

Strategieën van subjectiviteit in het proza van  
Friederike Mayröcker:  
de dans van tekst en subject in  
*mein Herz mein Zimmer mein Name*

door

Inge ARTEEL

**Zusammenfassung**

Das Prosabuch *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) der österreichischen Autorin Friederike Mayröcker (°1924) ist als ein 337 Seiten langer Textblock konzipiert, der aus einem einzigen, nur durch Kommata unterteilten Satz besteht. Dieser ausufernde Satz erzählt keine linear voranschreitende Geschichte, ist aber durchgehend von Wiederholungen und diskontinuierlichen Verschiebungen geprägt. Im Zentrum meiner Lektüre steht die Wiederholung als textgenerierendes Prinzip, sowie deren Einfluss auf die Subjektivität der Textfiguren und auf die Rezeption des Textes. Die Wiederholung verliert in diesem Buch ihre aufklärerisch-epistemologische Funktion und führt zu "Sinnentleerung". Eben diese Sinnentleerung erscheint als Quelle von Kraft und Stärke. Von ausgewählten Zitaten ausgehend, werden Übereinkünfte mit der repetitiven Struktur des (zeitgenössischen) Tanzes und mit der tanzenden Flugbewegung bestimmter Insekten aufgewiesen.

Het in 1988 verschenen prozaboek *mein Herz mein Zimmer mein Name* is een van de ongeveer 80 titels (proza, poëzie en luisterspelen) op naam van de Oostenrijkse schrijfster Friederike Mayröcker (°1924).<sup>1</sup> Mayröckers vroege naoorlogse werk ontwikkelde zich in de marge van de *Wiener Gruppe* en de *Konkrete Poesie*. Net als haar collega en partner Ernst Jandl (1925-2000) onderhield Mayröcker wel intensieve

<sup>1</sup> Mayröcker, Friederike: *mein Herz mein Zimmer mein Name*. Frankfurt/M. 1988. De paginanummers worden na de citaten tussen haakjes vermeld. Dit artikel is de verkorte en vertaalde versie van het hoofdstuk over *mein Herz mein Zimmer mein Name* uit mijn proefschrift *Spuren von Subjektivität und Strategien der Subjektwerdung in Prosawerken Friederike Mayröckers* (VUB 2004).

contacten met de *Wiener Gruppe* maar maakte ze er nooit deel van uit. Ze was en is een literaire *Einzelgänger*, die de nodige distantie in acht neemt tegenover eender welk -isme. Zo schreef ze in de jaren '50 en '60 een serie *Lange Gedichte*<sup>2</sup>, waarin ze enerzijds op weldoordachte wijze bestaand en gevormd taalmateriaal arrangeert maar anderzijds ook de intuïtie en de fantasie als leveranciers van materiaal toelaat, iets wat bijvoorbeeld voor de "echte" Konkrete Dichters uit den boze was. Mayröcker experimenteert, maar hangt niet de experimentele theorieën van een perfect maakbare literatuur aan. Haar schrijven reflecteert en transformeert de eigen theoretische uitgangspunten en ironiseert deze ten dele ook.

Van *mein Herz mein Zimmer mein Name* is, zoals van het meeste recentere proza van Mayröcker, wel eens beweerd dat het een "imaginaire autobiografie" vormt die een spel speelt met de schema's van de conventionele autobiografie.<sup>3</sup> In dit opzicht is *mein Herz mein Zimmer mein Name* echter het resultaat van een ontwikkeling die in de jaren '70 is begonnen. Want toen al had Mayröcker de wens geuit om afscheid te nemen van het experiment en op zoek te gaan naar een vorm van onconventioneel vertellen, naar een nieuwe romanvorm.<sup>4</sup> In het prozawerk *je ein umwölkte Giffel* uit 1973 werkte Mayröcker met autobiografisch aandoend materiaal en met herkenbaardere narratieve bouwstenen dan in haar vroegere, experimentelere teksten. Zeker vanaf het daaropvolgende *Das Licht in der Landschaft* (1975), haar eerste boek in de ik-vorm, speelt Mayröcker een ingenieus spel met autobiografische vertelschema's, waarbij de subjectwording van de ik-figuur zich performatief, in het schrijven zelf voltrekt. In het boek *Die Abschiede* (1980) wordt dit concept voor het eerst over een aanzienlijke lengte uitgewerkt. De autobiografie wordt in dit boek op drie niveaus werkzaam: op het thematische niveau wordt het einde van een liefdesrelatie verteld, een thema dat aan de *Neue Subjektivität* werd ontleend; op het verteltechnische niveau treedt een ik-vertelster op die zichzelf bloot geeft; en op een niveau dat men het ethische kan noemen krijgt de tekst het karakter van een veralgemeenbare "levensstudie".<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Mayröcker, Friederike: *metaphorisch*. Stuttgart 1965; en *Tod durch Musen. Poetische Texte*. Reinbek bei Hamburg 1966.

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld Daniela Riess-Beger: *Lebensstudien. Poetische Verfahrensweisen in Friederike Mayröckers Prosa*. Würzburg 1995.

<sup>4</sup> Zie Klaus Kastberger: *Reinschrift des Lebens*. Wien 2000, 20-21. Zie ook Gisela Lindemann: *Friederike Mayröcker*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Band 6. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1996, 8.

<sup>5</sup> Zie ook Riess-Beger 1995, 134-137.

