

„*auf der Suche nach der verlorenen Stille*« (John Cage)“

Die Sehnsucht nach Stille und ihre ‚Übersetzung‘ in Poesie bei Friederike Mayröcker

(The Longing for Silence As Transposed by
Friederike Mayröcker into Poetry)

Eleonore DE FELIP

Universität Innsbruck, Österreich

Abstract: One of the characteristics of Friederike Mayröcker’s lyrical poetry is the frequent occurrence of auto-reflexive and metapoetical moments. Hence, the paper focuses upon a lyrical text, which enacts and simultaneously reflects the process of becoming of a poem. In „*auf der Suche nach der verlorenen Stille*« (John Cage)“ Mayröcker adopts John Cage’s concept of silence (i.e. there is no absolute silence) by integrating the presence of noise and everyday sounds into the ‘silence’ of her poetical world. Her poem concerns both the longing for silence as the premise for creative writing *and* the transformation of silence into words. Moreover, it equally absorbs the inspiring presence of real and imagined acoustic perceptions as well as that of outer and inner voices. Within the wide-open ears of the lyrical instance, fragments of reality mutate to moments of creative ecstasy. The poem ends, after a comma, with the white ‘silence’ of the blank sheet, engulfed in the vastness of an imagined echo.

Key-words: Intermediality, Avantgarde Music and Literature, Indeterminacy, Concept of Silence, Intensity.

In ihrem Gedicht *»auf der Suche nach der verlorenen Stille«* (John Cage)¹ tritt Friederike Mayröcker (*1924) in einen

¹ MAYRÖCKER, Friederike: *»auf der Suche nach der verlorenen Stille«* (John Cage). In: *Das besessene Alter: Gedichte 1986–1991*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 116f.

poetischen Dialog mit dem US-amerikanischen Komponisten John Cage (1912–1992), der mit seiner experimentellen Musik die Ästhetik seiner Zeit wie kaum ein anderer Künstler beeinflusste. Beiden gemeinsam ist die absolute Freiheit, mit der sie sich zeitlebens je eigene Musik- und Textgattungen schufen. Cage, der auch ein Wortkünstler war, öffnete in seinen Werken die Grenzen zwischen den Medien. Er schrieb Musikstücke, die zugleich Sprechstücke waren. Mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham gemeinsam schuf er Werke, in denen sich die Musik und der Tanz auf gleicher Augenhöhe begegnen, in denen sowohl dem musikalischen als auch dem tänzerischen Part ein autonomer Status und dieselbe Wichtigkeit zugesprochen werden.²

Auch Mayröckers Gedicht bewegt sich an der Grenze zwischen Sprache und Musik. Es ist ein Musikstück aus Worten, ein polyphoner Klangteppich, dem man am ehesten noch mit Gérard Genettes Begriff des ‚Palimpsests‘ gerecht wird.³ Verborgен unter Mayröckers ‚Schrift‘ liegen Cages ‚Schriftzeichen‘: ‚sichtbar‘ werden sie zwar nur eingangs im Titel, doch bilden sie den Prätext, auf den Mayröckers Text antwortet. Zusammen gelesen ergeben die sichtbaren und die unsichtbaren Zeichen die Partitur eines antiphonalen Gesangs. Sie verhalten sich zueinander wie Call und Response in einem Spiritual. Sie preisen die Stille und den Lärm, der die Stille hörbar macht. Sie sind ein Lobgesang auf das Glück des Hörens, auf die Geräusche der Welt und die

² Vgl. REVILL, David: *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*. Aus dem Englischen von Hanns Thenhors-Esch. München / Leipzig: List 1992, insbes. Kapitel 8-11.

³ GENETTE, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (erstmalig 1982 publiziert unter dem Titel ‚Palimpsestes. La littérature au second degré‘).

„tosende Stille“⁴ in uns. Der ‚Prätext‘ des Gedichts ist John Cages Konzept von Stille, insbesondere aber sein Werk *Der Zug. Auf der Suche nach der verlorenen Stille* aus dem Jahr 1978.

Cage, der in Metropolen wie New York lebte, war fasziniert von den Geräuschen, die ihn immerzu umgaben, sowie von der Erkenntnis, dass die Stille nie absolut ist. In einem Interview sagte er: „Wenn ich dem zuhöre, was Musik genannt wird, scheint es mir, als ob ich in der Musik jemandem zuhörte, der spricht, der über seine Gefühle, seien Ideen und seine Beziehungen spricht. Wenn ich aber dem Verkehr zuhöre wie dem in der 6th Avenue, so habe ich nicht den Eindruck, als ob jemand spräche. Vielmehr hab ich den Eindruck, als ob die Klänge und Geräusche selbst agierten. Und ich liebe diese Aktivität der Klänge, dass sie lauter und leiser, höher und tiefer werden, dass sie länger und kürzer dauern. Davon bin ich zutiefst erfüllt. Ich brauche nicht das Gefühl, dass die Klänge und Geräusche zu mir sprechen. [...] Wenn Leute Musik hören, erwarten sie sich mehr als nur zu hören. Sie sprechen dann von ‚innerem Hören‘ oder von der ‚Bedeutung‘ der Klänge. Wenn ich aber von Musik spreche, dann meine ich die Klänge, die nichts bedeuten: nichts, das im Inneren des Zuhörers stattfindet, wohl aber etwas, das draußen liegt. Die Leute fragen mich dann: Ist für dich Musik nur Klang? Und meinen damit: bloßer Klang sei doch ‚nutzlos‘. Ich aber liebe die Klänge so, wie sie sind. Und ich habe kein Bedürfnis, dass sie irgendetwas mehr darstellen sollen als sich selbst. [...] Auch Kant meinte, dass es zwei Dinge gebe, die nichts bedeuten, das eine sei Musik, das andere sei Lachen. Sie müssen nichts Tiefes bedeuten, um uns tiefe Freude (deep pleasure) zu bereiten. Die

⁴ Den Begriff habe ich David Revills Cage-Biographie entnommen. Die Originalausgabe erschien 1992 unter dem Titel „The Roaring Silence. John Cage: A Life“, London, Bloomsbury Publishing.

Klangerfahrung, die ich vor allen anderen bevorzuge, ist die Erfahrung von Stille, wobei ‚Stille‘ heutzutage fast überall auf der Welt gleichbedeutend ist mit Verkehr. Wenn man ein Stück von Mozart oder Beethoven hört, ist es immer gleich. Wenn man aber dem Verkehr zuhört, so ist es immer etwas anderes.“⁵ Cage bereicherte die Musik durch den Zufall und den Humor, durch die Stille, die Geräusche des Alltags, die liebende Hinwendung zu den ‚absichtslosen‘ Geräuschen der Welt.⁶ Die in Musik übersetzte Natur ist bei ihm ein Mix aus Zufall, Determiniertheit und Gesetz.

