



Der Hammer
Die Zeitung der
Alten Schmiede
Nr. 74, 03.15

FRIEDERIKE MAYRÖCKER *20.12.1924

Die Dichterin Friederike Mayröcker ist durch mehr als sieben Jahrzehnte literarischen Schaffens einer existentiellen Zielsetzung gefolgt und treu geblieben, die in seinen Anfängen schon als unverstellte, »natürliche« Sehnsucht und Hoffnung aufscheint, sich dann durch die Jahrzehnte mit wichtigen dichterischen Programmen der künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts zugerüstet hat: der Absicht, Diskontinuitäten und Brüche des Lebens, das kategorisch Geschiedene und Disparate der Lebenserscheinungen, das Schmerzliche und Vergehende der Empfindung, das Strahlende und Erhebende der Kunst, die in ihrer Unbedingtheit tröstliche Natur in einen ganzheitlichen Strom des Bewusstseins zu verwandeln, der in der zentralen Behauptung des Schönen, des Unverbrüchlichen, aufgehoben ist.

Mit einer Vielzahl literarisch-öffentlicher und »privater« Stimmen, die sie in ihrem Werk herbeiruft, verhilft sie jedem Einzelnen zu einer gemeinsamen Präsenz, ohne es je seiner Eigenheit zu entheben.

Friederike Mayröcker ist eine Welt-Dichterin von einzigartiger Prägung, deren Werk die Alte Schmiede seit dem Beginn ihrer Tätigkeit vor 40 Jahren begleitet hat.

An drei Abenden, am **15.12.**, **17.12.** und **18.12.2014**, wurden hier unmittelbar vor dem 90. Geburtstag der Autorin die reichhaltigen Register ihrer in mehr als 100 Büchern ausgefalteten Dichtung auf unterschiedliche Weise besprochen. Diese Ausgabe des *Hammer* dokumentiert einen Teil des Geschehens in diesen Veranstaltungen und fügt sich in den großen Resonanzraum ein, der sich in den letzten Jahrzehnten europaweit um Mayröckers Werk gebildet hat.



Marcel Beyer

Friederike Mayröcker, *logos* und *lacrima*

Essay, vorgetragen am 17.12.2014 in der Alten Schmiede

I

Eines Tages – es muß 2008 oder Anfang 2009 gewesen sein, und ich war nicht ganz anwesend in meinem Kopf – erhalte ich einen Brief von Friederike Mayröcker, der aus einem einzigen Satz, einer einzigen Frage besteht: »wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?« (Jacques Derrida). Unmittelbar spüre ich, aus diesem Satz wird einmal ein Buch hervorgehen müssen, zu einem Zeitpunkt, als *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* noch nicht erschienen ist, in dem ich werde lesen können, daß die Frage zum ersten Mal am 2. Dezember 2005 gestellt wird, in einem Gedicht zu Goyas Karton *Der Sonnenschirm*, um von dort in den Titel des vorletzten Gedichts des Bandes einzufließen, in jenes im März 2009 entstandene Widmungsgedicht für Heinz Schafroth, 77, oder *wollen Sie mit mir über Tränen sprechen, Jacques Derrida*, zu einem Zeitpunkt auch, als Friederike Mayröcker noch am Manuskript von *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* arbeitet, dessen Auslöser, dessen Leitmotiv, dessen als Fußnote 8 in den Text hingeworfenes Motto, ja, dessen Sprach-Werkzeug lautet: »wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?« (Jacques Derrida).

Aber womöglich, überlege ich heute, reicht dieses Buch – ein Buch, das über das Schreiben nachdenkt, indem es vorführt, wie die Träne das Papier als glasklare Tinte benetzt – weit über den Rahmen hinaus, der mit *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* und *ich bin in der Anstalt* gegeben ist. Womöglich berührt die von Jacques Derridas Tränenfrage freigesetzte Energie nicht nur den Zeitraum zwischen Anfang Dezember 2005 und Ende November 2009, sondern wirkt weit in die Zukunft, und, zu unserem Erstaunen, auch weit in die Vergangenheit hinein. So daß dieses große Buch unter der Überschrift »wollen Sie mit mir über Tränen sprechen?« (Jacques Derrida) seit Jahrzehnten im Entstehen begriffen wäre, fortlaufend und ohne Unterlaß und mit zunehmender Konsequenz das Tränensprechen auf die Spitze treibend – und wir hätten dies bislang nur darum nicht erfaßt, weil es sich bei ihm, ja, um ein Buch des Kummers, ebenso allerdings um ein Buch der Verzückung handelt, oder, wie es am 8. Januar 2014 in *cahier* heißt: »wir suchen die Süsse in der Musik, sagst du, am Morgen die Tränen, sagst du, was für eine Wollust (cahier = das Heftchen)«.