Het boek *mein Herz mein Zimmer mein Name* radikaliseert het spel met de autobiografie. Door de bezittelijke voornaamwoorden wordt in de titel expliciet op autobiografische conventies gealludeerd. De substantieven gaan echter tegen de gewekte verwachting in: “Herz”, “Zimmer” en “Name” vinden we nauwelijks in de titels van gangbaar autobiografisch proza terug. Naast de titel zendt ook de foto op de cover van het boek dubbelzinnige signalen uit. De foto is een panoramische opname van Mayröckers werk- en slaapkamer, die de lezer een inkijk biedt in het privéleven van de schrijfster; maar het te kijk gestelde leven bestaat uitsluitend uit werkmateriaal: boeken, mappen, stapels papier en allerhande notitiebriefjes zijn de best herkenbare voorwerpen in de chaotische omgeving op de foto. In plaats van een kijk op het werkelijke leven van de schrijfster als mens van vlees en bloed krijgt de lezer een ruimtelijke constructie aangeboden waarmee de schrijfster in de voetsporen lijkt te treden van haar illustere avant-garde voorganger Kurt Schwitters: de kamer op de foto lijkt op een “merzbau”, op dat driedimensionele grensgebied tussen dagelijks leven en kunst, waarvan de lagen voortdurend veranderen.

Ook de experimentele schrijftuur van het boek druist in tegen de verwachtingen die men aan een autobiografie stelt en valt bovendien nauwelijks te vergelijken met ontwerpen van niet-conventionele autobiografieën.<sup>6</sup> De inhoud van het boek samenvatten is gezien zijn anti-lineaire, gelaagde structuur niet mogelijk en ook weinig zinvol. Ter oriëntatie van de lezer die niet met Mayröckers werk vertrouwd is, volgt hier toch een korte omschrijving. Uit de tekst spreekt de obsessieve preoccupatie van een ik-figuur van gevorderde leeftijd met haar relatie tot het leven, tot de levende wezens en de levenloze dingen, in het besef van de steeds dichterbij komende dood. Aan de zijde van de ik-figuur vinden we een gesprekspartner en geliefde, die als “mein Ohrenbeichtvater” voorgesteld wordt, de als moederfiguur identificeerbare zieke Rosa, de “pennenvrienden” Wilhelm en Maria, en een zekere X., de nieuwe geliefde van de “Ohrenbeichtvater”. Ook de overleden vader van de ik-figuur komt af en toe ter sprake. Naast de existentiële themata zijn ook het schrijven en de poëtiologie van de tekst onderwerpen van dit boek.

*mein Herz mein Zimmer mein Name* bestaat uit een enkele zin van 337 pagina's, die alleen door komma's wordt onderverdeeld. De ontwikkeling

<sup>6</sup> Tot deze laatste categorie kunnen bijvoorbeeld *Kindheitsmuster* van Christa Wolf en *Zami. A New Spelling of My Name* van Audre Lorde gerekend worden.

van deze zin verloopt niet progressief-lineair maar wordt van begin tot einde gekenmerkt door herhalingen en discontinue verschuivingen. In dit artikel zal vooral de herhalingsstructuur onder de loep worden genomen. De herhaling is op verschillende niveaus werkzaam, die alle een rol spelen in de subjectwording van het schrijvende ik. Over de herhaling als tekstgenererend principe wordt door het schrijvende ik expliciet nagedacht; bovendien bepaalt de herhaling zoals gezegd in hoge mate de opbouw van de tekst; de herhaling beïnvloedt ook de relatie van de personen tot elkaar; en tot slot stuurt de herhaling de receptie van de tekst.

In een dialogische scène zegt de ik-figuur tegen haar "Ohrenbeichtvater" het volgende:

daß bestimmte Sequenzen sich häufen, sich wiederholen, sage ich zu meinem Ohrenbeichtvater, liegt daran, daß bestimmte Merktzettelchen (Schreibzettelchen), welche in einer seltsam gestaffelten Architektur (nämlich Terrassen-Architektur, um die Maschine herum gelagert, geschichtet, getürmt), im Laufe der Zeit unter dem Wust anderer Blätter begraben werden also verschwinden (166)

De herhaling van bepaalde sequenties wordt hier "Häufung", opeenstapeling, genoemd, een ruimtelijke metafoor die een parallel toelaat met de opeenhoping van de "Merktzettelchen" waaraan het schrijven zijn materiaal ontleent. De gelaagde, zonder herkenbaar ordenend principe aangroeiende formatie van kattebelletjes bepaalt de structuur van de tekst; de stapel briefjes en de tekstopbouw weerspiegelen elkaar. Weliswaar wordt de noodzakelijkheid van de herhaling als tekststructuur verdedigd, maar toch duidt het schrijvende ik aan dat het die structuur niet plant, dat deze als het ware 'at random' ontstaat, afhankelijk van de toevallige constellatie van het basismateriaal. De ongeordende pendelbeweging van dat basismateriaal tussen opduiken en verdwijnen beïnvloedt de tekstbeweging. De analogie tussen beide bewegingen is in de eerste plaats materieel en niet door inhoudelijke, causale verbanden bepaald. De reactie van de "Ohrenbeichtvater" bevat een commentaar op die 'at random'-structuur, vanuit het perspectief van de lezer van de tekst:

so wird sich der Leser wundern, sagt mein Ohrenbeichtvater, in gehäufter Wiederholung Textabschnitten wiederzubegegnen, dann aber lange nicht mehr, oder überhaupt nicht mehr, sich während des Weiterlesens mit neuen Repetitionen vertraut machen zu müssen, um auch diese nach geraumer Zeit wieder aus den Augen zu verlieren, nicht wahr, wer kann das verstehen, sagt mein Ohrenbeichtvater (166)

Hier wordt verwezen naar de opgebroken tekststructuur die voor een gefragmenteerde leeservaring zorgt, waarbij de lezer voortdurend van spoor moet veranderen en het volgen van een bepaald inhoudelijk verband voor de duur van de volledige tekst wordt verhinderd.

