

literatur für leser

17

2

40. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Joela Jacobs und Isabel Kranz · Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen: Poetiken des Botanischen

Tove Holmes · "Beweglich und bildsam": Goethe, Plants, and Literature

Helga G. Braunbeck · Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos*

Anna-Lisa Baumeister · Herder's *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique

Johannes Wankhammer · Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees: On Peter Wohlleben's Rhetoric

Carla Swiderski · Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domins *Das zweite Paradies*

Vera Kaulbarsch · „Apparent Life“: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin

Barbara Thums · *fleurs*: Friederike Mayröckers Blumensprache



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Joela Jacobs und Isabel Kranz

Einleitung: Das literarische Leben der Pflanzen:
Poetiken des Botanischen _____ 85

Tove Holmes

„Beweglich und bildsam“: Goethe, Plants, and Literature _____ 91

Helga G. Braunbeck

Zarte Empirie, Schreiben mit grüner Tinte und die agenziellen Kräfte der
Natur: Klaus Modicks Novelle *Moos* _____ 107

Anna-Lisa Baumeister

Herder's *Kritische Wälder*: A Vegetal Topography of Critique _____ 127

Johannes Wankhammer

Anthropomorphism, Trope, and the Hidden Life of Trees:
On Peter Wohlleben's Rhetoric _____ 139

Carla Swiderski

Restaurationsarbeiten im imaginierten Garten in Hilde Domins
Das zweite Paradies _____ 153

Vera Kaulbarsch

„Apparent Life“: Botanik, Visualität und Literatur bei Erasmus Darwin _____ 167

Barbara Thums

fleurs: Friederike Mayröckers Blumensprache _____ 185

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Schlüterstrasse 42, 10707 Berlin,
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

***fleurs*: Friederike Mayröckers Blumensprache**

I.

Charles Baudelaire hat mit seinen *Fleurs du mal* (1857) die Lyrik der Moderne begründet. Kennzeichnend für seine Neubegründung lyrischen Sprechens ist unter anderem die Entfaltung einer modernen und hässlichen, von pflanzenlosen Steinschluchten und künstlicher Beleuchtung geprägten Großstadtwelt, in welcher die Haussmanisierung¹ anklingt und die Sünden ebenso Raum bekommen wie die Einsamkeit der im Gewimmel der Vielen untergehenden individuellen Existenz. Die Hässlichkeit und Armseligkeit, der Verfall und Kehrlicht der Großstadt, das Künstliche und Anorganische wird Baudelaire zum Bezugspunkt einer Dichtung, die in ihrer Aufstiegsbewegung Anklänge an die mystische Tradition aufweist und in der sich der Duft von Blumen sowie der Duft von Teer ebenso vereinen können wie der Abendhimmel und das künstliche Gaslicht. Das Nebensächliche und Banale erfährt im Spannungsfeld von „Spleen“ und „Ideal“, Niedermem und Hohem sowie Aufschwung und Fall eine Nobilitierung und kontert so im Raum der Kunst die Banalität des Alltags. Das Gedicht *Élévation* ist ein besonders anschauliches Beispiel für dieses poetische Verfahren, in dem die Blume für jene über die Abstraktion vom Materiellen gewonnene Schönheit steht. Seine letzte, diesen Vorgang reflektierende Strophe findet dafür den Ausdruck „Le Langage des fleurs / Die Sprache der Blumen“:

Celui dont les pensées, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
– Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!

Ihm steigen die Gedanken lerschengeleich in freiem Flug zum
Morgenhimmel, – über dem Leben schwebt er, und mühelos
versteht er die Sprache der Blumen und der stummen Dinge!²

Die Sprache der Blumen wird in der traditionellen Floriographie und dieser folgend auch in der Literatur des 19. Jahrhundert im Sinne einer eindeutig lesbaren symbolischen Codierung von Gefühlen verstanden.³ Wenn nun mit Baudelaire's *Fleurs du mal* bereits der Titel ein neues ästhetisches Programm ankündigt, demgemäß die natürliche Schönheit der Blumen mit dem Bösen in Verbindung treten und im Geringfügigen

- 1 Zum Begriff der Haussmanisierung vgl. Walter Benjamin: „Haussmanisierung, Barrikadenkämpfe“. In: *Gesammelte Schriften*. Band V.1. *Das Passagen-Werk*. Hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 179-210.
- 2 Charles Baudelaire: *Élévation*. In: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Band 3. *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Hrsg. von Friedhelm Kemp u. Claude Pichois. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 66 u. S. 68; Charles Baudelaire: *Erhebung*. In: *Ebda.*, S. 67 u. S. 69.
- 3 Vgl. die Ausführungen zur Popularität der Blumensprache im 19. Jahrhundert in: Isabel Kranz/Alexander Schwan/Eike Wittrock: „Einleitung“. In: *Floriographie. Die Sprachen der Blumen*. Hrsg. von dens. Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 9-32, hier S. 26.

Schönes erkannt werden kann, so lässt sich darin ein erster Hinweis für das Brüchigwerden jenes Zeichenverständnisses sehen, das die traditionelle Floriographie voraussetzt. Diese Beobachtung bestätigt sich mit Blick auf Baudelaire's posthum erschienene Prosagedichte *Le Spleen de Paris* (1869), in denen das mit den *Fleurs du mal* eröffnete ästhetische Programm eine Fortsetzung erfährt. Auch hier verbindet sich mit der Kunst, insbesondere mit der Musik Franz Liszts, das Versprechen, die Banalitäten des Alltags zu transzendieren. Das Liszt gewidmete Prosagedicht *Le Thyrsé* ist es auch, in dem Baudelaire erneut auf eine Sprache der Blumen rekurriert, wenn er das Zusammenspiel von Blumen, Windungen der Phantasie und Arabeske produktiv macht. Mit dem Transfer der Blumensprache von Baudelaire's Lyrik in seine *Petits Poèmes en Prose* verbindet sich also auch die „Erfindung“ der Gattung Prosagedicht, die aufgrund ihrer Katalysatorfunktion für innerliterarische Entwicklungen als „paradigmatische Gattung der Moderne“⁴ eingestuft wird und für deren Bestimmung eine konstitutive Intertextualität und Intermedialität anzusetzen ist.⁵ Eine in dieser Weise bestimmte Literatur der Moderne lässt auch die Floriographie nicht unberührt. Die Blumen werden nun in ihrer Bedeutung wandelbar und ambig. Wenn sie also einerseits aufgrund ihrer Fülle und Pracht als geradezu schamlos, andererseits aber auch als zart und geheimnisvoll gelten können, dann bleibt zwar ihre Verbindung zu einer Sprache der Liebe erhalten, allerdings kann, wenn nun auch die semantische Widersprüchlichkeit der Blumen akzentuiert wird, die eindeutig lesbare symbolische Codierung von Gefühlen im Sinne der traditionellen Floriographie nicht mehr aufrecht-erhalten werden.⁶

Friederike Mayröckers literarisches Schaffen schließt in mehrfacher Weise an den hier entfalteten Problemzusammenhang an. Blumen sind von Beginn ihres Schreibens an ein bevorzugtes Referenzmedium für die Poetik Mayröckers – seien dies nun die Blumen der Kindheit, die Blumensträuße im Arbeitszimmer oder Blumengeschenke als Zeichen der Liebe. Auffällig ist außerdem, dass es insbesondere Formen prophetischen, inspirierten und mystischen Sprechens sind, die mit der Blumensprache in Verbindung treten und als Bezugsfelder eines Schreibkonzepts dienen, das stets eine ekstatische Erregung im Liebesverlangen an „*Elevationen*“ im Schreiben koppelt:⁷ In einer potenziell unbeschränkten Textproduktion können immer wieder aufs Neue eigenwillige „Wortbilder“ als Versuche produziert werden, Materielles in Spirituelles zu verwandeln.⁸ Ebenso spielt Friederike Mayröcker mit den Möglichkeiten unterschiedlicher Gattungen und setzt die mit Baudelaire im Raum des Prosagedichts initiierte

4 Johannes Hauck: *Typen des französischen Prosagedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*. Tübingen: Narr 1994, S. 11.