II

Mir scheint, tatsächlich setzt das Tränengespräch spätestens bereits im Frühjahr 1986 ein, in einer Zeit, als ich eben in Friederike Mayröckers Werk zu versinken beginne, und zwar nicht mit der Frage von Jacques Derrida, sondern mit dem Schlußchoral der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach, mit jenem von Christian Friedrich Henrici, genannt Picander, gedichteten »*Wir setzen uns mit Tränen nieder*«, das, mit Anführungszeichen versehen, am 13. Februar 1986 zum Titel eines Ernst Jandl gewidmeten Gedichts wird, in dem von »meine verschwommenen Trachten« die Rede ist, also vielleicht von den Augen, den Tränen und der Schrift zugleich.

Zwei Jahre später wird Ernst Jandl antworten, indem er, ein Dekonstrukteur vor dem Herrn, wie stets mit heller Freude den Mißklang aus dem Wohlklang heraushorchend und den Wohlklang aus dem Mißklang, jenen Picander zitierenden Titel Friederike Mayröckers als irritierendes Moment in sein langes Gedicht *älternes paar. ein*

oratorium einfügt, wo es, sanft in den Reim gleitend, heißt: »wir setzen uns mit tränen nieder; flieder-/ duft drückend schlägt sich aufs gemüt«.

Geradezu körperlich erinnere ich mich an den inneren wie äußeren Aufruhr, den Ernst Jandls Derbheit und Trauer verlegendes *älternes paar* im Oktober 1988 in der gesamten literarischen Welt auslöst, ja, ich meine mich tatsächlich an eine Lesung in Wien in jenem Herbst zu erinnern, bei der Ernst Jandl *älternes paar* zum ersten Mal vorträgt – vor einem Publikum, das, erschüttert und stumm, dem Wechselgesang lauscht: Zwischen einer weiblichen Stimme, die immer von neuem mit »du alter arsch«, sagt sie, / »du wirklich alter arsch« einsetzt und einer, wie man zu hören meint, Erzählerstimme aus dem Off, deren zarte, zuweilen zärtliche Zweizeiler jene sich von Partie zu Partie ins Unermessliche steigernde Suada kommentieren. Und ich erinnere mich, die Hörer und Leser zeigten sich, wie mitgenommen auch immer, seinerzeit darin einig: So hat vor Ernst Jandl – der damit seinem Grundsatz gefolgt ist, sämtliche Sprachsphären furchtlos auf ihre Tauglichkeit für das Gedicht hin zu prüfen – noch niemand über das Altern gedichtet.

Daß Ernst Jandl, eine Passion in ein Oratorium verwandelnd, mit »wir setzen uns mit tränen nieder«, nicht lediglich Johann Sebastian Bach, sondern zugleich einen Titel Friederike Mayröckers aufgreift, wird seinerzeit kaum ein Leser herausgehört haben, weil *älternes paar* bereits 1989 in den *idyllen* erscheint, Friederike Mayröckers »*wir setzen uns mit Tränen nieder*« jedoch erst 1992 Aufnahme in einen ihrer Gedichtbände findet, dessen Titel – wir sehen, das Tränengespräch hat längst begonnen – wiederum auf *älternes paar* antwortet: *das besessene Alter*.

Nach Ernst Jandls Tod wird Friederike Mayröcker das Zitat retourneren, sie wird es, um einen halben Satz ergänzt, einer neuen Zuschreibung unterziehen, und zwar am 14. Februar 2003 mit ihrem »*wir setzen uns mit Tränen nieder denn unser Leben war zu kurz*« (Ernst Jandl) betitelten Gedicht. Das Zitat wird also nicht etwa falsch erinnert, sondern es ist gewandert – womit das Gespräch über Tränen auch über das Verstommen des Gegenübers hinaus aufrecht erhalten wird.