De materiële, niet-inhoudelijke basis van de analogie-structuur wordt bijzonder goed duidelijk in de leesactiviteit van het ik. Lezen is voor de ik-figuur een heel belangrijke bron voor het verzamelen van haar schrijfmateriaal. Het is een activiteit die gebaseerd is op herhaling en discipline en die door het ik *niet* in de eerste plaats wordt beschreven als verstandelijk-abstracte handeling maar als een voornamelijk door materiële en situationele factoren bepaalde activiteit. In het volgende citaat probeert de ik-figuur uit een van haar lievelingsboeken te excerpteren, wat haar amper lukt:

wir nicken über dem Buch, wir nicken dem Buch zu [...], wir schlafen während des Lesens ein, aber indem das Buch zu Boden fällt, nämlich während das Buch zu Boden fällt, auf den Boden klatscht, oder aufprallt, weckt es uns wieder auf und der Vorgang wiederholt sich aufs neue [...], ich nehme dann abermals eines meiner Lieblingsbücher zur Hand, stütze mich auf den linken abgewinkelten Arm, während der Kopf in der hohlen Hand, und dann kriechen die Buchstabenwürmer lange aus und lassen sich fallen in mein Gesicht [...], so daß ich schließlich nichts mehr zu sehen imstande bin als lange, sich fallenlassende Buchstabenwürmer, nach unten gekrümmt und geringelt, nämlich ein Schlangenzustand, ein schlängelndes Imaginieren, so modert es hier bei uns, so wuchert es hier bei uns, das Schlangenchaos nimmt zu, dieser Rabenwald, also Schattenriß einer Verbannung, Tränenverdammnis [...], am nächsten Tag, wenn ich die Stellen wiederlese, stoße ich auf eben dieselben Wörter und Sätze, ich streiche sie nochmals an [...], schreibe abermals heraus, was ich schon früher herausgeschrieben hatte, so daß ein wehes Gefühl von Vergeblichkeit mich einholt (153-154)

Kenmerkend is dat hier niet wordt meegedeeld *wat* het ik leest en welke relevantie de lectuur heeft voor het schrijven. Niet de inhoud van de activiteit wordt beklemtoond maar het *hoe*, datgene wat ontwikkeld is in de materialiteit en lichamelijkheid van de activiteit. Het lichaam kan niets meer opnemen en valt in slaap, wat de lectuur laat ophouden; maar dan valt het boek op de grond, waardoor het ik wakker wordt en het gebeuren zich herhaalt. De hervatte lectuur kan het ik echter niet volhouden: als wormen en slangen kruipen de letters chaotisch door elkaar, het ik kan de afzonderlijke letters niet onderscheiden. De chaos, die een gedisciplineerde lectuur onmogelijk maakt, beïnvloedt echter wel de verbeelding: ook deze wordt chaotisch, "schlängelnd" (kronkelend). Die toestand wordt door het ik niet

toegejuicht: het heeft de controle verloren en voelt zich overgeleverd aan de abjecte chaos. Er is sprake van verbanning en verdoemenis. Men kan deze passage poëtologisch lezen: als een afwijzing van de pure 'écriture automatique' én van het verdwijnen van het schrijvende subject, hoewel tegelijk wordt toegegeven dat beide situaties niet volledig te vermijden zijn, precies omdat de materiële omstandigheden die ertoe leiden niet volledig uitgeschakeld kunnen worden. Vanuit dit perspectief wordt de herhaling een verdedigingsstrategie die erop doelt de materie en de lichamelijke condities te overwinnen of tenminste te beheersen. Zo worden telkens opnieuw dezelfde bladzijden gelezen en dezelfde zinnen onderstreept, in de hoop ze in de herinnering te kunnen bewaren, een strategie die echter al bij voorbaat tot mislukken is gedoemd: de mens kan zijn gebrekkige lichamelijke slechts zolang disciplineren tot de uitputting (of het ouder worden en uiteindelijk de dood) met de overwinning gaat lopen.

Dat is de paradox die eigen is aan de herhaling: de op een betere prestatie gerichte herhaling oefent door telkens opnieuw te falen ook de mislukking in, maakt telkens opnieuw de weg vrij voor de chaos. Bijgevolg kan de herhaling niet eenduidig als emancipatie- of verdedigingsstrategie worden toegejuicht.

Een motief uit *mein Herz mein Zimmer mein Name* dat nauw aansluit bij de structuur en het thema van de herhaling is het motief van de insecten.<sup>7</sup> In de tekst krioelt het van allerhande insecten, zowel dode als levende. Ze zijn aanwezig in de kamer van de ik-figuur en treden op als begeleiders van zowel die ik-figuur als de moederfiguur Rosa. Hoewel men de insecten gemakkelijk als marginale ornamenten van de hand zou kunnen doen, is hun belang voor de betekenis van de tekst mijns inziens niet te onderschatten.