5 Vgl. Michael Riffaterre: *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press 1978. Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen: Max Niemeyer 2005, S. 175. Vgl. dort auf S. 7 auch den Hinweis auf die Katalysatorfunktion des Prosagedichts für innerliterarische Entwicklungen.

6 Vgl. zur Ambiguität der Blumensprache in der Literatur der Moderne, dabei Bezug nehmend u.a. auf Rilke, Proust, Genet, Ponge, Cixous und Derrida, Claudette Sartiliot: *Herbarium, Verbarium. The Discourses of Flowers*. Lincoln: University of Nebraska Press 1993.

7 Friederike Mayröcker: *Die Abschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 139.

8 Dem idealen Text, so die in dem aus nur einem Satz bestehenden Roman *Die Abschiede* (1980) zu findende Vorstellung, gelänge es, aus der Materialität der Sprache gleichsam geistige Funken zu schlagen und derart eigenwillige „Wortbilder“ zu produzieren, die „raketengleich in die Höhe schießen, eine Verwandlung von Körper und Seele“ vollziehen, als „wollten sich die Sätze nahtlos und wie von selbst aneinanderreihen“. Vgl. ebd., S. 138.

Gattungsreflexion fort, indem sie exzessiv die Möglichkeiten einer intertextuell und intermedial organisierten Vielstimmigkeit auslotet und mit Hybridisierungen und Amalgamierungen von Lyrik und Prosa experimentiert. Neben der Malerei stellt dabei die Musik einen bevorzugten Referenzraum dar, wobei die Bezugnahme auf die unterschiedlichen Maler und Musiker in den einzelnen Texten jeweils in spezifischer Weise zum Tragen kommt.

In dieser Perspektive ist es nun von besonderem Interesse, dass eine der letzten Publikationen Friederike Mayröckers die Poetologisierung von Blumen auch paratextuell markiert: Der 2016 publizierte, letzte, im Zeitraum von März 2014 bis Mai 2015 verfasste Teil jener Trilogie Friederike Mayröckers, die 2013 mit dem Titel *études* ihren Anfang nahm und 2014 mit *cahier* ihre Fortsetzung fand, trägt den Titel *fleurs*. Mit diesem Titel ist ein Dialog mit Baudelaires *Fleurs du mal* eröffnet, und mit der textstrukturierenden Bezugnahme auf die Musik von Franz Liszt ist überdies eine Verbindung hergestellt zu eben jenem Text Baudelaires, *Le Thyse*, in dem dieser im gattungstheoretisch neuen Horizont des Prosagedichts auf eine Sprache der Blumen rekurriert. Auffällig ist jedoch auch, dass Friederike Mayröckers *fleurs* im Unterschied zu Baudelaires *Fleurs du mal* nur die erste Hälfte des Titels aufgreift und damit die Möglichkeiten des Sprechens über Blumen erweitert. Im Horizont einer Blumensprache formuliert, in der Blumen immer auch Wörter sind, könnte man sagen, Mayröckers Titel schneidet einen Teil der Blumen ab und erzielt mit dieser Verkürzung eine semantische Öffnung, die über den Bezug auf Baudelaire hinausgeht. Die paratextuelle Funktion dieser semantischen Öffnung lässt sich dahingehend verstehen, dass in den Aufzeichnungen auch andere Möglichkeiten, über Blumen zu sprechen, zu erwarten sind. Der Text wird diese Erwartungen einlösen, wenn er etwa explizit auf die „Blüthenstaub-Notizen des Novalis“⁹ zu sprechen kommt, die Aufzählung von Blumen mit der Nennung Jean Pauls und Hölderlins in Verbindung bringt (fl, S. 19), auf die Blumen bei Jean Genet verweist (fl, S. 112), oder wenn er die „[knospenden] Verse der Ann Cotten [...] in einem Eckchen meiner Kammer“ (fl, S. 21) erwähnt und Isabel Kranz, die Verfasserin eines Buches über Sprechende Blumen und Mitherausgeberin eines Sammelbandes zur Floriographie,¹⁰ zitiert: „Die magischen Verben = Veduten der ‚Dichterinnen-Gewächse‘ = von Isabel Kranz“ (fl, S. 25). Bereits diese wenigen ausgewählten Textzitate zeigen, dass hier ein vieldimensionales Feld von Möglichkeiten, über Blumen zu sprechen, eröffnet wird. Sie fordern dazu auf, nicht nur nach semantischen Bezügen, diskursiven und literaturgeschichtlichen Kontexten, sondern auch nach dem systematischen Stellenwert des Sprechens über Blumen für die (gattungs-)poetologischen Dimensionen des Textes und der hierfür relevanten theoretischen Konzepte zu fragen. Wenn im Folgenden die Art und Weise, wie das Blumenfeld in *fleurs* bestellt wird, zur Debatte stehen soll, dann gilt es zum einen, diese unterschiedlichen Ebenen zu berücksichtigen, und zum anderen, auch einen Blick auf die Genese dieses intensivierten Sprechens über Blumen in Mayröckers Spätwerk zu werfen.

⁹ Friederike Mayröcker; *fleurs*. Berlin: Suhrkamp 2016, S. 18. Der Text wird im Folgenden in Klammern unter der Sigle fl mit Seitenzahl im Text zitiert.

¹⁰ Isabel Kranz: *Sprechende Blumen. Ein ABC der Pflanzensprache*. Berlin: Matthes & Seitz 2014. Kranz/Schwan/Wittrock: *Floriographie*.

II.

Diese Genese lässt sich anschaulich machen, indem nochmals das Thema des Blumenschneidens aufgegriffen wird. Analogisiert man das Abschneiden von Blumen mit dem Abschneiden von Wörtern, so hat dies weitere Implikationen, die die Formgebung von Sätzen und schließlich auch von Texten betreffen. Dazu gehört auch die Gestaltung des Textendes. Wie soll ein Text enden, dessen paratextuelle Rahmung durch den Titel *fleurs* mit seiner spezifischen Bezugnahme auf Baudelaires *Fleurs du Mal* ein Sprechen über Blumen in ihrer ganzen Vielfalt in Aussicht gestellt hat? Wie kann eine potenziell unabschließbare Blumensprache enden, wenn das Ende eines Textes einen endgültigen, die Blumensprache beendenden Schnitt impliziert? Wie also ist mit der Blumensprache aufzuhören, wenn der Paratext, der Titel *fleurs*, ein Sprechen über alle Blumen und damit ein poetologisches Programm unaufhörlichen Sprechens in Aussicht stellt? Mayröckers *fleurs* endet so:

Gern würde ich mit dir durch die Felder streifen, 1 mal schrieb ich dir vom Balkon des Hotelzimmers dasz die Abendwolken mich an den Perückenkopf des Komponisten erinnerten, indes die Auffahrt der Vergissmeinnicht usw.

Nun ja das mit der Briefwaage : ich hatte nie damit umgehen können also klebte ich eine Unmenge v.Briefmarken auf das Couvert, [...] = die Form deines Mundes, weh mir, weil ich verrückt bin, das Ende des Buches soll mitten

im Satz

bis 31.5.15 (fl, S. 151)

Mit dieser Eintragung schließen die Aufzeichnungen. Der Dialog mit einem geliebten Du, die Nennung der Blume Vergissmeinnicht und die Briefschreibszene situieren diese Eintragung im Feld der Floriographie. Die Blumensprache endet mit einer Apopiopese, die eine Ergänzung impliziert. Wenn gilt „das Ende des Buches soll mitten im Satz“, so ist das zu erwartende, aber eben fehlende Wort „aufhören“ als Negation des Aufhörens und damit als Hinweis auf eine Fortsetzung zu verstehen. Die Grenzen der jeweiligen Aufzeichnungen sind mithin stets vorläufig, und jedem Ende ist bereits ein Neuanfang eingeschrieben.¹¹ Damit ist eine Schreibweise der Entgrenzung angezeigt, die Friederike Mayröckers Texte immer schon ausgezeichnet, die jedoch in den Texten der letzten Jahre mit Blick auf die letzte Grenze, den Tod, eine neue Qualität und Dringlichkeit erhalten hat.