So wie Cage nimmt auch Mayröcker die Welt mit weit offenen Ohren wahr. Auch sie registriert mit Hingabe und großer emotioneller Anteilnahme die ‚Klänge‘ der Menschen, Tiere und Dinge. Darüber hinaus nimmt sie auch (voller Neugierde und

⁵ John Cage in einem Interview, New York, 2-4-1991: <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> [eingesehen am 20.8.2016], übers. v. EdF.

⁶ Cages Erkenntnis, dass es keine ‚absolute Stille‘ gebe, ging auf eine Beobachtung zurück, die er an sich selbst machte. Als er sich Ende der 40er Jahre in einen schalltoten Raum einschloss, stellte er erstaunt fest, dass er dennoch zweierlei Töne wahrnahm. Der Technikerklärte ihn darüber auf, dass es sich dabei um seinen eigenen Herzschlag bzw. um das Rauschen des Blutes und um die Frequenzen seines Nervensystems handelte. Diese Erkenntnis wurde zum Auslöser für sein 1952 entstandenes Stück „[4'33''] – For any instrument or combination of instruments“, in welchem der Komponist den Zufall zum konstitutiven Strukturprinzip seiner Musik machte. Dieses stille Stück (es ist inzwischen zu einem wesentlichen Referenzpunkt einer Ästhetik der Performativität geworden) besteht aus drei Tacet-Sätzen. In der Notenschrift bezeichnet ‚tacet‘ das Aussetzen/Schweigen eines oder mehrerer Instrumente. Während aller drei Sätze schweigen die Instrumente. Während der Uraufführung, die einen Skandal provozierte, tat der Pianist nichts weiter, als den Deckel des Klaviers dreimal in unterschiedlichen Abständen zu schließen und zu öffnen. Wobei er den Deckel zu Beginn des Satzes schloss und ihn am Ende wieder öffnete. Dadurch wurde auch die übliche Zuordnung des geöffneten Deckels zum Spiel und des geschlossenen Deckels zum Nicht-Spiel umgekehrt.

Sympathie) die ‚Klangspuren‘ ihrer Zeit auf: neue und neueste Tendenzen in Malerei und Musik sowie die kunsttheoretischen Debatten der Avantgarde. Mayröcker zitiert nicht nur Cage, sondern rezipiert auf der strukturellen Ebene ihres Gedichts sein Konzept von Stille, d.h. sie ‚macht‘ mit Worten das, was Cage mit Klängen und Geräuschen macht. Ihre Antwort ist ebenso humorvoll wie seine Musik. Doch mischt sich (bei beiden) ins Staunen auch Schrecken, denn das hingebungsvoll lauschende Ich hört in der ergreifenden Klangfülle der Welt das Absolute. Das „erschrockene“ Hören initiiert einen Moment der Erhabenheit.

Der Titel des Gedichts zitiert ein Werk von John Cage, dessen italienischer Titel im Original lautet: „Il treno – alla ricerca del silenzio perduto. (Der Zug – auf der Suche nach der verlorenen Zeit) Variationen über ein Thema von Tito Gotti.“⁷ Es handelt sich hierbei um ein musikalisches Happening, das John Cage, gemeinsam mit Walter Marchetti und Juan Hidalgo, in Italien organisierte. Es fand im Juni 1978 statt, an drei verschiedenen Abenden, jeweils von 20h bis 1 h in der Nacht. Die Idee war die, einen fahrenden Zug zu vertonen. Die staatliche Zug-Gesellschaft gab grünes Licht. Man wählte einen kleinen alten Regionalzug, der auf wenig befahrenen Strecken zwischen Bologna und kleinen Provinzstädten der Emilia Romagna verkehrte. Nur in Italien habe er, so John Cage, in der Mentalität der Menschen die nötigen Voraussetzungen für die Realisation seiner Idee gefunden. Die Heiterkeit und festliche Freude jener Tage sind heute noch auf den Fotos spürbar. Cages Sinn für Humor und seine Freude am Feiern, jenseits der „Bedeutung“ des Festes, stießen in der italienischen Bevölkerung auf Resonanz. Der Zug wurde für das Happening mit Aufnahmegeräten und

⁷ Als Audiobuch veröffentlicht: Baskerville 2008, 148 S. Es handelt sich hierbei um eine ‚Erzählung‘ mit Fotografien, Klängen und Original-Aufnahmen: kritische Ausgabe mit 3 CDs und 1 DVD.

Lautsprechern ausgestattet. Cage war von den Klängen eines Zuges fasziniert: vom Rattern, Rütteln und Beben der Waggon, vom Keuchen und Pfeifen der Lokomotive (es handelte sich ja um einen alten italienischen Zug der 70er Jahre), vom Kreischen der Schienen, den Glocken, den Ansagen, den Stimmen der Fahrgäste. Alle diese Klänge wurden während der Fahrt aufgenommen und mit der Musik von John Cage, die ihrerseits im vorletzten Wagon aufgeführt wurde, elektronisch vermischt. Im letzten Wagon stand Cage selbst, Regisseur, Dirigent und Tontechniker in einem. In jedem Bahnhof hielt der Zug 20 Minuten lang. Hier öffneten sich die Lautsprecher wie Schleusentore, und wie rauschende Kaskaden ergossen sich die Aufnahmen über die Fahrgäste und die wartende Menge. Diese stimmte ihrerseits mit Blaskapellen, Kirchen- und Kinderchören ein, mit der Musik von Straßenkünstlern, den Rufen der Gastwirte, aber auch mit (im Vorfeld aufgenommenen) Lauten von Tieren, den Klängen der Wochenmärkte, dem Hämmern und Klopfen der Handwerker, mit den Sirenen von Polizei, Rettung und Feuerwehr, mit Kirchenglocken sowie mit den ganz alltäglichen, wie Cage sie nannte, ‚wunderbaren‘ Geräuschen eines Provinzbahnhofs.⁸ Cage nannte seinen Zug „Musi-Zirkus“. Im Gegensatz zu den Konzertsälen, die eigens so gebaut seien, dass sie die vorgetragene Musik vor äußeren Geräuschen und Klängen ‚freihalten‘, sollte der Musikzirkus dem Publikum so viel gleichzeitige Musik wie nur möglich nahebringen. Es war ein simultanes Hörereignis. Das zentrale Element war dabei das Rattern der Räder auf den Schienen. Es gab den Rhythmus an. Es war das Maß, mit welchem in der ‚Partitur‘ die Länge der Sätze bestimmt wurde.