<sup>7</sup> De volgende gedachten zijn beïnvloed door een vergelijking met het werk van de choreograaf en beeldend kunstenaar Jan Fabre. Insecten komen vooral in zijn beeldend werk voor maar hun wereld wordt ook in zijn choreografieën en performances opgeroepen. De tekst zelf geeft aanleiding tot een vergelijking met Fabre: de titel van een van zijn dansproducties, *das Glas im Kopf wird vom Glas* (1987), wordt erin geciteerd (215), en aan het eind van het boek staat Fabres naam tussen vele anderen in de dankbetuiging. Ik wil hier echter geen geforceerde vergelijking presenteren maar een aantal intermediale associaties voor een beter begrip van *mein Herz mein Zimmer mein Name* productief maken. Overigens wil ik hier ook wijzen op een serie tekeningen van Fabre met een titel die erg aan de titel van Mayröckers tekst doet denken: "my Body, my Blood, my Landscape" (1978).

Insecten zijn niet de koningen van het dierenrijk maar behoren eerder tot de marge van de fauna en worden doorgaans als 'quantité négligeable' beschouwd, waar de mens geen voordeel mee kan doen. Maar niettegenstaande die zogenaamde nutteloosheid roepen insecten heel tegenstrijdige connotaties op, waaruit zowel angst en afkeer als fascinatie en afgunst spreken.<sup>8</sup> De angst van de mens maakt van het insect een welhaast archetypisch prototype van de anarchie, een symbool van het verdrongen abjecte. Het insect verbeeldt een soort oncontroleerbare en niet domesticeerbare restfractie van de dierenwereld, die het gemunt heeft op de beschaving. De reële verwoestende insectenplagen vinden een cultuurhistorische tegenhanger in de vele science fiction verhalen en films, waarin reusachtige monsterlijke Killerinsecten de mensheid bedreigen. Hun representatie als krijgshaftig wijst erop dat de mens wel degelijk begrijpt dat de insectenwereld helemaal niet zo anarchistisch georganiseerd is. De insectenwereld verschijnt in deze culturele representaties zelfs als grondig georganiseerde hiërarchische structuur met een ijzeren discipline. Het insect wordt de ideale industriële robot.<sup>9</sup>

Hoewel de vermeende anarchie en discipline van de insecten en de menselijke reactie van afkeer en fascinatie in *mein Herz mein Zimmer mein Name* zeker geciteerd worden, overheerst in de tekst toch een ander perspectief. In plaats van het oncontroleerbare en het krijgshaftige treden andere kenmerken op de voorgrond, zoals de metamorfosen van de insecten in hun verschillende levensstadia, hun ingenieuze sensorische systeem, hun mutatiecapaciteiten en hun snelle, ritmische repetitieve beweeglijkheid. Het belang van het insectenmotief voor de subjectwording van de personages blijkt uit een aantal passages (waarop ik hier niet verder kan ingaan) waarin de ik-figuur en Rosa een soort metamorfose ondergaan, een 'insectwording'<sup>10</sup> van een dusdanige radicaliteit dat aan de ontologische kenmerken van de mens wordt geraakt: het menselijke, in de betekenis van het humanistische, wordt verlaten ten voordele van een ontgrenzende en het subject *sterker* makende *dehumanisering*.

<sup>8</sup> Zie voor deze en volgende bedenkingen ook Stefan Hertmans: *Engel van de metamorfose. Over het werk van Jan Fabre*. Amsterdam 2002, 9-29.

<sup>9</sup> Zie daarvoor ook Rosi Braidotti: *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge/Oxford 2002, 148-160.

In wat volgt belicht ik eerst het verschijnsel van de anonimiteit, dat de ik-figuur met de insecten deelt en dat bij een element uit de titel, "mein Name", aansluit. In het hele boek blijft de ik-figuur naamloos. Dit is geen negatief geconnoteerde eigenschap, bijvoorbeeld horend bij een slachtofferrol of een gebrek aan emancipatie, in tegendeel: het is een bewust gehanteerde strategie. Met het 'insectworden' gaat een de-individualisering gepaard evenals een verlies van zelfbewustzijn. De anonimiteit van de ik-figuur maakt het opgaan in de ontologie van het insectenbestaan gemakkelijker. Iets gelijkaardigs geldt *niet* voor de verhouding van het ik tot de mensenmassa, waar precies veel waarde wordt gehecht aan naamgeving als (illusoïr) teken van individualiteit en originaliteit. In plaats van op te gaan in de mensenmassa gedraagt het ik zich in zijn menselijke omgeving haast op een autistische manier. Hoewel de tekst daarmee zeker de vervreemding in de massacultuur becommentarieert, gaat hij, in de bezetenheid waarmee de anonieme ik-figuur haar eigen vervreemding etaleert en cultiveert, nog een stap verder. De anonimiteit zoals die bestaat in de massa-maatschappij is een zwakte, de anonimiteit van de ik-figuur een gecultiveerde sterkte.