All diese Texte sind auf eine Serialität angelegt, die durch eine Verschlingung des gegenwärtigen mit dem künftigen Schreiben bestimmt ist. Das Schreiben selbst ist als Verjüngungsprozess zu fassen, mit dem sich die Schreibfrist hinausschieben lässt. Als solches meint es zugleich – um es im Horizont romantischer Dichtungskonzepte, etwa desjenigen von Novalis' Blütenstaub-Fragmenten, zu fassen – einen poetischen Akt der Belebung und Selbstbelebung. Es ist dies ein Schreiben, das einerseits den Tod hinausschiebt, andererseits aber stets auch die Rückwirkung der Schreibfrist auf

11 Dieses Ende kann, bezogen auf *fleurs* als letzter Teil der Trilogie, auch als Anzeichen dafür gelesen werden, dass mit dem Begriff Trilogie zwar eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der drei, jeweils für sich eigenständigen Einzeltexte angenommen werden muss, die Trilogie allerdings keineswegs als ein geschlossener Textraum aufzufassen ist, dem Anfang und Ende im Sinne einer scharfen Trennung zwischen dem Davor und dem Danach eingeschrieben wäre.

das aktuelle Schreiben thematisiert und reflektiert.¹² Von einer solchen Verschlingung des gegenwärtigen mit dem künftigen Schreiben zeugen auch die in *ich sitze nur GRAUSAM da* (2012) angestellten Überlegungen zur eigenen, von der Melancholie des „Nur-grausam-Dasitzen-Müssens“ grundierten Schreibgegenwart: Überlegungen zur „schwindlige[n] Sprache“, die zunächst mit den Themen „Prophezeiung“, „Depression“ und „Selbstmord“ verknüpft sind, um sodann weiter zu der Erkenntnis entwickelt zu werden, „dass der Titel des nächsten Buches das ich schreiben würde den Titel ‚études‘ tragen würde“ – eine Erkenntnis, die wiederum so auf das aktuelle Schreiben zurückwirkt, dass das Ich in dieser „Erwartung“ des künftigen Buchprojekts jetzt schon „Tränen vor Glück“ vergießt.¹³ Von den *Études*, also den mit Fingerübungen für das Schreiben betitelten Prosagedichten, wird dann die Schreibbewegung weiterführen zu *cahier*, der Mitschrift des Lebens, und schließlich zu *fleurs*, der Sprache der Blumen. Auch dieser letzte Teil der Trilogie wird in *ich sitze nur GRAUSAM da* explizit angekündigt:

das nächste Buch solle ‚fleurs‘ heißen, sage ich zu Ely, (wo deine Augen Rosen sind, Jean Genet), ich meine seine Augen dasz sie Blumen waren, immer sah ich seine Augen dasz sie Blumen waren, graublaue Seidenblumen hier und dort in den Wiesen und Hecken. (iG, S. 40-41)

Mit der Nennung Jean Genets, dem Verfasser der „Blumenromane“ *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944) und *Miracle de la Rose* (1946), sowie der Gleichsetzung von Blumen und Augen wird nicht nur ein Hinweis auf das angekündigte Schreibprojekt und die damit verknüpfte Erwartung gegeben, im Erschreiben eines lebendigen und bunten Blumenmeers die Erfahrung beglückender Schreibekstasen zu ermöglichen. Vielmehr wird mit der Blumensprache Jean Genets zugleich Jacques Derridas *Glas. Totenglocke*¹⁴ aufgerufen: jene Blumensprache also, die das Textende von *fleurs* nicht nur ausweist, sondern auch typographisch inszeniert mit einem durch Unterstreichung markierten Verweis, in dem die verschiedenen Textspalten mitten im Satz beginnen und mitten im Satz enden. Es ist also angezeigt, das Austauschverhältnis, das die genannten Texte Mayröckers mit der Blumensprache Jean Genets und Jacques Derridas eingehen, näher zu bestimmen.

III.

Friederike Mayröcker hat ihre wiederholte Lektüre von Jacques Derridas *Glas. Totenglocke* mehrfach explizit gemacht. In *ich sitze nur GRAUSAM da* heißt es dazu:

was werde ich lesen wenn ich GLAS (von JD) ausgelesen haben werde, sage ich zu Ely, diese einzige Lektüre, sage ich, werde ich GLAS von vorne zu lesen beginnen – jetzt wo sich 1 tiefe Kluft zwischen meiner Auszenwelt und meiner Innenwelt aufgerissen hat, so dasz ich nur noch theaterspiele sobald ich eine Schritt vors Haus wage (iG, S. 97f.)

¹² Vgl. zu solchen Rückwirkungen mit Blick auf Phänomene wie Erschöpfung, „Schwäche, Schwindelgefühle“ auch Friederike Mayröcker: *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 129.

¹³ Friederike Mayröcker: *ich sitze nur GRAUSAM da*. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 105. Der Text wird im Folgenden in Klammern unter der Sigle iG mit Seitenzahl im Text zitiert.

¹⁴ Jacques Derrida: *Glas. Totenglocke*. Übers. von Hans-Dieter Gondek u. Markus Sedlaczek. München: Wilhelm Fink 2006.

Das nochmalige Lesen Derridas wird explizit an die veränderte Schreibszenen ange- bunden. Die Relevanz von *Glas* wird insbesondere mit Blick auf die Überblendung von autobiographischer Erfahrung und (sprach)philosophischer Reflexion deutlich, die *ich sitze nur GRAUSAM da* mit der Blumensprache Jacques Derridas teilt. Dies lässt sich auch an Phrasen wie „(Emotion von Blumen‘, JD)“ oder „die Sprache der Blumen“ (iG, S. 30) erkennen, die explizit als Zitate ausgewiesen werden. In diesem Sinne nimmt *ich sitze nur GRAUSAM da* eine Schlüsselposition in Friederike Mayröckers Alterswerk ein: Die hier begonnene autobiographisch codierte Floriographie, in der die sinnliche Pracht und Schönheit der Blumenwelt von jener der Sprache nicht zu trennen ist, wird fortan Mayröckers Texte strukturieren, wobei die weitreichenden floriographischen Implikationen, die Derridas *Glas. Totenglocke* bereitstellt, zu immer wieder neuen Lebens- und Sprachbildern gefügt werden.¹⁵ Diese Entwicklung ist mit *fleurs* zu einem vorläufigen Höhepunkt gekommen: Erstmals ist sie auch im Titel evident geworden; sie wirkt sich im Unterschied zu *ich sitze nur GRAUSAM da* nun auch auf die drucktechnische Gestaltung aus – Texte werden eingerückt oder als Bruchstücke so auf zwei Spalten verteilt, dass zwischen ihnen eine Art Dialog entsteht –, und der Reiz dieser von Derridas *Glas. Totenglocke* inspirierten Gestaltung des Seitenlayouts sowie die insgesamt von diesem Buch ausgehende Faszination wird eigens reflektiert:

ich meine es nimmt mich wunder seit etwa 6 1/2 Jahren lese ich in GLAS von Jacques Derrida. Das Buch ist zerlesen sein Leim oder Leib hat sich aufgelöst es ist empfindlich wie Glas : eine Lieblingsfarbe (vorher war es DIE POSTKARTE von Jacques Derrida in welcher ich täglich las. Weil ich sie immer wieder verlegte, musste ich sie 3 x wiederkaufen etc.) Aber zurück zu GLAS was Totenglocke heiszt. 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 ein 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. Nun ja, GLAS ist mein Morgengebet : ein Wort eine Wortfolge macht, dasz ich anfangs in mein Zeichenheft zu schreiben : ich lasse mich anstecken von dieser Sprache ich erbreche mich ich erbreche Gemüt und Gedanken in höchster Erregung etc. Auf Seite 289 endet das Buch mittendrin mit dem Wörtchen „von“ : ein herzzerreisender Abschied. Ich fange an das Buch nochmals zu lesen, es liegt nachts auf meinem Kopfkissen und ich liebe es doch diese Autofahrt nach Hause : sanft wie wenn ein Schlitten über festgefrorenen Schnee. Es ist das Honiglecken es ist das Geweihte es ist der Duft dieses Buches es ist ein Taumel von Sprache. Zu meinen Füßen die kl.Rosen es war 5 und ich wollte den Schlaf beenden um weiterzuschreiben