⁸ S. <http://www.johncage.it/1978-treno-cage.html> [eingesehen am 6.5.2017]

Lesen wir nun Mayröckers ‚Antwort‘. Wie gestaltet sie die ‚Klangwolke‘ der Welt? So wie der Komponist an seinem klingenden Zug, betont auch die Autorin an ihrem ‚Musikstück‘ die „performative Dimension“⁹. Unüberhörbar ist dabei Mayröckers leises Lachen, ihre hintergründige, in gewisser Weise ‚stille‘ Lust an der eigenen Performance. Mayröckers Humor hat damit zu tun, mit Worten etwas zu sagen, das keine Bedeutung hat; ‚nichts‘ zu sagen; das Nichts sich ereignen zu lassen, getragen von absichtslosem Lärm. Für die Rezipientinnen und Rezipienten besteht die Herausforderung darin, hinter den Versen keine Idee oder klare Aussage zu suchen, dem sprechenden Ich keine Intention zuzusprechen, sondern (wie das lyrische Ich) den Geräuschen im ‚Innenraum‘ des Gedichts lediglich zu folge

»auf der Suche nach der verlorenen Stille« (John Cage)

sieh dies Land nämlich offenbar ein gefangener Raum eine
gefangene
Rosenspur oder sechs kurze Parte für einen verbrühten Streicher
vielleicht
könnte man sagen willfährigen Streicher : *schäfrigen* Streicher :
Zeit-
student undsoweiter, in völliger
Leere völliger Wortstatt des Fleisches die Flecken,
intermittierenden Fenster des Kaktus, blühend mit roten
Krallen selten das Haus
verlassend ohne Visage-Staffierung you know / stehe

⁹ WIRTH, Uwe: Intermedialität. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen. Hrsg. v. Thomas Anz, Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, S. 254–264, S. 255.

vor einem Rätsel wenn ich zu schreiben beginne / stürze
kopfüber in einen Flügel der sich in seiner Schwärze
auftut vor mir in seiner Haaresbreite während mein Haar
knistert ins Innere des Instruments und du mit zagem Finger
an meiner Schläfe entlang nämlich streifst gegen den Wind wo
doch kein Wind ist
sondern ein liebstes Tier oder Nadelklang (Strähne) –
stampfe den Boden zufuß während das Gras verdammt nämlich
verdampft
oder verstaubt undsoweiter –
zwei Blättermücken wehen in einem Baum, sind identisch
tierisch, wer
hat das gesagt, bin hineingekrochen in deine
Stimme, erschrocken vor diesem Sprechen vor dieser Stille des
Sprechens
vor diesem Stillstehen vor dieser Klaviatur (Tier oder Ding egal)
es ist oft nämlich bewegt sich etwas im Innern
des Flügels, Verniedlichung findet nicht statt, wir
sitzen in Plüschlogen (ANKERUNG) : Nachtcafé, halluzinieren
dieses heftige
KRAPFENESSEN, Intonation oder was, spiegeln uns in den wenigen
zeitungsblätternenden Gästen, oder die Welt der hunderttausend
Dinge,
ich schlage zum Beispiel mit einem großen Hammer in welchem
ein gebogener Nagel steckt, um Stiel und Eisen
zusammenzuhalten,
Löcher in Fußboden Plafond und Wände, das
Beben von unten (Nachbarschaft!) zurückzuweisen, Wohl oder
Weh!
Und dies hier auch: KRACHFUTTER in den halbleeren
Kinoreihen (von irdischer Kraft / das Geheimnis

eines Verlangens, ausschließlich mit jungen Personen Umgang zu haben
um sich widerzuspiegeln in einem jungen Gesicht lieber als in einem alten – ach
Selbstbetrug : seiner eigenen Jugend begegnen
zu wollen dieser entflohenen Ringeltaube etcetera), Phobie oder Phobia heißt dieser Hund, sage ich, immerhin
heute das Himmlische : ein Gebirgszug Gebirgshut
Gebirgsgezeter
sehr finster sinister Innenansicht des Morgens (der Hand)
die Schallplatte der kleine Diskus zum Beispiel
desgleichen, und jetzt die Sonne segelt / ein Erbstück!
durchs aufgeweichte Gewölk, zischend durch Straßenfluchten
motorhaftes Pfählen von Amseln, *was über die Veilchen / Vehikel hinkt oder leckt*,

Das Zitat im Titel legt eine „Spur“ im Sinne von Derrida: sie führt zu John Cage, aber auch zu Ernst Jandl (Mayröckers Schreib- und Lebensgefährten), der Cages theoretisches Werk „Silence“ ins Deutsche übersetzte.¹⁰ Mehrdeutig und offen ist daher auch das „Du“ im Gedicht: es könnte sich einerseits auf Jandl beziehen, andererseits auch auf Cage, schließlich auch auf das sprechende/schreibende Ich selbst.

Das Gedicht präsentiert sich als offene grammatische Struktur. Die Rede setzt unmittelbar und in Kleinschreibung ein – „sieh dies Land“ –, als handelte es sich um eine Rede, die ihren Anfang woanders hat und hier nur fortgesetzt würde. Auch das Ende ereignet sich plötzlich, wie zufällig mit dem letzten Vers, der im weißen, stillen Raum des Blattes mündet. Ein Satz, besser ein Nebensatz, verklingt hier, ohne in einen klaren Hauptsatz

¹⁰ CAGE, John: *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, 6. Ausg.

„abzusinken“. Die Stimme (Stimmung) bleibt am Ende in der Schweben, so als könnte der „unvollendete“ Satz im nächsten Gedicht fortgesetzt werden. Wir begegnen einer sehr unorthodoxen Interpunktion: es gibt Doppelpunkte, doch steht das Leerzeichen nicht nur danach, sondern jeweils auch davor. Es sind gewissermaßen von Stille umgebene Satzzeichen, die mehr ein Innehalten markieren, eine Zäsur, eine Atempause. Auch die Beistriche, Klammern und Gedankenstriche dienen nicht der grammatischen Strukturierung, sondern suggerieren die Pausen zwischen den Sequenzen eines Wort- bzw. Klangstücks. In Mayröckers Gedicht, in dem fast zur Gänze auf klare Aussagen verzichtet wird, dient die Interpunktion der Rhythmussetzung und der Verstärkung der „Hintergrundcharakteristik“ des Wortmaterials.