De anonimiteit wordt ervaren als redding van de veralgemeningen die het geïnstitutionaliseerde leven van de mensen kenmerken, bijvoorbeeld van de opdeling in goed en kwaad. Wanneer een onbekende aan de ik-figuur een autogram vraagt, stelt deze opgelucht vast dat haar handtekening vlug zal verdwijnen: "ach das hält nicht lange, in ein paar Jahren, dieses schlechte Papier, dieser Namenszug auf so einem schlechten Papier" (194). De naamloosheid maakt deel uit van het reduceren van de figuren tot een bestaan zonder eigenschappen, van een ascese als strategie om uit de georganiseerde samenleving te verdwijnen. Bovendien wordt het met een naam benoemen verbonden

<sup>10</sup> Ik gebruik 'insectwording' hier in de betekenis van Deleuzes "devenir-animal". Zie daarvoor Gilles Deleuze en Félix Guattari: *Mille plateaux*. Paris 1980, 284-380. "Devenir" is voor Deleuze een ontbinding van energieën en affecten die individualiteit, logische betekenisgeving en oedipale psychologische relaties (de 'symbolische orde', m.a.w.) ondermijnen. De 'dierwording' voltrekt zich niet in dromen of fantasmen maar is een reëel geleefde transformatie die gepaard gaat met een enorme, zelfs gewelddadige uitwisseling van energieën. Tussen dier en mens ontstaat geen spiegelende verhouding (de mens imiteert het dier niet) maar een alliantie of symbiose gebaseerd op affiniteiten en gemeenschappelijke capaciteiten. Deleuze ontwerpt hier een posthumanistisch subjectbegrip dat de "irréductibilité de l'ordre humain" (335) wil opheffen en de niet-menselijke capaciteiten die de mens zonder het te beseffen ook heeft en beleeft, wil aanspreken.



met de dood; daarom zou pas na de dood een naam mogen worden gegeven: “morgen malen wir auf dem Friedhof [...] die Namen meiner Vorfahren IN GOLD, auf den Grabstein” (222).<sup>11</sup> Door zichzelf geen eigenaam te geven of te laten geven, hanteert de ik-figuur een list om aan de dood te ontsnappen of hem tenminste uit te stellen.

Naast de anonimiteit van de ik-figuur, die de tekst op inhoudelijk niveau met de wereld van de insecten verbindt, citeer ik nog een passage waaruit het belang van het insectenmotief op poëtologisch en meta-tekstueel vlak blijkt. Het betreft een avondlijke observatie van een zwerm muggen:

also Schleuder- und Tauchbewegung des Mückenreigens im Abendschein, sie schweben dann aus der Abendsonne heraus, tanzen näher an den riesigen Stamm heran, in unruhig ruckweisem (oszillierendem) Taumeln, also planktonhaftem Schweben und Taumeln [...], wie das Hintaumeln der Insekten im Abendlicht, ein fast tropfender Rhythmus (277-278)

In deze poëtische beschrijving valt de dansmetafoor op, die uit de “Mückenreigen”, het “tanzen” en “ein fast tropfender Rhythmus” is opgebouwd. Het onophoudelijke, slechts schijnbaar chaotische maar eigenlijk heel ritmische “Hintaumeln” van de insecten lees ik in wat volgt als metafoor voor de beweging van de tekst en de daarin optredende figuren. Het schijnbaar eindeloze repetitieve karakter van de dans van de muggen laat toe een verband te leggen tussen de aanwezigheid van *insecten* in *mein Herz mein Zimmer mein Name*, het motief van de *dans* en de structuur van de *herhaling*.

Op de paradox van de herhaling, die door te streven naar een betere prestatie steeds ook het falen van dat streven inoefent en plaats maakt voor de chaos, werd al gewezen. De positieve connotaties van de herhaling – bijvoorbeeld als didactisch instrument om iets beter te begrijpen of te kunnen, of als strategie van straf en boetedoening om beter te leven en overtuigder te geloven – worden door de herhaling zelf ad absurdum gevoerd. In wat volgt ga ik nader in op enkele absurde

<sup>11</sup> Zie ook Jacques Derrida: *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*. Paris 1984: “Etre mort signifie au moins ceci qu'aucun bénéfice ou maléfice, calculé ou non, *ne revient plus* au porteur du nom mais seulement au nom, en quoi le nom, qui n'est pas le porteur, est toujours et *a priori* un nom de mort.” (44) Zie ook Emil Cioran: *Bestaan als verleiding*. Groningen 2001: “Mensen gaan altijd ten onder aan het 'ik' dat ze op zich nemen; een naam dragen betekent aanspraak maken op een heel bepaalde manier van te gronde gaan.” (22)

gevolgen van de herhaling: de uitputting, de dynamiek van rust versus beweging, het geheugenverlies en de verdwijning.