30.10.14 (S. 80)¹⁶

-
- 15** Im Interview mit Marcel Beyer, das auch die Bezüge zu Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* und Jacques Derridas *Glas* thematisiert, sagt Mayröcker über ihre Blumensprache, es seien „immer noch diese Deinzen- dorf-Reminiszenzen“, die es bewirkten, dass sie sich „manchmal fühle wie diese Blume“ und „Es ist fast wie ein Austausch zwischen der Blume und mir.“ Vgl. dazu Marcel Beyer: „Eine Gleichung von mathematischer Eleganz“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (1. Juli 2016). URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/marcel-beyer-besucht-friederike-mayroecker-14313553-p7.html?printPageArticle=true#pageIndex=7> [letzter Zugriff am 31. Mai 2018]. Vgl. dort auch den Hinweis auf Mayröckers genaue botanische Kenntnisse und das von ihrem Vater 1936 im „Selbstverlag Franz X. Mayröcker, Wien, V. Anzengrurgasse 17“ herausgegebene Bändchen *Heimische Beeren, Pflanzen und Pilze und ihre Verwendung im Haushalt. Mit Bestimmungstabelle und Blütenkalender*.
- 16** Eine etwas gekürzte Variante dieser Passage wird als Antwort Friederike Mayröckers auf die Frage nach Buchempfehlungen zu Weihnachten im Dezember 2014 in der *Zeit* abgedruckt. Vgl. „Bücher für Weihnachten. Welches Buch verschenken Sie?“ In: *Die Zeit* 49 (19. Dezember 2014). URL: <http://www.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller/komplettansicht> [letzter Zugriff am 21. August 2017].

Die auch schon bei Jean Genet zu findende,¹⁷ eigentümliche Textgestalt von Derridas *Glas. Totenglocke*, das auch eine Relektüre der traditionellen wie der modernen Floriographie ist, wird hier sehr genau beschrieben. Sie setzt jenes Prinzip der Dialogizität, das Mayröckers Texte strukturiert, typographisch um und performiert eine Hin-und-Her-Bewegung zwischen zwei gleich breiten Spalten, von denen die Schrift der linken Spalte kleiner und dichter gedruckt ist. Immer wieder schneidet sich in diese beiden Spalten eine dritte, nochmals kleinere Schrifttype ein. Die inhaltliche Bestimmung der beiden sich wechselseitig kommentierenden Spalten – die linke widmet sich Hegels Dialektik des absoluten Geistes, die rechte Jean Genets Feier von Erotik und Begehren im Horizont eines homosexuellen Liebesideals – betrifft das auch für Mayröckers Texte konstitutive Verhältnis von Geist und Körper.

Derridas Floriographie besitzt sprachtheoretische Implikationen, die sich aus der Konfrontation einer in Hegels *Phänomenologie des Geistes* entfaltenen Blumenreligion mit der Blumenmetaphorik in Jean Genets *Notre-Dame-des-Fleurs* ergeben. Derrida lässt eine Philosophie des Geistes gegen eine des Körpers antreten, um seine metaphysikkritische Theorie der Metapher performativ zu realisieren. Hierzu gehört auch, dass er die traditionelle Floriographie, in der die Codierung von Blumen aus der Phänomenalität realer Pflanzen abgeleitet wird und in der die rhetorische Verwendung von Blumen auf der Idee einer eindeutig decodierbaren Bedeutung basiert, imitierend aufgreift: Auf diese Weise dekonstruiert er am Beispiel des Heliotrops – der Pflanzengattung der Sonnenwenden – die Vorstellung ihrer Symbolhaftigkeit und damit auch jede Blumenrhetorik, die eine eigentliche Bedeutung von Metaphern voraussetzt.¹⁸ Der unhintergehbare „Entzug der Metapher“, für den Derridas Metaphertheorie insgesamt argumentiert, kommt in der sich der Sonne zukehrenden, sich drehenden und windenden Pflanze zur Anschauung.¹⁹ Derrida läutet also der traditionellen Floriographie mit ihrem Versuch eindeutiger Bedeutungszuweisung die Totenglocke und versteht die Literatur als gepresste Blumen: „Immer gibt es, abseits jeden Gartens, eine gepresste Blume in einem Buch.“²⁰

Ausgeführt wird diese Dekonstruktion der Blumenrhetorik²¹ v.a. mittels einer Semantik des Bindens und des Schneidens; wiederholt spielen Messer, abgeschlagene

17 Jean Genets Rembrandt-Text *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* wird 1967 in der Zeitschrift *Tel Quel* so in zwei Spalten – eine über Genet und eine über Rembrandt – abgedruckt, dass sich die einander gegenüberliegenden Spalten jeweils wechselseitig kommentieren.

18 Vgl. etwa: „Fort sind jene, die glaubten, daß die Blume bedeute, symbolisiere, metaphorisiere, metonymisiere, daß man dabei sei, die Signifikanten und die antiken Figuren in einem Register zu erfassen, die Blumen der Rhetorik zu klassifizieren, sie zu kombinieren, zu ordnen, sie um den phallischen Bogen/die phallische Arche herum [...] zu einer Garbe oder einem Strauß zu binden.“ Derrida: *Glas*, S. 48b.

19 Vgl. dazu Jacques Derrida: *Der Entzug der Metapher*. Übers. von Alexander G. Düttmann u. Iris Radisch. In: *Die paradoxe Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1998, S. 197-234. Vgl. dazu: „Metapher heißt also Heliotrop, heißt zugleich der Sonne zugewandte Bewegung und Drehbewegung der Sonne.“ Jacques Derrida: „Die weiße Mythologie. Die Metapher im philosophischen Text“. In: *Randgänge der Philosophie*. Hrsg. von Peter Engelmann. Übers. von Gerhard Ahren. Wien: Passagen 1999, S. 229-290, hier S. 270. Zu Derridas Metaphertheorie in florigraphischer Perspektive vgl. Bettine Menke: „Wort-Blüten“. In: Kranz/Schwan/Wittrock: *Floriographie*, S. 63-92.

20 Vgl. dazu Derrida: „Die weiße Mythologie“, S. 289.

21 Von Symbolisierungen in der Floriographie ist nach Derrida nicht auszugehen, denn „zumindest überschneidet die Blume/Blüte (*fleur*) (ist gleich Kastration, Phallus usw.) die Jungfräulichkeit im allgemeinen, die Vagina, die Kitoris, die ‚weibliche Sexualität‘, die matrilineare Genealogie, das Signum (*seing*) der Mutter, das unangetastete Signum (*seing integral*), das heißt die Unbefleckte Empfängnis. Daher haben die Blumen nichts Symbolisches mehr. ‚Sie symbolisieren nichts.‘“ Derrida: *Glas*, S. 55b. Vgl. dazu auch Sartillot: *Herbarium, Verbarium*, S. 26-32.