Zu Mayröckers musikalischem Verfahren gehört die Modulation von Motiven. So wird etwa das eröffnende Motiv „sieh dies Land“ noch im selben Vers durch eine Art Erklärung „nämlich offenbar“ zu einem „gefangenen Raum“ verwandelt, um danach zu einer „gefangenen Rosenspur“ zu mutieren. Das anschließende „oder sechs kurze Parte“ suggeriert ein musikalisches Thema mit Variationen: „für einen verbrühten Streicher vielleicht könnte man sagen willfährigen Streicher : *schäfrigen* Streicher : Zeit-student undsoweiter“. Die gedanklichen Einfälle ereignen sich scheinbar zufällig, reihen sich aneinander ohne zwingende Notwendigkeit, gehorchen höchstens der Logik der Alliteration („KRACHFUTTER in den halbleeren Kinoreihen von irdischer Kraft“ oder „Gebirgszug Gebirgshut Gebirgsgezeter“).

Parenthesen wie „könnte man sagen“ und „undsoweiter“ imitieren Cages aleatorisches Kompositionsprinzip. So wie Cage ein Klavier „präparierte“, indem er Glasstücke, Scherben, Schrauben und Maschinenteilchen zwischen die Saiten steckte,

um auf diese Weise neue, überraschende Klänge aus dem Instrument hervorzurufen,¹¹ so wird auch hier das ‚Übliche‘ verändert. Die Worteinfälle gehen eigene Wege. Das Erwartete wird durch Überraschungen endlos erweitert (“undsoweiter”).

Nicht nur akustische, auch visuelle Eindrücke schieben sich ins Bewusstsein („Kaktus, blühend mit roten Krallen“). Alle Sinneseindrücke und Gedanken sind gleichberechtigt, das lauschende Ich perzipiert alles mit gleicher Aufmerksamkeit. Inszeniert wird ein intensives Hinhorchen auf die Klänge der Welt. Während die Einbeziehung von unbeabsichtigten Klängen in ein Musikstück bei Cage im Dienste eines ent-hierarchisierten musikalischen Denkens steht, tritt bei Mayröcker das lyrische Ich in Dialog mit allen Dingen der Welt. Voller Ehrfurcht wendet es sich den Phänomenen des Lebens zu – den Tieren, Pflanzen und auch Dingen –, um deren ‚Stimmen‘ zu vernehmen („zwei Blätterglocken wehen in einem Baum, sind identisch tierisch, wer hat das gesagt“), es beugt sich gewissermaßen weit vor, lauscht voller Konzentration („bin hineingekrochen in deine Stimme“). Das lyrische Subjekt sieht von sich selbst ab, es trägt keine Bedeutung in die Phänomene der Welt hinein, vernimmt (unbeteiligt und äußerst beteiligt zugleich) deren vielgestaltige Stille. Gleichsam erschrocken entdeckt es ein bisher nicht vernommenes, stilles Sprechen der Dinge: „erschrocken vor diesem Sprechen vor dieser Stille des Sprechens vor diesem Stillstehen vor dieser Klaviatur (Tier oder Ding egal)“. Sowohl der vom Zen-Buddhismus inspirierte Komponist als auch die Autorin zelebrieren den Augenblick, in welchem das Subjekt zuerst selbst still werden muss, um das Draußen wirklich zu hören. Das Ich muss Ansichten, Ideen und Meinungen zuerst loslassen, um für ein wirklich intensives Hören frei zu werden

¹¹ S. Revill, a.a.O., insbes. S. 93-96.

(„stehe vor einem Rätsel wenn ich zu schreiben beginne“). So kann es feinste Regungen wahrnehmen („es ist oft nämlich bewegt sich etwas im Innern des Flügels“). Geräusche werden in sensiblen Ohren schnell zu ‚Lärm‘. Da kann dann selbst das leicht krachende Geräusch von frischem Blätterteiggebäck „heftig“ werden („Nachtcafé, halluzinieren dieses heftige KRAPFENESSEN“). Umso mehr irritieren das Rascheln im Kino („KRACHFUTTER in den halbleeren Kinoreihen“) oder die Geräusche der Nachbarn („ich schlage zum Beispiel mit einem großen Hammer in welchem ein gebogener Nagel steckt [...] Löcher in Fußboden, Plafond und Wände, das Beben von unten (Nachbarschaft!) zurückzuweisen“), vollends gar der Straßenlärm, der den Vogelgesang zerstört („motorhaftes Pfählen von Amseln“). Mayröckers offene, parataktische Syntax erzeugt eine Traumwirklichkeit, in der die Dinge scheinbar zufällig auftauchen und vergehen. Sie verdanken ihre Präsenz im ‚poetischen Bewusstsein‘ einer auf höchste gesteigerten Konzentration, die sich auch dem Nebensächlichsten zuwendet und ihm poetische Gerechtigkeit zukommen lässt. Die Vermeidung von syntaktischer Gebundenheit verleiht den einzelnen Teilen oder Wortgruppen Gleichwertigkeit, jede Wortgruppe bekommt den Status eines eigenen Ganzen, syntaktische Abhängigkeiten werden verwischt. Dadurch entsteht auf der Ebene der Textsemantik etwas Schwebendes. Es gibt nur einen Satz mit einem klaren Anfang und einem klaren Ende, einer finiten Prädikation und einer relativ eindeutigen Interpunktion: ‚,/ stehe vor einem Rätsel wenn ich zu schreiben beginne /‘. Solcherart rückt er in den Vordergrund der poetischen Rede und kann als das ‚Herz‘ des Textes gelesen werden.