Een analyse van de onderlinge verhoudingen van de personages, een analyse die ik hier niet verder kan toelichten, toont aan dat zij zich in een deterministisch aandoende relatie van herhaling en gelijkenis tot elkaar verhouden, een relatie waarin geen plaats is voor vrije wil of zelfbewustzijn. Het gewelddadige aspect van deze herhalingsdwang wordt vooral op het lichaam uitgeoefend en vertoont daarin gelijkenissen met de hedendaagse repetitieve dans. De dwangmatige herhaling sloopt het lichaam. In extremis stevent het lichaam in de herhaling af op zijn eigen dood.<sup>12</sup> Maar zo treedt de herhaling ook op als bondgenoot in de strijd om de overwinning van het vlees: de uitputting als mystieke toestand maakt de weg vrij voor een overwinning van de zwaartekracht, voor vliegen en zweven. Als we de tekst lezen als een exercitie ter voorbereiding op de naderende dood, lijkt de herhaling daar een uitstekend middel voor te zijn. Dat de uitputting in de mystiek samengaat met een als waanzin ervaren bewustzijnsverandering wijst op de vrijheid die daarmee kan worden gewonnen: de bevochten toestand van het zweven, zoals we de waanzin kunnen noemen, onttrekt zich aan de controle en de herhalingsdwang.<sup>13</sup>

De dwangmatige herhaling en de daarmee gepaard gaande uitputting kennen geen beginpunt in de tekst maar lijken de figuren al altijd te hebben begeleid. Herhaling en uitputting zijn vanaf de eerste bladzijde in hun tekstuele verschijning ingeschreven; er wordt niet naar een climax gestreefd en ook ontbreekt het de tekst aan een legitimerend centrum of een grond die de herhalingsbeweging zou kunnen ondersteunen. Vanuit metatekstueel perspectief is de tekst eigenlijk een zwevende constructie, die ironisch genoeg precies datgene realiseert waar de figuren naar streven.

<sup>12</sup> Zie de studie van Emil Hrvatin over Jan Fabre: "De acteur is dat *lichaam dat niet meer kan*. [...] Het lichaam dat begint te herhalen, herhaalt het fundamentele gebrek, het fundamentele verlies dat de herhaling zelf voorafgaat. Het is de *onmogelijkheid van de herhaling*. In de herhaling kan het lichaam op niets anders afstevenen dan op zijn eigen dood." Hrvatin, Emil: *Herhaling, waanzin, discipline*. Amsterdam 1994, 169.

<sup>13</sup> Zie Emil Cioran over de kracht van mystici en ketters: "En sterk waren ze allemaal, omdat ze hun lichaam vernietigden met één enkel doel: er aanvullende macht uit te persen. [...] Daar zweeft de geest en zijn het denken en zijn benarrende logica opgeheven." Cioran 2001, 171-172.

Nervositeit en ademloosheid kenmerken de tekstbeweging, die een obsessieve en vertwijfelde poging lijkt te willen ondernemen om het vlieden van de tijd vast te leggen. Uit de herhalingen blijkt dat verlangen: zij proberen de veelvormige verschijnselen van de wereld vast te pinnen op iets dat al werd gezien, op een 'déjà-vu'. In de tekst wordt meermaals het gevoel vermeld van de gelijktijdigheid van het ongelijktijdige. De tekst knoopt daarmee aan bij de herkenbare ervaring van vooral oudere personen dat het hele leven zich als het ware in een heel korte tijdsspanne zou hebben voltrokken. Het "Flehen um Nichtvergehen von Zeit" (27) is de wens van Rosa, die daarmee wellicht haar naderende dood wil tegenhouden. Met de dood voor ogen ervaart ze een "Rekapitulation meines ganzen bisherigen Lebens gleichsam in einem Augenblick" (113). Het koortsachtig snelle voortrazen van de tijd kan vreemd genoeg samenvallen met stilstand en rust. Zo lijkt het erop dat de gewenste stilstand van de tijd nog het best gevonden kan worden in een toename van de snelheid. Extreme snelheid brengt gelijktijdigheid voort, de grenzen tussen afzonderlijke gedachten, ervaringen, voorwerpen vallen weg; alles valt samen. In het hart van de voortjagende tijd ligt een kern van absolute rust, zoals het in het centrum van een cycloon eigenlijk windstil is: "eine Zeitbeschleunigung, eine Zeitverhaltung findet hier tatsächlich statt, findet tatsächlich gleichzeitig statt" (13), "also eine ungeheure Beschleunigung der Zeit mitten in ihrem Stillstand" (113). De herhalingen wekken een indruk van stilstand, van ter plaatse trappelen; maar de zogenaamd statische elementen zijn inwendig met een razende energie gevuld. De herhaling is bijgevolg een *afgedwongen* rusttoestand, die telkens weer in beweging omslaat, door beweging vernietigd wordt. Zo wordt de gewenste stilstand van de tijd nagestreefd door het lichaam tot rust, tot onbeweeglijkheid te dwingen. De hoogste concentratie is noodzakelijk om de nerveuze beweeglijkheid van het lichaam in zijn nerveuze omgeving tot roerloosheid te brengen.

Als nevenverschijnsel van het nerveuze voortjagen in de tekst wordt er net als bij dansers aardig wat gezweet. Lichaamszweet is als leidmotief in de hele tekst aanwezig. Haar schrijfkamer noemt de ik-figuur een "Schwitzhütte" (8) en van het lichaam wordt in het schrijfsproces dermate veel gevraagd dat het bloed zweet. De afscheiding van zweet en bloed wijzen erop dat het lichaam niet volledig kan worden gecontroleerd. Dit geldt ook voor het tekstlichaam. Ondanks de discipline en de voortdurende "Kurskorrekturen" (43) laat het *tekstlichaam* zich niet dwingen en treedt het als het ware buiten zijn oevers, stroomt het weg in alle richtingen; ook het *schrijvende* lichaam desintegreert,

“die Ränder beginnen sich aufzulösen und abzulösen” (263); bovendien wordt ook de *omgeving* van dat schrijvende lichaam onbeheersbaar: “EINE MIR IMMER MEHR ZUM WÜRGEGRIF (WUST) GERATENDE WELT!” (111). Het excessieve uit elkaar vallen wordt echter niet volledig negatief beoordeeld. Het controleverlies en de desintegratie “fügen sich zu eigenen (neuen) Elementen von Geheimbotschaften, geheimen Einflüsterungen, geheimen Einsichten, Erfahrungen zusammen” (186).