Köpfe, sich verstreute Blumensamen, ins Grab fallende oder welkende Blumen eine systematisch relevante Rolle. So werden Blumen bzw. ihr Duft mit Ausdünstungen des Körpers assoziiert und in den Kontext der Frage danach gestellt, was mit Resten geschieht;²² Blumen werden mit dem Tod, aber auch mit der Kunst in Verbindung gebracht;²³ das Schneiden und Binden von Blumen wird mit der Textproduktion verglichen²⁴ und der Stängel mit dem Stilus gleichgesetzt.²⁵ Sodann wird die Geschlechtlichkeit von Blüten²⁶ mit der Dissemination analogisiert und insofern eine Verbindung zwischen Blume, Spucke, Speichel und Text hergestellt, als das Bildfeld der Sexualität und Reproduktion in Beziehung gesetzt wird mit dem Gleiten des Signifikanten und dem Wuchern der Bedeutung.²⁷

In diesem Rahmen ist auch das Bild des im Geäst sitzenden Adlers bedeutsam, der mit scharfem Blick seine Beute ausspäht, um sich dann plötzlich auf diese herabzustürzen. Ausgehend davon wird die Dekonstruktion von Hegels dialektischer Figur der Aufhebung vollzogen, und zwar durch Überblendungen mit Motiven aus Jean Genets Texten, etwa aus dem *Tagebuch eines Diebes* oder aus *Notre-Dame-des-Fleurs*. Die volkstümlich auch „Handschuhe Unserer Lieben Frau“ genannte Akelei spielt dabei ebenso eine wichtige Rolle wie der Diebstahl.²⁸ Am Handschuh, der umgedreht werden kann, demonstriert Derrida die Überschneidung von natürlichen und künstlichen Blumen, von Kastration und Jungfräulichkeit, oder allgemeiner, die Umkehrbarkeit des Signifikanten und die Zirkulation der Zeichen. Und über die etymologische Verbindung von Flug und Diebstahl demonstriert er, dass Hegels Idee der Aufhebung eine „Chimäre“ ist und „die Polysemie [verschlimmert]“.²⁹ All dies ist eingebettet in Derridas Relektüren von Hegels Philosophie der Familie: Wenn Hegel Familie und Religion auf eine Vater-Sohn-Abfolge reduziert, so holt Derrida die dadurch ausgeschlossene Mutter auf dem Weg seiner Relektüre von Genets literarischen Texten wieder in den Diskurs zurück.

IV.

Wie bereits *ich sitze nur GRAUSAM* da greift auch *fleurs* diese von Derrida evozierten Bildfelder mehrfach und in stets neuen Varianten auf. Vor allem die Blüten, mithin die Aspekte Befruchtung und Reproduktion, stehen immer wieder im Vordergrund und erklären die enge Verknüpfung zwischen den Themen Liebe, Sexualität und Erotik.³⁰ Mayröckers Blumensprache spielt mit Vorstellungen der traditionellen Floriographie,

22 Derrida: *Glas*, S. 67bf.

23 Ebd., S. 65b.

24 Ebd., S. 22b, S. 74b u. S. 85b.

25 Ebd., S. 27b.

26 Ebd., S. 276bff.

27 Ebd., S. 159b u. S. 167b.

28 Ebd., S. 66b.

29 Ebd., S. 66b.

30 Vgl. dazu sowie zur Markierung und Überschreitung von „Grenzen des Sagbaren“ durch die Verwendung der Blumensprache Alexander Schwan: „Blumen müssen oft bezeigen, was die Lippen gern verschweigen“. Floriographie als Sprache der Emotionen“. In: *Gefühle, Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache*. Hrsg. von Viktoria Räuchle u. Maria Römer. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2014, S. 199-223, hier S. 200 u. S. 206.

was die Zuordnung von Blumensymbolik und emotionalem Gehalt anbelangt.³¹ Sie ruft diese Vorstellungen auf, wenn sie etwa das Veilchen, das in der traditionellen Sprache der Blumen für Bescheidenheit, Demut, Treue und Liebe steht und anfangs mit der Erinnerung an den Geliebten verbunden wird (fl, 7), so durch ihren Text wandern lässt, dass dadurch immer neue Verweisungszusammenhänge, Ambiguitäten, Widersprüchlichkeiten und Paradoxien produziert werden: Gegen Ende des Textes wird das Blau der Veilchen zunächst auf die Landschaft der Kindheit übertragen, sodann auf ein „Palmkätzchen“, auf die „Nacht“ und das „Auge“ sowie mit „Veilchengesicht“ zugleich auf den Geliebten und das sprichwörtliche Veilchen (fl, 135). Ambigüe Vorstellungen wie diese ergeben sich überdies durch die grundlegende Voraussetzung, dass die Blumensprache Mayröckers immer auch eine Totenklage ist: Die Abwesenheit des Geliebten, mit dem der Austausch der Blumensprache als Liebessprache betrieben wurde, ist – und dies unterscheidet diese Abwesenheit von derjenigen des traditionellen Briefromans oder dem konventionellen Briefverkehr – endgültig. Die einzige Möglichkeit, den Kontakt zum Geliebten und anderen geliebten Verstorbenen aufrechtzuerhalten, besteht in der unaufhörlichen Adressierung. Die disseminative und als unendlich inszenierte Blumen- als Liebessprache lässt sich mithin als Versuch auffassen, die Endgültigkeit des Verlusts wenn nicht zu negieren, so doch dessen Anerkennung hinauszuschieben.

Der Umgang mit Verlust und Tod wird noch in einer weiteren Hinsicht deutlich. Die Blumensprache referiert nicht nur auf die Themen Liebe, Sexualität und Erotik, sondern integriert den Tod auch über eine breit entfaltete Metaphorik des Verwelkens, die das Ende aller Befruchtung und Reproduktion anzeigt und zugleich spürbar macht: Hier schreibt ein Ich aus der Grundstimmung heraus, dass ihm bereits die Totenglocke läutet. Im Anschluss an Derridas floriographische Theorie der Metapher betrachtet, lässt sich dem Läuten der Totenglocke jedoch auch ein tröstliches Moment entnehmen: Werden alle eindeutigen Zuordnungen fragwürdig, so muss das auch für die eindeutige Zuordnung von Blüte zu Jugend und ver- oder abgeblühter Blüte zu Alter gelten. Wenn überdies gilt, dass das Verblühen bereits dem Blühen angehört,³² dann ist das Verblühen ohne das Blühen nicht zu denken, und dann kündigt auch das Abschneiden von Wörtern und Sätzen stets die Hervorbringung neuer Wörter und Sätze an.

fleurs spielt mit dieser Möglichkeit, indem es zum einen Bildfelder des Blühens, des Frühlings, der Kindheit, der Sexualität, der Auferstehung und der Unsterblichkeit mit solchen des Verwelkens, der Vergänglichkeit, des Alters, der körperlichen Hinfälligkeit und des Todes aufeinander bezieht sowie – durch die Anordnung in verschiedenen Spalten – sich wechselseitig kommentieren lässt. Zum anderen wird jene von Derridas *Glacis* *Totenglocke* vorgeführte Negation des Aufhörens durch das Enden mitten im Satz in einer Weise wörtlich genommen, die den gesamten Text strukturiert. Das Abschneiden von Wörtern und Sätzen, das bereits der Titel in seinem Baudelaire-Bezug paratextuell angekündigt, wird nicht erst am Textende wiederaufgegriffen.³³

31 Vgl. die Ausführungen zur Popularität der Blumensprache im 19. Jahrhundert in: Kranz/Schwan/Witrock: „Einleitung“, S. 26.

32 Vgl. dazu Menke: „Wort-Blüten“, S. 80.

33 Vgl. außer der letzten Eintragung etwa auch: „in höchster Erregung endet ‚GLAS‘ auf Seite 289 mit dem Wörtchen ‚von‘,“ (fl, S. 131).