Ein bislang letztes Echo des Tränen-Zitats aus der Matthäuspassion mag sich, verborgen, selbst der Erzählerin nicht gewärtig, in *Paloma* finden, wo es am 7. November 2006, auf eine kursivierte »*Theorie der Trauer*« folgend, heißt: »ich würde mich vielleicht besser erinnern können, an das, was Paul Celan damals gesprochen hat, 1957, als er mich in meiner Wiener Wohnung aufgesucht hat, wenn ich in seinem Buch »Atemwende« lesen könnte« – ein Buch, wie der Erzählerin aufgehen würde, dessen vorletztes Gedicht sich ebenfalls aus der Matthäuspassion speist, nicht aus dem Schlußchoral, aber aus dem Choral Nr. 63, *O Haupt voll Blut und Wunden*, der sich bei Paul Celan in »Ruh aus in deinen Wunden / durchblubbert und umpaust« verwandelt, so wie sich in diesem Gedicht die Träne in eine Perle verwandelt zu haben scheint, in »Das Runde, klein, das Feste: / aus den Blicknischen kommst / gerollt, nahebei, / in keinerlei Tuch«.

III

»mir war, als sei 1 Gegenstand von der Tischplatte gerollt«, notiert Friederike Mayröcker in *cahier*, sie notiert: »aus dem innersten Leib meine Tränen gerollt«, und vollständig lautet der Satz im Eintrag vom



3. April 2013, die Träne und das Schreibwerkzeug zusammenschauend, oder: die eine an des anderen Stelle setzend: »mir war, als sei 1 Gegenstand von der Tischplatte gerollt ich meine da war 1 ungewisses Geräusch 1 blauer Stift, aus dem innersten Leib meine Tränen gerollt«.

Da sind sie, da ist es, ein Buch des Kammers und zugleich ein Buch der Verückung. Beim Lesen dieser zitierten Sätze meint man, ebenso wie beim Lesen des am selben Tag notierten Moments »es schwebt mir etwas vor, habe diesmal beim Schreiben nicht geweint weiszt du«, meint man also, man werde Zeuge eines mit leiser Stimme geführten Gesprächs zwischen Friederike Mayröcker, Roland Barthes und Stendhal, dem Fachmann für *lacrimae di gioia*: Tränenworte werden gewechselt, die Worte bringen die Tränen, die Tränen wiederum ersticken die Stimme, welche darum keine Tränenworte mehr hervorzubringen vermag.

»Ich meine ich denke so lange nach bis ich bei meiner Lektüre (Novalis etwa) auf 1 Wort stosze dasz mir die Tränen«, heißt es am 19. Februar 2014 in *cahier*. Im *Tagebuch der Trauer* von Roland Barthes hingegen, in dem er den Tod seiner Mutter beweint, läßt ein einfaches, alltägliches ›Voilà‹ den Autor am 5. November 1977 beim Besuch einer Konditorei verstummen, nimmt das ›Voilà‹ ihm die Sprache, da er es wie ein umgekehrtes, in sein Gegenteil verkehrtes ›ich bin da‹ aufnimmt: »›Voilà – Dieses Wort der Verkäuferin treibt mir die Tränen in die Augen. Ich weine lange (in die lautlose Wohnung zurückgekehrt).«

Roland Barthes schreibt unter Tränen, schreibt ohne Stimme, doch zugleich beglaubigen die Tränen die Schrift, etwa wenn er am 27. Dezember 1977 notiert: »Heftiger Weinkampf«, und ergänzt: »zu einer Geschichte, in der es um Butter und Butterdose geht«, ohne daß Roland Barthes, zu seinen Lebzeiten einziger Leser seiner Trauer-Karteikarten, in der Folge dazu ansetzen würde, das Rätsel um »Butter und Butterdose« zu lüften: Die höchst merkwürdige, lediglich angedeutete Geschichte (warum sollten Butter und Butterdose einen Weinkampf auslösen?) bleibt nicht nur verborgen, das Geheimnis bleibt nicht nur ungelüftet, die Geschichte geht vielmehr im Tränenstrom unter. Denn in derselben Bewegung, mit der die Tränen die Schrift beglaubigen, lassen sie, ganz konkret, auf dem Papier, unter den Augen des Schreibenden, die noch tintenfeuchten Worte verschwimmen, bringen sie die Schrift wieder zum Verschwinden.