In der Linguistik unterscheidet man zwischen *fore-* und *backgrounding*.¹² ‚Vordergründig‘ wird eine Aussage, wenn sie innerhalb eines Diskurses eine neue Information bringt. Als ‚Hintergrund‘ (background) einer Rede gelten Informationen, die man als bekannt und gegeben voraussetzen kann. Merkmale des *backgroundings* sind Verben, die nicht in finiter Form, sondern als Partizip Perfekt erscheinen (hier: gefangen, verbrüht, verdammt, verdampft, verstaubt, erschrocken, gebogen, entflohen, aufgeweicht), als Partizip Präsens (intermittierend, blühend, zeitungsblättern, verlassend, zischend), Nebensätze (während), Parenthesen (könnte man sagen, you know, wer hat das gesagt, sage ich, oder was, zum Beispiel, Wohl oder Weh! Ach, undsoweiter, etcetera, desgleichen, oder), substantivierte Verben (vor diesem Stillstehen, Geheimnis eines Verlangens), Infinitive (wehen, zusammenzuhalten, zurückzuweisen, sich widerzuspiegeln, seiner eigenen Jugend begegnen zu wollen), Adverbia (offenbar, nämlich, immerhin) und Klammerkonstruktionen (eine Klammerkonstruktion erstreckt sich über 6 Verse [v.31 bis v. 36] und mündet schließlich in *etcetera*, was die Offenheit der Aussage noch betont). Werner Abraham hat das *backgrounding* als wesentliches Mittel der poetischen Syntax von Friederike Mayröcker erkannt. Durch die Technik des *backgroundings* (Abraham spricht von „Verträumungstechnik“¹³) werden klare Aussagen vermieden. Der Fokus der Betrachtung liegt auf der Eigengesetzlichkeit der Sprache. Der Text öffnet sich semantisch ins Grenzenlose und wird zum „freien“ oder (in der

¹² S. ABRAHAM, Werner: *Backgrounding als Lyrikkonzept*. Friederike Mayröckers poetische Syntax. In: Ders.: *Linguistik der uneigentlichen Rede, Linguistische Analysen an den Rändern der Sprache*. Tübingen: Stauffenburg 1998, S. 119–135.

¹³ Ebenda, S. 125.

Terminologie Mayröckers¹⁴) zum „totalen Gedicht“.¹⁵ Der ästhetische Eindruck ist der eines verhaltenen Sing-Sangs, von schwebenden Impressionen, eines betörenden Gleichgewichts von Klängen, insgesamt einer lexikalischen Unbestimmtheit, die Cages Kompositionsprinzip der *indeterminacy* entspricht.¹⁶ In Anlehnung an Cages „Lecture on Nothing“ und „Lecture on Something“¹⁷ könnte man auch von Mayröckers Gedicht als einem „Poem on Nothing“ oder „Poem on Something“ sprechen. Angesichts der ‘vordergründigen’ Position des Verses “/stehe vor einem Rätsel wenn ich zu schreiben beginne /” liegt es nahe zu vermuten, dass das Gedicht den Initialmoment des Schreibens inszeniert. Sitzend vor dem leeren Blatt (“in völliger Leere völliger Wortstatt”) denkt das lyrische Subjekt über das Schreiben nach. Auf den poetischen Einfall wartend, horcht es auf die Klänge (Geräusche) der Welt. Doch ‘schweigt’ weder das leere Blatt im absoluten Sinne (ist kein “tacet”), noch fängt das Schreiben mit dem absoluten Nichts an. Vielmehr gleicht das Schreiben einem freien Sturz in das offene Instrument der Welt (“stürze kopfüber in einen Flügel der sich in seiner Schwärze auftut vor mir”). Das Gedicht gleicht Cages klingendem Zug, es ist ein performativer Akt. Es ist eine Reise in die ‘Nacht’, in einen

¹⁴ Ebenda, S. 127.

¹⁵ ELZENHEIMER, Regine: Pause, Schweigen, Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; 581), S. 21:

¹⁶ Abraham (ebenda, S. 132) spricht vom „Phänomen der Halbbedeutung, das uns dauernd zur Suche nach metaphorischem Sinn verleitet und stets in neuen lächerlichen Sprüngen nach einer Kohärenzlogik im Gesamtgedicht suchen läßt, sich gleichwohl jeweils erneut einem Erfolg verweigernd.“

¹⁷ Beides in J. CAGE, John: Silence. Lectures and writings. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press 1967: „Lecture on Nothing“ S. 109–127; „Lecture on Something“ S. 128–145.

noch “gefangenen Raum” (v. 1), in ein “imaginary landscape”¹⁸. Erst im Schreiben ereignet sich Befreiung. Die “gefangene n ” beginnt zu ‘duften’ (Jahre später wird die Autorin auch von Jacques Derridas Buch “Glas”, das sie liebt, sagen: „Es ist das Honiglecken es ist das Geweihte es ist der Duft dieses Buches es ist ein Taumel von Sprache.“¹⁹). Schließlich evoziert auch die Wortwahl (“gefangen”) den Namen Cage (der im Englischen “Käfig” bedeutet). Bekannt ist Cages (selbstironische) Aussage: “In welchem Käfig man sich auch befindet, man muß ihn verlassen.”²⁰

Erschrocken vor der Omnipräsenz der “tosenden Stille” (ihrer Erhabenheit), beginnt das schreibende Ich, alle Klänge und Geräusche ringsum zu notieren. Die Sehnsucht nach Stille ist bei Mayröcker die Sehnsucht nach der Bedeutungslosigkeit der Phänomene, nach deren Absichtslosigkeit. Sie zu erkennen, befreit und beruhigt den menschlichen Geist.

Und so wie Cages Zug auf seiner Rückfahrt immer leiser wurde, um schließlich spätnachts in die ruhige Stille eines leeren Bahnhofs einzufahren, so mündet auch Mayröckers Gedicht in der Stille. Der letzte Satz verliert sich in der weißen Stille des Blattes. Doch markiert der Beistrich keinen harten Abbruch, sondern eher eine milde, momentane Zäsur. Er ist wie ein Zwischending zwischen Ende und Fortsetzung. Er ähnelt dem Atemholen eines Sängers nach einem langen Satz oder auch einem musikalischen

¹⁸ „Imaginary Landscape No. 1–5“ lautet der Titel von 5 Kompositionen von Cage. Siehe dazu das Kapitel „To describe the Process of Composition Used in *Music of Changes* and *Imaginary Landscape No. 4*“, in J. Cage: *Silence. Lectures and writings*, a.a.O., S. 57–59.

¹⁹ Friederike Mayröcker über Derridas Buch “Glas”: <http://pdf.zeit.de/2014/49/weihnachtsgeschenke-buecher-tipp-schriftsteller.pdf> [eingesehen am 6.5.2017]

²⁰ CAGE, John: *Empty Mind*. Berlin: Suhrkamp 2012, Klappentext.

Trugschluss. Er suggeriert eine Fortführung auf dem nächsten Blatt oder im nächsten Gedicht. ‚Zu Ende‘ ist nur die aktuelle Performance. Für die Länge eines Atemzugs ist die Stille wiedergefunden.