Es dominiert das poetologische Verfahren von *fleurs* insgesamt und führt, wie im Folgenden beispielhaft an der ersten Eintragung nachvollzogen wird, zu einer Explosion von intertextuellen Bezügen, die zwar sehr genau kalkuliert, aber dennoch nicht abschließend bestimmbar ist:

pierre ist der Stein, und „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“, eines Regentropfen's Zöpfchen ja du liest richtig : „Zöpfchen“, von Firmament in deine offenen Arme liebster Freund, dieses Ästchen nämlich des Frühling's, biszchen Tau an den Tannen, Forst'ens Flüstern, bin aus allen Äthiopien-Wolken gefallen, Hauch des Morgens, indes, Ästchen am Firmament kratzend Veilchen Erinnerung, fruchtbaren Halbmond, Schmerz der nicht endet, ach Transparenz deiner Poren aber mit Händen voller Blumen. Nämlich die exzerpierten Absätze um 1 weniges ändern dasz man ihre Abkunft = ihr Original nicht mehr erkennen kann und Jean sagte, ich hatte den Drang abzumähen die Sträusze der Wiese, oder mich selbst zu verschlingen, weisz du, in einer Ahnung von Zärtlichkeit

24.3.14 (fl, S. 7)

„pierre ist der Stein“, und „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“, mit diesen Bemerkungen setzt der Text ein, indem er im Tautologischen eine virtuose Vielstimmigkeit und Mehrsprachigkeit eröffnet: Pierre, der französische Vorname, ist eine Ableitung aus dem griechischen πέτρος, das mit Fels übersetzt, aber auch auf Petrus bezogen werden kann. Mit dem Namen Petrus verbinden sich Pfingstwunder und Empfang des Heiligen Geistes; beides wird in Mayröckers Texten immer wieder aniziert. Ob Petrus wiederum der Fels ist, auf den Jesus seine Kirche baut, oder ein kleiner Stein und Fels, der für das Bekenntnis steht, dass Jesus der Sohn des lebendigen Gottes ist, bleibt hier, wie auch in den entsprechenden Bibelstellen, offen.³⁴ Es ist diese Vielstimmigkeit, die auch immer die Möglichkeit der Tautologie „Der Stein ist der Stein“ mitführt, die in die ihrerseits tautologische Phrase „was ich geschrieben habe habe ich geschrieben“ eingetragen wird. Bereits die Anspielung auf die Antwort des Pilatus aus Johannes 19, 19-22, mit der Pilatus der Kritik an der Inschrift INRI begegnet, er solle nicht „König der Juden“ schreiben, sondern dass Jesus lediglich behauptet habe, König der Juden zu sein, markiert den Umstand der mehrsinnigen Auslegung des Geschehenen: Obwohl dies gar nicht das Anliegen des Pilatus war, verkündet seine Inschrift Jesus der Welt als wahren Messias, und das, wie das Johannesevangelium deutlich macht, in allen Weltsprachen der Antike, Hebräisch, Latein und Griechisch.

Bereits zuvor hat das Johannesevangelium dies verdeutlicht. Nachdem Pilatus Jesus für unschuldig befundet, präsentiert er dem Volk den gefolterten und mit einer Dornenkrone gekrönten Jesus mit den Worten „Siehe, der Mensch“. Jesus tritt als Karikatur eines Königs vor die Welt; da steht die Jammergestalt. Die Paradoxie des Anspruchs Jesu ist damit zu einem dichten Bild gestaltet. Hier tritt das „Das Wort ward Fleisch“ (Johannes 1,14) in seiner extremsten Konsequenz zutage. „Siehe, der Mensch“, das sind auch jene Worte, die 1888/1889 durch Nietzsche neu kontextualisiert werden. Der Titel *Ecce Homo*, den Nietzsche für die Rechtfertigung des philosophischen Spätwerks im Gewand des autobiographischen Bekenntnisses wählt, ist mit Blick auf die Bedingungen und Möglichkeiten bekenne[n]den Sprechens durchaus programmatisch zu verstehen.³⁵

³⁴ Vgl. dazu Matthäus 16,16 sowie Johannes 1,42 und 1. Petrus 2,5.

³⁵ Vgl. dazu Barbara Thums: „Das Eine bin ich, das Andre sind meine Schriften“. Selbstbegründungen des Ich in Nietzsches *Ecce homo*“. In: *Herkünfte. Historisch – ästhetisch – kulturell*. Hrsg. von Barbara Thums, Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski u. Doerte Bischoff. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004, S. 81-105.

fleurs, dies macht bereits die erste Eintragung deutlich, ist in eben diesem Anspielungshorizont zu lesen: Als Bekenntnisse eines Ich, das seine nahezu täglichen Aufzeichnungen mit einem Datum versieht, ist dieser Text im Wissen um die Schwierigkeiten und Paradoxien bekenntnishaften Sprechens verfasst. Wie in Nietzsches Autobiographie weiß auch das hier sprechende Ich, dass nicht nur das Bibelzitat die Bekenntnisse dieses Ichs zugleich unter ein Gesetz stellt, das die Aneignungsgeschichte der unter der Signatur „Ich“ versammelten Ereignisse zugleich als Enteignungsgeschichte entwirft. Davon zeugt in dieser ersten Eintragung das Bekenntnis zu den „um 1 weniges“ geänderten „exzerpierten Absätzen“, so, „dass man ihre Abkunft = ihr Original nicht mehr erkennen kann“. Dies wird verknüpft mit dem Hinweis auf einen Jean, der den Drang, die Sträube der Wiese abzumähen, auf den Drang bezieht, sich selbst zu „verschlingen“. Zum einen wird hier die tautologische Rede des Beginns wiederholt und weitergeführt: Sträube – und damit bereits gepflückte Blumen – werden abgemäht, d.h. auch die Liebesgeste des Blumenpflückens wird in eine Geste der Gewalt transformiert, was in der Rückwirkung der tautologischen Rede des Anfangs ein Moment der Gewalt einschreibt. Zum anderen ist im Kontext der Blumensprache hier an Jean Genet zu denken, was hinsichtlich der vielfachen Überblendungen – von Ich und Jesus, Ich und Pilatus, Ich und (lebendiger) Stein – in dieser ersten Eintragung, die ein Zugleich an Setzung und Enteignung des Ichs inszenieren, in zweifacher Hinsicht aufschlussreich ist: Jean Genets Texte figurieren in Derridas *Totenglocke* nicht nur als eine im Zeichen von Erotik und Begehren stehende Materialität der Sprache; Jean Genet ist auch Verfasser des *Tagebuch eines Diebes* (1949), was deshalb erwähnenswert ist, weil der Diebstahl im Horizont von Derridas Dekonstruktion des Ursprungsdenkens eine zentrale Rolle spielt.