Es ist, als rekurre Roland Barthes auf eine Stendhal-Erinnerung, als nehme er sich vor, seine Tränen der Trauer mutwillig in ihr Gegenteil zu verkehren, als habe er jene Freudentränen im Sinn, jene Tränen der Rührung, Tränen der Selbsterinnerung, mit denen Stendhal beim Verfassen seiner Autobiographie kämpft. »(Ich bin vor dem Schreiben eine Viertelstunde spazieren gegangen.)«, schreibt er, in Klammern gesetzt, als habe er, weinend, den Leser warten lassen und sei ihm darum eine Erklärung schuldig. Als wisse er, daß wir bemerkt haben, wie ihm der Text zerfließt, schreibt er: »Wahrhaftig, ich muß aufhören. Die Schilderung übersteigt die Kraft des Erzählers.« Stendhal schreibt: »Meine Hand ist des Schreibens müde. Ich verschiebe es auf morgen«, während wir dabei zuschauen, wie ihm die Sätze auslaufen. Ja, wir meinen mitlesen zu können, wie die Worte von seinen Tränen hinweggeschwemmt werden, wenn er schreibt: »Alles das sind Entdeckungen, die ich beim Schreiben mache.«

Und endlich schreibt Stendhal, unter Tränen nach uns, nach seinem Gegenüber Ausschau haltend: »Entschuldige meinen unvollkommenen Bericht, lieber Leser, oder überspringe lieber fünfzig Seiten.« – Bevor das Manuskript seiner Autobiographie kaum eine Seite weiter



abbricht mit dem berühmt gewordenen Satz: »Man verdirbt so zarte Erinnerungen, wenn man sie umständlich erzählt.«

Womit der Leser wieder zu Roland Barthes zurückgeführt wird, zu dessen Eintrag vom 31. Oktober 1977 im *Tagebuch der Trauer*: »Ich will nicht darüber sprechen, weil ich fürchte, es wird Literatur daraus – oder weil ich nicht sicher bin, daß es keine wird –, auch wenn in der Tat Literatur in solchen Wahrheiten gründet.«

Stendhal, der, von seinen Tränen übermannt, nicht weiterschreiben kann, auf der einen Seite – auf der anderen Seite Roland Barthes, der, sich seinen Tränen ausliefernd, fürchtet, er könne der Verführung nachgeben, sich in die Literatur zu flüchten. Und als würde nun wiederum Friederike Mayröcker sowohl Roland Barthes als auch Stendhal antworten, indem sie »Literatur in solchen Wahrheiten«, und das bedeutet: auch in der Schriftlosigkeit gründen läßt, findet sich bereits in *études* am 23. März 2012 der Wunsch formuliert: »1 langer Weg vom AN DICH DENKEN UND AN DICH SCHREIBEN, sage ich, 1 Träne einschlieszen in einen Brief an dich«, woraufhin, ein Jahr später, in *cahier* zu lesen ist: »habe 1 Träne in einen Brief für dich eingeschlossen«. Was, zu Beginn des Eintrags an eben jenem von mir zitierten 3. April 2013, noch einmal bekräftigt wird mit: »Nachtschimmer lieber Freund, 1/2 4 Uhr früh, Träne eingeschlossen in einen Brief an dich«.

IV

Wie aber bringt nun Friederike Mayröcker *logos* und *lacrima* in die Waage, oder, anders gefragt, wie gelingt es ihr – zu allem entschlossen und ohne Umschweife und ohne den leisesten Anflug von Sentimentalität – so meisterhaft, uns zu trösten (denn von nichts anderem ist hier schließlich die Rede)?

Wie kommt es, daß in *und ich schüttelte einen Liebling* die immer wieder angerufene Tröstungsfigur, nämlich Gertrude Stein, also jene Jahrhundertautorin, die dem im Buch beweinten Ernst Jandl in den fünfziger Jahren die Tür zur Moderne aufschloß, nicht nur die Erzählerin, sondern auch uns zu trösten scheint? Wie entsteht der Eindruck,



Fortsetzung von Seite 3

wir würden von den Gedichten in *von den Umarmungen* umarmt? Wie gelingt es ihr, wenn sie ihr Auge auf Hölderlin in der traurigen Gestalt des Scardanelli wirft, auch uns in den tröstenden Blick mit einzuschließen? Und warum überträgt sich die tröstende Wirkung der Musik, die in ihrem Hörspielwerk eine so große Rolle spielt, auch dann auf uns, wenn wir Friederike Mayröcker still lesen?

Ich glaube, es hat mit einem erstaunlichen Prozeß zu tun, der sich an Friederike Mayröckers großen Prosawerken seit dem Tod von Ernst Jandl ablesen läßt. So bleiben, tatsächlich erstaunlich und zugleich unmittelbar einleuchtend, in *Requiem für Ernst Jandl* sowohl das Weinen als auch die Tränen nahezu konsequent ausgespart – als wollte der Text uns mitteilen: im Schockzustand weint man nicht, und das Trauma kennt keine Träne.