Als Mayröcker das Gedicht „auf der Suche nach der verlorenen Stille“ schrieb, vertrat sie eine ähnliche Kunstauffassung wie Cage. Bei ihm hatte die Suche nach einer „unpersönlichen Kunst“²¹ schon sehr früh begonnen. Seine Entdeckung der Stille, welche die Aufmerksamkeit für Geräusche implizierte, hatte zur Folge, dass er bis dahin Ausgeschlossenes und Verbotenes nun in sein Konzept von Musik einbezog. Bereits Ende der 30er Jahre erschien ihm selbst der Begriff „Musik“ für seine Kompositionen nicht mehr geeignet. Ab nun bevorzugte er Termini wie „Geräuschkunst“ oder „Klangorganisation“.²² Als Ergebnis seiner intensiven Beschäftigung mit der östlichen, insbesondere der indischen Musikphilosophie und seiner persönlichen Hinwendung zum Zen-Buddhismus entwickelte Cage Ende der 40er Jahre sein neues Kunstideal, wonach die Musik nicht mehr Gedanken, Meinungen und Gefühle transportieren sollte, sondern vielmehr dem Geist Klarheit und Ruhe schenken sollte.²³ Er hoffte, sich künstlerisch aus der Verstrickung in mentale und emotionale Leidenschaften befreien zu können, indem er seine Kunst vom Zwang, etwas ausdrücken zu müssen, befreite. Auf ähnliche Weise wird auch Mayröcker in ihren Büchern das Erzählen von Geschichten und in ihren Gedichten die Vermittlung eines klar erkennbaren Sinns vermeiden.

²¹ Reville, S. 116.

²² Reville, S. 85.

²³ Reville, S. 116.

Cages künstlerische Haltung ist durch eine gesteigerte Aufmerksamkeit allen Klangphänomenen der Welt gegenüber gekennzeichnet. Er glaubte daran, dass sich die Welt zu einem einzigen Klang-Kunstwerk verwandeln würde, wenn es den Menschen gelingen würde, Werturteile aufzugeben und Alltagsgeräusche, die als störend und unangenehm empfunden werden, mit einem vorurteilslosen und zugeneigten Ohr wahrzunehmen. „Durch künstlerische Organisation“, schrieb Cage in einer Pressemitteilung aus dem Jahre 1942, „können Stadtgeräusche ihren nervenaufreibenden Charakter verlieren und zu Materialien einer höchst dramatischen und expressiven Kunstform werden.“²⁴

Auch die Autorin Mayröcker wendet sich der Welt mit höchster Aufmerksamkeit zu. Durch ihr Küchenfenster blickend oder durch Wiens Straßen gehend, nimmt sie das Wunder des Lebens wahr. Nichts bleibt unbemerkt. Unzählige Details bündeln sich in ihren Augen und Ohren wie in Sammellinsen und verdichten sich zu Versen und Sätzen. Jedes einzelne Ding erhält seine ihm zustehende Wichtigkeit. Bei Cage wie bei Mayröcker stehen die Dinge zueinander in Beziehung. Sie sind ein klingendes Orchester („zwei Blätterglocken wehen in einem Baum“) und ein tönender Zug (Cage). Sie bringen den betrachtenden Geist dazu, von sich selbst abzusehen und sich einer überpersönlichen Dimension zuzuwenden. Musik hat bei Cage eine spirituelle Funktion.²⁵ Sie hilft dem Geist in seinem Bemühen, selbst in einer aufgeregten und lauten Umgebung gelassen zu bleiben und in der Ruhe (der „zentralen Emotion“²⁶ gemäß indischer Lehre) zu verweilen. Auch bei Mayröcker sitzt das lyrische Ich ‚ruhig‘ („in

²⁴ Reville, S. 87.

²⁵ Reville, S. 118.

²⁶ Reill, S. 120.

Plüschlogen“) inmitten von störendem Lärm („Krachfutter“, „Beben der Nachbarn“, „motorhaftes Pfählen von Amseln“). Ja, selbst imaginierte Geräusche (Halluzinationen von Krapfenessen) werden in das kontemplative Horchen miteinbezogen. Was störend war, wird interessant.

Einst erhielt Cage einen Brief, worin ihn eine Dame fragte, woran man denn ein Kunstwerk erkenne. Cages Antwort war ebenso einfach wie klar: entscheidend seien nicht die Phänomene selbst, sondern die Sicht der Betrachterin. Sie könne ihre Haltung ändern und fortan alles, was sie umgibt, als ein Kunstwerk betrachten: „Sie fangen an, aus sich herauszugehen und die Welt um sich herum zu betrachten, und dann verändert sich ihr Geist.“²⁷ In Mayröckers Gedicht lesen wir eine ähnliche Aufforderung: „sieh dies Land nämlich [...] eine gefangene Rosenspur“. Vergleichbar der Haltung im Zen, sind auch Cages Musik und Mayröckers Poesie „ein immanenter Weg der Annäherung“²⁸ an die verborgene ‚Rose‘ im Innern der Dinge. Sich ihr zu nähern, bedeutet, den immanenten Kunstcharakter der Welt zu erkennen.

Für Cage dient Kunst nicht dem Ausdruck der persönlichen Gefühle und Gedanken des Künstlers. Sein Ideal war das einer ‚unpersönlichen Kunst‘. Auch für Gilles Deleuze liegt die Aufgabe der Kunst unter anderem darin, eine unpersönliche Welt zu schaffen, in welcher die reine ‚Intensität‘ erfahrbar werde. Auf der sprachlichen Ebene zeige sich ‚Intensität‘ – ein Schlüsselbegriff der Philosophie von Deleuze – als Entkoppelung von Inhalt und Form. Wo die Sprache ‚intensiv‘ werde, gebe es weder ein Subjekt der Äußerung noch ein Subjekt der Aussage.²⁹

²⁷ Zit. n. Revill, S. 147.

²⁸ Revill, S. 149.