Es ist – die konstitutive Funktion von Derridas Schriften für Mayröckers poetisches Schaffen im Allgemeinen und für die Poetologie von *fleurs* im Besonderen berücksichtigend – neben *Glas. Totenglocke* im vorliegenden Kontext jedoch noch ein weiterer Text Derridas von Interesse: Das als literarisches Bekenntnis ausgewiesene und auf die *Bekenntnisse* des Augustinus bezogene *Circonfession* (1991), das bereits für *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* der leitende Bezugstext war. Inszeniert *Circonfession* die Überblendung von „Ich“ und „König der Juden“, so schreibt sich auch diese Überblendung in die Enteignungsgeschichte des sich bekennden Ich in *fleurs* ein. Für die floriographischen Dimensionen von *fleurs* sind insbesondere die Implikationen des Titels von Derridas Bekenntnistext von Interesse. Als Titel-Hybrid bezieht Derridas *Circonfession* die Begriffe Bekenntnis (*confession*) und Beschneidung (*circuncision*) in sowohl religiöser als auch poetischer Hinsicht aufeinander und verbindet dies mit der Einsicht, dass die eigene lebendige Erfahrung nur in einer verwundeten Sprache ausgedrückt bzw. Lesbarkeit nur über den Akt der Beschneidung hergestellt werden kann. *fleurs* eignet sich diese Einsicht poetologisch an, indem der Akt der Beschneidung auf die Praxis des Schreibens selbst übertragen wird: Beständig werden blühende, verwelkende und abgeschnittene Blumen oder Blumensträube thematisiert sowie Gleichsetzungen von Blumen und Wörtern nicht nur inszeniert, sondern auch explizit ausgewiesen, wenn Blumen mit Formulierungen identifiziert werden: „Die wortlosen = mannigfaltigen Bewegungen in meinem Kopfe sind wie Gemälde v.Pollock und vermögen es nicht sich zu frommen Lauchblumen = Formulierungen zu gestalten“ (fl, S. 69).

Die performative Einlösung dieses Bekenntnisses und die poetische Antwort, die *fleurs* als Bekenntnistext ausgehend von der ersten Eintragung auf dieses erkenntnistheoretische Problem gibt, erschließt sich bei näherer Betrachtung der ausgewählten Bildlichkeit. Mit dem zweifach genannten „Zöpfchen“ wird ein weiterer Anspielungshorizont eröffnet, der das Problem eines stets beschnittenen Bekenntnisses über Bildfelder des Abschneidens inszeniert. Den Begriff Zopf kennt man in der Forstwirtschaft, die mit „Tannen, Forst'ens Flüstern“ anklingt.³⁶ In der Forstwirtschaft wird mit Zopf der Baumwipfel und mit Zopfen bei der Weiterverarbeitung gefällter Bäume das Abschneiden von Ästen, Zweigen und Wipfel bezeichnet. Zu den am häufigsten verwendeten Motiven von *fleurs* gehören die Ästchen, die in der ersten Eintragung jedoch weniger als gekürzte Äste, sondern vielmehr als durch das Diminutiv verlängerte, mit Leben und Auferstehung assoziierbare Wortblumen aufzufassen sind: Es sind „Ästchen nämlich des Frühling's“ und „Ästchen“, die, „am Firmament kratzend“, sich auf die zugleich trennende und verbindende Sphäre zwischen Erde und Himmel beziehen. Im Fortgang des Textes wird diese Vorstellung des Zugangs zur Sphäre des Himmels weitergeführt und in Bilder gefasst, die Gewalt und Liebe zusammenspannen:

das Pelzchen über deinem Aug : die schöne Braue, vielleicht, Himmelsbraue wenn die dunkle Wolke über dem Aug des Sees. Die Himmelsschlüsselchen nämlich 1 gelbes Büschel Himmelsschlüssel = den Himmel aufzuschliessen zu -schlitzen! (fl, S. 137).

Die Verknüpfung der Diminutive mit einer Blumensprache der Liebe, die hier erkennbar ist, gilt bereits für das erste Diminutiv des Textes, für das Zöpfchen. Es führt als Bild für Abgeschnittenes auch zu Heinrich Heines *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*: Hier schneidet der Vater ein geflochtenes Zöpfchen von seiner Perücke ab, um es dem Sohn bei seinem Auszug aus dem Hause als Andenken mit auf den Weg zu geben. „Erinnerung“ – an geliebte Verstorbene, die eigene Kindheit und Jugend – ist ein wesentliches Bezugsfeld der Blumensprache in *fleurs*. Sie wird aktiviert, um die Hinfälligkeit des Alters zu kontern, die sich jedoch immer wieder in den Vordergrund schiebt:

Niedergang meiner Person : fliehende Blumen, und Basis-Schmerz, hinfällige Schleierwolken des Juni, Gernet in der Vase, ich erinnere mich, ach der Sesam Flügel Gartenschminke und zierliche Luft usw., herzliche Grüsse mit vielen Rittern, und Rittersporn (fl, S. 112)³⁷

Der vorwiegend blau blühende Rittersporn verweist in *fleurs* auf die zu Beginn des Textes mit Novalis' Blütenstaub-Fragment herbeizitierte blaue Blume der Romantik, was durch die häufigen Verweise auf die Veilchen im gesamten Text unterstrichen wird. Allerdings wird diese bläuliche Einfärbung des Textes so ambiguiert, dass eine Reduktion auf die Poetik der Romantik verunmöglicht wird. Dies zeigt insbesondere

36 Denkbar ist auch die Verbindung zur Naturlyrik Robert Frosts, für dessen Gedichte – etwa *Stopping by Woods on a Snowy Evening*, *Flower-Gathering*, *Mowing* oder *The Tuft of Flowers* – Metaphern leitend sind, die auch in *fleurs* immer wieder auftauchen.

37 Der griechische Name von Rittersporn lautet *Delphinium*. Vgl. dazu die Ausführungen in Kranz, Schwan u. Wittrock: „Einleitung“, S. 12: „*Delphinium* heißt die Blume aufgrund der Ähnlichkeit ihrer geschlossenen Knospen mit der Gestalt eines Delphins; ein Name, der bis zum griechischen Arzt Pedanios Dioskurides aus dem 1. Jahrhundert nach Christus zurück verfolgen [sic] werden kann. Die Pflanze *Delphinium* lässt also in ihrem Namen das Tierreich anklingen und ist so, konzeptionell gedacht, ein zwischen Flora und Fauna angesiedeltes Zwitterwesen.“

die bereits erwähnte Passage mit der Verknüpfung von Bläulichem (Hang, Wiese, Himmel, Palmkätzchen, Auge, Nacht), schmerzhafter Erinnerung, Tränen und Küssen, Wasser, Wein und Mond (fl, 135), in der sich die blaue Blume der Romantik sinnbildlich ein Veilchen holt. Diese Form einer Hybridisierung der Blumensprache zeigen auch die „mit vielen Rittern, und Rittersporn“ versehenen „herzlichen Grüsse“, die mit den Rittern zwar die romantische Mittelalterbegeisterung, aber eben auch den Kampf mit Schwertern und damit das eingangs genannte Abmähen der Blumen assoziieren lassen. Für *fleurs* gilt, was der u.a. von Isabel Kranz, die ja in *fleurs* erwähnt wird, herausgegebene Band zur Blumensprache hinsichtlich des Rittersporns als programmatisch für die Floriographie ausweist: Es geht in Künstlerbüchern, die sich dem Rittersporn widmen, um „das Prinzip des Arrangierens (und der Dissemination)“, und es geht darum, wie Bücher zu „Florilegien ihrer eigenen Praxis“ werden, indem sie „eigene und fremde Texte“, aber auch „kunsthistorische Referenzen“ und andere Bilder miteinander „verweben“ und derart den hybriden Rittersporn als „Kreuzungspunkt unterschiedlicher Diskurse“ inszenieren.³⁸

Vergleichbar inszeniert *fleurs* eine florilegische Praxis der Hybridisierung, deren exzessive intertextuell und intermedial organisierte Vielstimmigkeit Prosa und Lyrik in einer Radikalität amalgamiert, welche diejenige des Prosagedichts um 1900 nochmals überbietet. Leitend ist hierfür die Art und Weise, wie die Bekenntnisse in *fleurs* Gewalt und Schmerz mit Liebe und Zärtlichkeit verbinden. Über die Semantik der Bilder hinaus ist vor allem die Kombination einer beschnittenen und verwundeten Sprache mit Sprachgesten der Zärtlichkeit zu nennen: „[...] dies 1 wenig Vorliebe für Diminutive (Ästchen Stimmchen Blättchen Väterchen) ist vielleicht Verlangen nach Welt-Zärtlichkeit“ (fl, S. 8). Im vorliegenden Kontext erscheint es mir legitim, mit Blick auf die exzessive Verwendung von Diminutiven von einer Sprachgeste der Zärtlichkeit zu sprechen, berücksichtigend, dass das Anhängsel „chen“ die Wörter im Verkleinern zugleich verlängert und so gleichsam den Bildern der Gewalt und Verwundung solche der Zärtlichkeit und des Trostes anfügt.