Erst in den darauffolgenden Jahren nimmt das Weinen mehr und mehr Raum auch im Geschriebenen ein, bis es in *Paloma* einmal sogar heißt – und wir erinnern uns hier an Stendhal: »es ist viel von Weinen die Rede, wird der Leser sich denken, und doch ist es meine einzige Zuflucht in dieser Wirrnis«, worauf die Erzählerin einige Seiten später Bodo Hell antworten läßt: »indem du über dein Weinen schreibst, entziehst du der Sache die Schwere«.

In *ich bin in der Anstalt, ich sitze nur GRAUSAM da, études* dann und nun *cahier* finden sich Tränenmomente jeweils bereits auf der ersten Seite des fortlaufenden Texts, sie stellen demnach Schlüssel dar, mit deren Hilfe die Arbeit in Gang gesetzt wird, sind mit dem Beginn des Schreibens unabdingbar verknüpft: »Bekanntnisse haben nichts mit der Wahrheit zu tun, nämlich die hingeweint, sage ich«, so der erste Satz von *ich bin in der Anstalt*, und: »es gibt diese Nachtfalter welche die Tränen der Menschen trinken«, *ich sitze nur GRAUSAM da*, und: »aber nicht darüber weinte ich«, *études*, und: »während die Tränen über deine Wangen«, *cahier*.

Das Tränenvergießen, eigentümlich changierend zwischen Affektäußerung und Kulturtechnik – es ließe sich vermuten, Hefte müßten ganz einfach grundsätzlich mit einem Tränenstrom eröffnet werden, so wie E. M. Cioran am 26. Juni 1957 sein erstes *Cahier* aufschlägt und sogleich notiert: »Wollte mitten auf der Straße weinen! Ich habe den Dämon der Tränen.«

Damit aber wäre noch nichts über die tröstende Wirkung der Werke von Friederike Mayröcker gesagt. Wäre noch nichts darüber gesagt, wie sich die Tränenrede auf uns, auf die Leser überträgt – und zwar, dies ist entscheidend, ohne daß wir uns zum Selbstmitleid aufgerufen fühlen.

Woher diese Innigkeit? Warum zerfließen wir nicht, während wir den Zeilen folgen, sondern rücken nur immer näher, immer aufmerksamer an den Text heran? Warum überhaupt existiert er, warum hat, mit dem Stift über das Papier gebeugt, keine Selbstauflösung – des Texts, des Schreibenden ›ich‹ – stattgefunden wie bei Stendhal oder Roland Barthes?

Lesen Sie Friederike Mayröckers Werke seit *Die kommunizierenden Gefäße*, der ersten größeren Prosaarbeit nach dem *Requiem für Ernst Jandl*, noch einmal mit meinem nun für das Weinen wie für die Tränen sensibilisierten Blick, gerate ich in einen Zustand, der mich mehr sein läßt als der Zeuge eines vom Weinen schreibenden oder weinend schreibenden ›ich‹. Ja, nach und nach ist es, als löste sich die Träne, fest in der abendländischen Geschichte verwurzelt und zugleich Phänomen eines jeweils gegebenen Augenblicks, von der tränenbenetzten Heft-

seite, jenem materiellen Beweis der unaufkündbaren Verbindung von Auge und Hand, von Schreibendem und Schrift. Sie löst sich von der Fläche, auf der *logos* und *lacrima* sich mischen.

Möglich, das *unter* Tränen schreibende ›ich‹ wird sich bewußt, daß es ein *über* Tränen schreibendes ›ich‹ ist, möglich, das schreibende ›ich‹ zieht sich mehr und mehr in der Träne zusammen, in die Träne zurück – von Buch zu Buch gewinnt sie an Plastizität, Viskosität, Lichtwirkung, bis ich, der Leser, der Suggestion erliege, ich könnte sie, wenn ich nur wollte, von allen Seiten betrachten.