²⁹ Ihre Überlegungen zur ‚Intensität‘ der Sprache entwickelten Deleuze und Guattari aus ihrer Lektüre von Kafkas Texten, die sie als eine „kleine Literatur“

In ihrer ‚intensiven‘ Ausprägung bildet Sprache nicht mehr ab, transportiert keine fixen Bedeutungen mehr und entzieht sich der metaphorischen Entschlüsselung. Vielmehr öffne sie „Fluchtlinien“³⁰ im Sinne von Öffnungen oder auch Auswegen, auf denen die Wörter ihre tradierte Signifikanz ablegen und in momentane Beziehungen zu wechselnden Denotaten treten können. Auch Cage und Mayröcker ziehen ‚Fluchtlinien‘, auf welchen die Musik und die Sprache aus dem Bereich der Repräsentation ‚fliehen‘ können. Gemeinsam ist Cages und Mayröckers Kunst, dass sie erwartete Formationen aufbrechen und klangliche Tiefenschichten freilegen, wo unendliche Transformationen ausgelöst und unerwartete Verknüpfungen ermöglicht werden. Musik und Sprache werden zu Experimentierfeldern. In Cages und Mayröckers Kunst befreit sich „das Leben aus der Umklammerung der Person [...], um ein unpersönliches Leben zu schaffen“³¹. Was Deleuze zum Akt des Schreibens sagt, gilt gleichermaßen für Mayröckers Schreib- wie für Cages Kompositionsverfahren:

„Aber ein Künstler kann sich nicht mit einem erschöpften Leben abfinden, auch nicht mit einem persönlichen Leben. Man schreibt nicht mit seinem Ich, seinem Gedächtnis und seinen Krankheiten. Im Akt des Schreibens liegt der Versuch, aus dem Leben etwas zu machen, das mehr als persönlich ist, das Leben aus dem zu befreien, was es einkerkert. [...] Es ist die Gewalt eines nicht organischen

(*littérature mineure*) bezeichneten. Ihre Besonderheit liege darin, dass Kafka die Sprache „deterritorialisiere“, indem er ihre Bedeutung weitgehend unabhängig von semantisch fixierten Codes machte. S. DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI: Kafka. Für eine kleine Literatur. Übers. von Burkhart Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

³⁰ Ruf, Simon, S. 11.

³¹ Ruf, Simon, S. 11.

Lebens, wie sie in der Linie einer Zeichnung, einer Schrift, einer Musik liegen kann. [...] Es gibt kein Werk, das nicht dem Leben einen Ausweg zeigt, das nicht einen Weg zwischen den Pflastersteinen bahnt.³²

Cage und Mayröcker bieten einen Ausweg aus der ‚Umklammerung‘ von Anfang und Ende. Ihre Kunst versteht sich als ein stetes Werden, nicht als Übergang von einem Punkt zum anderen. Ein solcher Werdens-Prozess hat weder Anfang noch Ende. Es gibt daher auch keinen Stillpunkt, wenn das Ziel erreicht ist. Cages Zug erreicht zwar den nächtlichen Bahnhof, doch die Musik setzt sich in den Klängen der Nacht fort. Auch Mayröckers Gedicht ‚endet‘ nicht, sondern verwandelt sich in Stille. Den hörbaren Worten folgen unhörbare. Cages Musik und Mayröckers Poesie tauchen aus der unhörbaren Dimension auf, werden hörbar und kehren in die Unhörbarkeit zurück. Sie verstummen nicht: verändert hat sich nur die Qualität ihrer Präsenz. Sie ereignen sich in einer Art Zwischenraum, zwischen zwei ‚unwahrnehmbaren‘ Stillen, als eine wahrnehmbare Weise von Stille.³³ ‚Unwahrnehmbar-Werden‘ im Deleuzeschen Sinne heißt „wie alle Welt, wie jedermann sein“³⁴, den eigenen persönlichen Standpunkt loszulassen und mit allen Phänomenen ringsum (mit Tieren, Pflanzen, Klängen, Farben) in Verbindung und in

³² DELEUZE, Gilles: Unterhandlungen 1972-1990. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 208f.

³³ Zum „Unwahrnehmbar-Werden“ als zentralem Aspekt der Philosophie von Gilles Deleuze s. DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI: Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie 2. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 380-382. S. dazu: RUF, Simon: Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 100-117.

³⁴ Deleuze/Guattari: Tausend Plateaus, a.a.O., S. 380.

„Nachbarschaftszonen“³⁵ zu treten. Anstelle von ‚Ordnung‘ setzt eine solche Haltung ‚Anteilnahme‘.³⁶ Das unpersönliche lyrische Ich öffnet sich dem Kosmos gegenüber. Es ‚gleitet‘ zwischen die Dinge, kommuniziert mit allem ringsum. „Unwahrnehmbar-Werden“ heißt für Deleuze:

„Sich auf eine abstrakte Linie, ein Merkmal reduzieren, um seine Zone der Ununterscheidbarkeit von anderen Merkmalen zu finden und so in die Diesheit und Unpersönlichkeit des Schöpfers einzutreten. Dann ist man wie Gras: man hat aus der Welt, aus aller Welt ein Werden gemacht, weil man eine zwangsläufig kommunizierende Welt gemacht hat, weil man alles an sich selbst unterdrückt hat, was uns daran gehindert hat, zwischen die Dinge zu gleiten, inmitten der Dinge zu wachsen.“³⁷

‚Intensiv‘ im Sinne von Deleuze und Guattari ist eine Sprache, wenn sie in einem Prozess der „Deterritorialisierung“³⁸ begriffen ist. Gemeint ist damit eine Bewegung der sprachlichen ‚Entfremdung‘, gewissermaßen eine Bewegung vom ‚Zentrum‘ zur ‚Peripherie‘, von der mit einem bestimmten Inhalt verbundenen, fixierten Aussage zum (‚bedeutungslosen‘) Wortklang an sich.

Bei Mayröcker ist das Subjekt vage geworden, hat seine Individualität fast zur Gänze verloren. Es ist zu einem weit offenen (unpersönlichen) Sinnesorgan geworden, das sich

³⁵ Ruf, S. 101.

³⁶ Ruf, S. 101.

³⁷ Deleuz/Guattari, Tausend Plateaus, a.a.O., S. 382.