Zoals de herhalingen de tekst structureren, meten ze ook de levensstijl van de figuren: elke herhaling meet de graad van uitputting, met elke herhaling verdwijnt onverbiddelijk iets van de lichaamsenergie. Hier kunnen we verwijzen naar de dansmetafoor en het schijnbaar onregelmatige maar toch gestructureerde “druppelende ritme” van de muggendans. Zoals bij dansers de ademhaling het ritme bepaalt, wordt in *mein Herz mein Zimmer mein Name* het ritme van het tekstlichaam door een lichamelijke element bepaald. Als een opeenvolging van onregelmatige ademhalingen legt het door de ik-figuur ontelbare keren herhaalde “sage ich” de tekst een ritme op, een druppelend ritme dat aan het irriterende gedrup van een lekke kraan doet denken. Direct verbonden met dat ritme van de ademhaling is de hartslag, die de tekst in eenzelfde metafoor vat als de muggendans: “hörst du es klopfen, sage ich, hörst du es unregelmäßig klopfen, aber er antwortet nicht, Herzjagen es geht so in Wellen, *ein fast tropfender Rhythmus*” (278, cursivering I.A.). Het hart is de onregelmatige metronoom die de golvende afwisseling van rust en beweging bepaalt. Het ritme van het hart is een “jagendes Herzstakkato” (102) en “schlägt im Morsezeichentakt” (243): in het hartritme ligt de boodschap, het geheim van de resterende levensstijl vervat.

Naast de dualiteit van de herhaling als falend controlemechanisme, wordt ook de paradox van de herhaling als techniek ter stimulatie van het geheugen blootgelegd. Aan de herhaling wordt *niet* de verlichte capaciteit toegekend die verstandelijke kennis oplevert. De herhaaldelijke terugkeer van een bepaald woord verduistert de gedachten zoals een sneeuwbuï de hemel verduistert: “ein Wort, eine Wortfolge, perseverierendes Element, das in unserem Kopf ein kleines Schneegestöber erzeugt” (50). Maar toch stimuleert de herhaling in een ander opzicht wel degelijk het geheugen: overeenkomstig met een door de dansdiscipline gevormd lichaamsgeheugen stimuleert de herhaling het *tekstgeheugen*. De tekst neemt hier de gestalte aan van een repetitief dansend lichaam: bepaalde woordschikkingen zijn dermate

gedisciplineerd ingeoeffend dat ze zich in het verloop van de tekst vanzelf herhalen, zichzelf genereren:

diese mehreren Szenen, scheinen sich immer wieder wiederholen zu wollen, von sich aus selbständig wiederholen zu wollen, als würden sie sich wie von selbst, aus sich heraus fortpflanzen, multiplizieren wollen auf unerforschliche Weise (27)

Zoals het dansende lichaam streven deze scènes naar perfectie: de herhaling wordt gemotiveerd door een verlangen naar vervolmaking en vertoont daarin gelijkenissen met een ander motief van de tekst dat hier niet uitgewerkt kan worden, namelijk dat van een op correctie en loutering gerichte biecht:

ganz von selbst scheinen Szenen sich wiederholen zu wollen, zu müssen, als hätten sie ihre endgültige Form noch nicht gewonnen, als fühlten sie sich noch nicht *auskorrigiert*, nicht wahr, als wollten sie auf diese Weise ihre Ausfaltung, Häutung, den Prozeß des Fortschreitens auf die Vervollkommnung hin, *den Prozeß der Läuterung schamlos vor aller Welt vollziehen*, also ein Wickelprozeß, Auswicklungsprozeß (28)

Het hier aangeduide proces van vervelling en loswikkelen trekt opnieuw een parallel tussen de herhalingsdynamiek van de tekst en het door verpoping gekenmerkte bestaan van sommige insecten. Hier wordt duidelijk naar de levensfasen van de vlinder verwezen, die zijn perfectie in zijn laatste levensfase bereikt, wanneer hij zijn vleugels openvouwt en kan vliegen. Dit kan ook de ambitie van het dansende lichaam genoemd worden: zich als op vleugels van de grond verheffen en aan de zwaartekracht ontsnappen. Wanneer de "Ohrenbeichtvater" klaagt dat de tekst "ter plaatse trappelt", wordt precies dit door de ik-figuur verdedigd:

Menschenskind!, ruft mein Ohrenbeichtvater, das tritt auf der Stelle, ja, sage ich, verteidige ich mich, Wiederholung muß sein, weil eins ins andere geht, weil eins mit dem anderen geht, weil eines nicht ohne das andere auskommt (38)

Zich van de grond verheffen lukt pas na veelvuldig ter plaatse trappelen.