Die Überbietung jener Gattung, die um 1900 als Experimentierfeld neuer Formen poetischen Sprechens entstanden ist, zeigt sich außerdem daran, wie nicht nur intertextuelle, sondern auch intermediale Bezüge gestaltet und auf den Problemzusammenhang der Beschneidung bezogen werden. Die Blumensprache in *fleurs* entfaltet eine komplex und insbesondere durch das Prinzip der Wiederholung organisierte Intermedialität. Hierzu gehört neben der Integration von kleineren Zeichnungen – etwa ein oder mehrere Herzchen (fl, S. 33, 65), ein oder mehrere Münder (fl, S. 50, 65, 151), ein Fuß (fl, S. 52), ein Augenpaar (fl, S. 87) oder fließende Zeilen (fl, S. 100) – auch die Reflexion auf die Schreibszene: Zu den Rahmenbedingungen des Schreibens gehört das Musikhören, performativ umgesetzt, indem der Text leitmotivisch immer wieder die Phrase „Liszt aus dem GRAMMO“ einspielt. Ausgerechnet „phon“, d.h. die kleinste unterscheidbare Lauteinheit, die im Griechischen für Stimme, Klang, Laut und Ton bzw. im Feld der Literatur für Dimensionen des Lyrischen steht, wird hier abgeschnitten und dadurch als Abwesendes zugleich hervorgehoben: Markiert ist so, dass das Akustische und damit auch das Lyrische im Raum der Schrift – mit Bezug auf den Stellenwert von Derridas Schriften für das Schreiben Mayröckers ist hier

38 Kranz/Schwan/Wittrock: „Einleitung“, S. 16 u. S. 12.

auch dessen Grammatologie zu assoziieren – zumindest auf materieller Ebene nicht zur Anschauung kommt. Gleichzeitig jedoch wird dieses Defizit der Schrift im Medium der Schrift selbst relativiert. Das in Versalien gedruckte „GRAMMO“ setzt das Wort als Beschnittenes ins Bild, was das aposiopetische Verfahren insofern intensiviert, als es neben dem Raum des Akustischen über das Medium des Schrift-Bildes auch den Raum der Malerei in den Fokus bringt. Dieses andere Medium wiederum wird in *fleurs* paradigmatisch repräsentiert durch die wiederkehrende Bezugnahme auf Bilder des Malers Andreas Grunert.

Insgesamt lässt sich die Überbietung des Prosagedichts fassen in der Art und Weise, wie durch die inszenierte Schriftbildlichkeit – zu der auch die Hervorhebungen, die Gestaltung der Textseite in Spalten unterschiedlicher Breite und Länge sowie die markanten Zeichensetzungen und integrierten Zeichnungen gehören – und durch die Aposiopesen Lyrik und Prosa miteinander amalgamiert werden. Der Schnitt als Prinzip, das in der Lyrik den Vers konstituiert, wird auf das Feld der Prosa übertragen – und dies nicht nur im Hinblick auf die vielschichtig entfaltete Metaphorik des Abschneidens, sondern ebenso durch die Transformation von Prosapassagen in ein verkürztes und verdichtetes lyrisches Sprechen. Gleichzeitig nehmen die Referenzen auf die Gattung Lyrik im Textverlauf zu: etwa der Titel „privates Gedicht zum 25.1.15“ (fl. S. 101), der suggeriert, den sich anschließenden Text als Lyrik zu rezipieren; oder das Postscriptum „P.S. oh ja vielleicht jubele ich 1 wenig wenn mir 1 Gedicht gelungen ist“ (fl. S. 107); ebenso jene die Schreibszene reflektierende Eintragung, deren erster Satz „an der WC-Wand Schreibblock und Stift nämlich die 1. Zeile eines Gedichts, erst begonnen hat das Jahr, im Glas die weisse Blume“ lautet (fl. S. 108). Aufschlussreich für die lyrische Prosa *fleurs*, deren Blumensprache romantische und moderne Dichtung gleichberechtigt nebeneinander stellt, ist ebenso die Eintragung, die Fragen der „Fiktion“ mit Blumen, Vögeln, Traum, Tränen, „bläuliche[r] Einsamkeit“ und „blauer Tulpe“ verknüpft: In ihrer Mitte ist Mayröckers auf den 8.5.2013 datiertes Gedicht *Georg Trakl's „Rondel“ = Rundgesang* eingefügt,³⁹ und die Eintragung endet mit dem Hinweis auf die „hingegaunerte Sprache“ (fl. S. 120). Geradezu als programmatisch gibt sich in dieser Hinsicht auch eine der letzten Eintragungen zu erkennen, die mit folgendem Aufruf endet:

die äuszere Welt musz innere Welt werden = das Empfundene. Die innere Welt musz wieder äuszere Welt werden = das Gedicht (fl. S. 139).

In ihren Anklängen an das romantische Diktum einer Poetisierung der Welt, als deren Voraussetzung in Novalis' Blütenstaub-Fragmenten nicht zuletzt ein wechselseitiger Bezug von innerer und äußerer Welt angenommen wird,⁴⁰ erschließt sich die

39 Vgl. Trakl's Gedicht *Rondel*: „Verflossen ist das Gold der Tage, / Des Abends braun und blaue Farben / Des Hirten sanfte Flöten starben / Des Abends blau und braune Farben / Verflossen ist das Gold der Tage.“ Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1*. Hrsg. von Walther Killy u. Hans Szklener. Salzburg: Verlag Otto Müller 1987, S. 21. Vgl. außerdem den Abdruck dieses Gedichts zusammen mit Friederike Mayröckers Gedicht *Zu Georg Trakl's „Rondel“ = Rundgesang* in: *Trakl und Wir. Fünfzig Blicke in einen Opal*. Hrsg. von Mirko Bonné u. Tom Schulz. München: Stiftung Lyrik Kabinett 2014, S. 14-15: „ich möchte deine blauen / Augen küssen die du, sanft auf- / geschlagen hattest diese, Blumen / in den Bergen sehr intensiv und selten, / fliege ich mit meiner blauen Seele ganz nah an deine / blauen Augen : Gebot von Mond und amen, siehe wir / stehen still, einander tief umschlingend / 8.5.2013“.

40 Vgl. dazu Novalis: *Schriften*. Band II. *Das philosophische Werk I*. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl u. Gerhard Schulz. Stuttgart: Kohlhammer 1965, S. 422: „Der erste Schritt wird Blick

Spezifik einer Blumensprache, die nicht nur mit einer Aposiopese endet, sondern in der Bezugnahme auf Baudelaires *Fleurs du mal* auch mit einer solchen, dem Titel *fleurs*, beginnt. Die Figurationen eines romantischen Wechselbezugs von innerer und äußerer Welt werden so mit den Figurationen einer Ästhetik der Moderne ineinander geschlungen, dass Hässliches und Tod sowie die Gewalt der Beschneidung als abwesend Anwesendes in der liebenden Hingabe an Erinnertes präsent bleiben. Umgekehrt klingen Schönes und Leben sowie die Zärtlichkeit einer Sprachgeste der Verlängerung ebenso als abwesend Anwesendes in einem Schreiben mit, das von „Liszt aus dem GRAMMO“ begleitet wird, aber auch bereits das Läuten der Totenglocke zu antizipieren scheint.

nach innen – absondernde Beschauung unsres Selbst – Wer hier stehn bleibt geräth nur halb. Der 2te Schritt muß wirksamer Blick nach außen - selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn.“