³⁸ DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhart Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 27.

zwischen die Dinge der Welt schiebt, um deren Klang zu hören. Damit übersetzt Mayröcker Cages Konzept von Stille in Poesie: dass nämlich Stille nie absolut ist, sondern immer von den (noch so leisen) Geräuschen der lebenden Welt erfüllt.³⁹

Kunst (Gesang) biete, so Deleuze und Guattari, „Orientierung in der Dunkelheit“, sie sei wie ein „Sprung aus dem Chaos“⁴⁰. Doch die vom Gesang gestiftete Orientierung diene keiner zielgerichteten Bewegung von Punkt zu Punkt. Vielmehr schaffe Kunst eine neue Dimension, einen ‚offenen‘, ‚glatten‘ Raum⁴¹, eine Wüste ohne Anfang und Ende, in welcher das Gehen schneller und langsamer wird, seine Richtung ändert, sich im Kreise dreht. Musik sei, so Deleuze und Guattari, wie ein „Ritornell“, welches im Chaos Struktur und Ruhe schaffe: „Der Kosmos ist selbst ein Ritornell und auch das Ohr (alles, was man für Labyrinth gehalten hat, waren Ritornelle)“.⁴²

In Dichtung übersetzt, ist das Ritornell das Gewöhnliche, das Periphere, die ‚geflohene‘ Sprache, das wie nebenbei-Gesprochene, das ‚ohne Gesicht‘. „(Tier oder Ding egal)“: damit beginnt in Mayröckers Gedicht ein Satz-Labyrinth, ein Satz ohne Anfang und Ende, ein gewundener Klang, eine ‚Fluchtlinie‘,

³⁹ Während seines berühmten Stückes *4' 33''* (*Four minutes, thirty-three seconds*) vernehmen die Zuhörer zwar keinen ‚musikalischen‘ Klang, wohl aber die unvermeidlichen Geräusche, die sich in einem Konzertsaal ereignen (wie Räuspern, Husten, Papierrascheln ...) sowie die von außen durch die Fenster dringen. Die Uraufführung am 29. August 1952 in der *Maverick Concert Hall* bei Woodstock (New York) geriet zum Skandal.

⁴⁰ Hannes Böhringer, S. 148.

⁴¹ Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 510. S. auch BÖHRINGER, Hannes: *Fehlendes Volk. Über den Begriff des Ritornells in Tausend Plateaus und Was ist Philosophie?* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, in: Peter Gente und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 148-167, S. 149.

⁴² Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, a.a.O., S. 474.

welche zu keinem Ziel (Endpunkt) führt, sondern in die Offenheit (Wüste). Im Sinne von Deleuze und Guattari könnte man sagen, dass im Gedicht „etwas“ den glatten Raum markiert („es ist oft nämlich bewegt sich etwas im Innern / des Flügels, Verniedlichung findet nicht statt“). Es folgt eine Reduktion des Definierten („Intonation oder was“), eine Infragestellung. Es gibt kein ‚persönliches‘ Subjekt mehr, sondern ein gesichtsloses, unwahrnehmbar gewordenes „wir“, welches sich in der Welt spiegelt („spiegeln uns in den wenigen zeitungsbblätternden Gästen“). Ein grammatischer Bruch unterbricht an dieser Stelle die Linearität des Satzes; „oder die Welt der hunderttausend Dinge“ – es ist wie eine Biegung des (Satz-)Weges im Labyrinth. „Oder“ – eine Konjunktion mit einschließender Funktion – taucht in Mayröckers Gedichten oft auf. Sie verbindet zwei oder mehrere Möglichkeiten, die zur Wahl stehen, oder stellt die vorangegangene Aussage infrage. Sie drückt aus, dass auch eine Variante möglich sein kann. Der Ausdruck „zum Beispiel“ markiert die Beliebigkeit der Auswahl. Jedes Detail der Welt könnte als Beispiel dienen. ‚Aussagelose‘, ‚bedeutungslose‘ Details betonen das ‚Dahinter‘, die Fülle der Welt, ihre Intensität, nicht die spezifischen, individuellen Formen. Der Gedankengang führt zu keinem Ziel (keiner Aussage), sondern führt ins Leere (in die Wüste) oder windet sich durch ein Labyrinth. Um die Bedeutungslosigkeit der Handlungen zu unterstreichen, werden ihnen absurde Begründungen beigefügt: dann schlägt das lyrische Ich „Löcher in Fußboden, Plafond und Wände, das Beben von unten (Nachbarschaft!) zurückzuweisen“.

Mayröcker übersetzt Cages klingenden Zug in eine tönende Wortfolge. Sie übernimmt sein Konzept der „tosenden Stille“, indem sie den Wörtern jede Bedeutungsschwere nimmt und sie dadurch leicht und durchlässig macht für die Dimension ‚dahinter‘, für die leeren, absichtslosen Zwischenräume zwischen

den Dingen und Ereignissen. Nach einer Reise durch die Klänge der Nacht kehrt Cages Zug in den leisen, nahezu unhörbaren Klangraum eines Provinzbahnhofs zurück. Auf ähnliche Weise ziehen sich Mayröckers schwerelose Wörter, nahezu un wahrnehmbar geworden, am Ende in die Unsichtbarkeit zurück.

Literaturverzeichnis:

- ABRAHAM, Werner (1998): *Linguistik der uneigentlichen Rede, Linguistische Analysen an den Rändern der Sprache*. Tübingen: Stauffenburg.
- BÖHRINGER, Hannes: "Fehlendes Volk. Über den Begriff des Ritornells" in *Tausend Plateaus und Was ist Philosophie?* von Gilles Deleuze und Félix Guattari, in: Peter Gente und Peter Weibel (Hg.): *Deleuze und die Künste*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 148-167.
- CAGE, John (1967): *Silence. Lectures and writings*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press; „Lecture on Nothing“ S. 109–127; „Lecture on Something“ S. 128–145.
- CAGE, John (2007): *Silence*. Aus dem Amerikanischen von Ernst Jandl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 6. Ausg.
- CAGE, John und Tito GOTTI (2008): *Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage. 3 escursioni per treno preparato / variazioni su un tema di Tito Gotti, di John Cage*; con l'assistenza di Juan Hidalgo e Walter Marchetti, hg. v. Oderso Rubini und Massimo Simonini. Bologna: Baskerville.
- CAGE, John (2012): *Empty Mind*. Berlin: Suhrkamp
- DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI (1976): *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Übers. von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI (1992): *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie 2*. Übers. von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve
- DELEUZE, Gilles (1993): *Unterhandlungen 1972-1990*. Übers. von Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- ELZENHEIMER, Regine (2008): *Pause, Schweigen, Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; 581).
- GENETTE, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.
- MAYRÖCKER, Friederike: »auf der Suche nach der verlorenen Stille« (John Cage). In: *Das besessene Alter: Gedichte 1986–1991*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 116f.
- REVILL, David: *Tosende Stille. Eine John-Cage-Biographie*. Aus dem Englischen von Hanns Thenhors-Esch. München / Leipzig: List 1992.
- RUF, Simon: *Fluchtlinien der Kunst. Ästhetik, Macht, Leben bei Gilles Deleuze*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- WIRTH, Uwe: *Intermedialität*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände, Konzepte, Institutionen*. Hrsg. v. Thomas Anz, Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, Bd. 1: *Gegenstände und Grundbegriffe*, S. 254–264.