De absurditeit van de herhaling komt het duidelijkst tot uiting wanneer het herhalen niet de *aanwezigheid* van het herhaalde of herinnerde tot gevolg heeft maar verdwijning en *afwezigheid*. Hoe kan herhaling tot afwezigheid leiden? Een mogelijk antwoord op deze vraag vinden we in de opvatting van de ik-figuur over de functie van het schrift. Het schrift dient er voor haar toe de fenomenen uit de werkelijkheid vast te leggen. Dit is als ontlasting van het geheugen bedoeld: wat opgeschreven

staat hoeft niet meer in het geheugen opgeslagen te worden; het wordt immers in de tekst gememoriseerd:

will ich mehrere Wort- oder Gedankenverbindungen so lange im Gedächtnis bewahren, bis eine Gelegenheit sich ergibt, alles in mein Notizbuch zu schreiben, wiederhole ich, was immer ich daneben verrichte, spreche, erinnere, die Stichworte immer wieder, immer von neuem, als wollte ich etwas auswendig lernen, als wollte ich mir etwas für immer einprägen, habe ich endlich alles notiert, atme ich erlöst auf, mein Gedächtnis ist wieder entlassen, entlastet, und eine Stimme in meinem Kopf sagt: IST ERLEDIGT, IST ZU VERGESSEN (78-79)

Hoe vaker iets in de tekst wordt herhaald, des te grondiger wordt het vergeten. Dit stelt het schrijvende ik vast wanneer het plots met de afwezigheid van de andere figuren geconfronteerd wordt: deze hebben "immer kleinere Umrissse" aangenomen of zijn zelfs "überhaupt verschwunden [...], also *ausradiert*" (258). De werkelijke wereld verdwijnt zo uit het bewustzijn van het ik, is enkel nog op het tekstuele, esthetische niveau aan te treffen. Het schrift bevat de sporen van wat is verdwenen, vergeten en gestorven. Zo wordt het ik met de paradox geconfronteerd dat het datgene wat het wil opschrijven tegelijk langzaam maar zeker ter dood veroordeelt: "[wir haben] ihnen die Existenz *abgesprochen*" (335). Van dit proces blijft ook het ik zelf niet gespaard. Hoe meer het ik zichzelf in het schrift als subject op het spoor probeert te komen, des te sterker eroderen zijn gezicht en gestalte: "*die gestochene Schrift der Maschine* [...], Erosionen eines Gesichts, einer Gestalt, sage ich" (329).

Toch klinkt de vaststelling van het ik dat de figuren in toenemende mate verdwijnen de lezer vreemd in de oren. Men heeft tijdens het lezen immers niet het gevoel dat bepaalde figuren volledig uit het zicht verdwijnen. De bevindingen van de ik-figuur bevatten zelf al een oplossing van deze tegenstrijdigheid. De ik-figuur stelt immers het verdwijnen van de realiteit vast, van de *niet* in tekst gevatte realiteit. Het bestaan op het tekstuele, imaginaire, esthetische niveau is voor de figuren echter wel degelijk gegarandeerd, zelfs met aanspraak op eeuwigheid: "vielleicht bewahren sie sich nur noch als Vorstellungen auf dem Papier, als eingebildete Landschaften auf, usw., als wechselnde Erscheinungen (*Heiligkeitsmomente*) auf einem erfundenen Szenenbild" (251, cursivering I.A.). De verbinding tussen tekst en werkelijkheid wordt doorgeknipt. Of beter: de realiteit wordt door het esthetische bestaan vervangen.

Tot slot ga ik nog in op de uitwerking van de herhalingsstructuur op de lezer van de tekst. De voortdurende, soms van variaties voorziene herhalingen van bepaalde zinsdelen, woordgroepen of motieven druisen in tegen een logische, op een afgeronde betekenis gerichte interpretatie. De herhaling heeft niet alleen voor de subjecten in de tekst maar ook voor de lezer haar didactisch-epistemologische functie verloren: de herhaling brengt de lezer niet dichterbij een verhoopde duidelijke betekenis. In tegendeel, hoe vaker een leidmotief herhaald wordt, des te sterker neigt de lezer ertoe zich ermee te verzoenen dat het motief in kwestie aan betekenis verliest. Met andere woorden: men hoopt niet meer op duiding maar geniet van de esthetische kwaliteit. Ook het zich herinneren van de tekst wordt door de herhalingsstructuur bemoeilijkt: het is na lectuur van de tekst niet evident om eruit te citeren. Ook vergeet men waar de herhaling van een bepaalde scène of woordgroep voor het eerst is opgedoken. Daarentegen is bij een volgende lectuur van de tekst, en dat geldt voor Mayröckers teksten in het algemeen, het herkenningseffect des te sterker, een herkenningseffect dat met een term uit de tekst het best als "déjà-vu" (126) benoemd kan worden.

De 'zwakte' van de tekst, namelijk het verlies aan interpretatieve betekenis in de herhaling, ontpopt zich als sterkte, ja zelfs als dwingende kracht. De lengte van de tekst en het grote aantal herhalingen wekken de indruk dat ook de lezer, net als de toeschouwers van een uren durende repetitieve choreografie, uitgeput dient te raken. Bovendien kan het verlangen om betekenissen van de tekst op het spoor te komen niet worden vervuld zonder herhaalde lectuur van de tekst. De betekenisdragende dimensies van de tekst kunnen alleen in de herhaalde lectuur geactiveerd worden. Wil de lezer zich toegang tot het werk verschaffen, dan is hij of zij gedwongen zich aan de beweging van de tekst aan te passen. De lezer wordt door het dansende tekstlichaam ten dans gevraagd.