Damit aber wendet Friederike Mayröcker eine Technik an, wie wir sie von den Alten Meistern kennen, deren Stilleben auf den zweiten Blick keine Stilleben, Arrangements also unbelebter Dinge, sind. Die hohe Kunst der Alten Meister – und ihr interner Wettstreit – beim Malen von Stilleben bestand, wie wir wissen, darin, einander in der Darstellung von Oberflächen, in der Darstellung des jeweils spezifischen Reflexionsverhaltens natürlicher Materialien zu übertreffen. Wir kennen die Meister des Faltenwurfs, der Fischschuppe und des Schinkenanschnitts, die Meister der frischen genauso wie der überlagerten Miesmuschel, wir kennen die Kupfer-, die Messing-, die Glasmeister. Reine Arrangements unbelebter Dinge sind die Stilleben dieser Glasmeister darum nicht, weil sich auf ihnen bei genauer Betrachtung der Maler selbst zu erkennen gibt: Denn gerade darin zeigt sich ja seine Kunst, daß er über die Fähigkeit verfügt, die Arbeit des Lichts auf einem Pokal, einem Weinglas oder einer Karaffe so wirklichkeitsgetreu darzustellen, daß dieses Glas sämtliche auf seine Oberfläche einwirkenden Lichtstrahlen widerzuspiegeln scheint.

Zu meinem Erstaunen erkenne ich im leblosen Gegenstand den Maler, wie er den Pinsel in der Hand hält, um ein Glas zu malen, das, handelt es sich bei ihm tatsächlich um einen Meister, den Maler in seinem Atelier zeigen wird: und ich erlebe ein Moment der Verzückung. Ich bin überzeugt, mit der Träne in Friederike Mayröckers Kunst verhält es sich ganz ähnlich: Kaum hat die Träne das Auge verlassen, spiegelt sich in ihr dieses Auge selbst, und mit ihm spiegeln sich das Gesicht des Schreibenden, die den Stift haltende Hand oder die Hände auf der Tastatur, das Blatt Papier, die Schrift, der den Schreibplatz umgebende Raum und das Fenster, durch das Licht hereinfällt – kurz: das gesamte Atelier einschließlich des in die Arbeit versunkenen, weinenden, schreibenden ›ich‹.

Die Träne löst sich vom Meister – ohne sie jedoch sähen wir nicht, daß der Meister anwesend ist und, wie wir, die Träne betrachtet. Hierin liegt die tröstende, die tränenrocknende Wirkung: Wären wir doch mit tränenverschleierte Blick nicht in der Lage, die Träne, die Präsenz selbst nämlich, wahrzunehmen, wenn wir die *études*, wenn wir das *cahier* lesen.

Ganz so, wie Roland Barthes in einem lichten Moment in seinem *Tagebuch der Trauer* notiert: »Alles ist da, gegenwärtig: *Ich bin da*. *Das Ich altert nicht*.

(Ich bin so ›frisch‹ wie in der Zeit des Reispuders)«

V

So frisch zu sein wie in der Zeit des Reispuders. – Heute, am 6. Dezember 2014, während ich diese Sätze schreibe, erhalte ich einen Brief von Friederike Mayröcker, und er beginnt – das ist die Wahrheit, ich schwöre es – mit der Frage: »WOLLEN SIE MIT MIR ÜBER TRÄNEN SPRECHEN?«



MARCEL BEYER, *1965 in Tailfingen/Württemberg, wuchs in Kiel und Neuss auf. Er studierte von 1987 bis 1991 Germanistik, Anglistik und Literaturwissenschaft an der Universität Siegen; 1992 Magister artium mit einer Arbeit über Friederike Mayröcker, lebt seit 1997 in Dresden. Mitherausgeber von *Friederike Mayröcker: Gesammelte Prosa* (2001), Herausgeber von *Friederike Mayröcker: Gesammelte Gedichte* (2004). Zuletzt veröffentlichte er: *Kaltenburg*. Roman (2008); *Arbeit Nahrung Wohnung*. Opernlibretto (Komposition Enno Poppe; 2008); *IQ. Testbatterie in 8 Akten*. Opernlibretto (Komposition Enno Poppe; 2012); *Putins Briefkasten*. Acht Recherchen (2012); *Karl May, Raum der Wahrheit*. Opernlibretto (Musik: Manos Tsangaris, 2014); *Graphit*. Gedichte (2014).

FRIEDERIKE MAYRÖCKER, *1924 in Wien. Ab 1946 Englischlehrerin an Wiener Hauptschulen, seit 1969 freie Schriftstellerin in Wien. 1946 erste Veröffentlichung in der Wiener Zeitschrift *Plan*. Seit 1954 Freundschaft und Zusammenarbeit mit Ernst Jandl.

1967 bis 1971 vorwiegend Arbeit an Hörspielen, daneben Bücher mit szenischer Prosa, in den 70er Jahren längere und kürzere Prosa, in den 80er Jahren umfangreiche Prosabücher und Gedichtbände. Gründungsmitglied der Grazer Autorinnen Autorenversammlung. – Preise und Auszeichnungen (Auswahl): 1973 Würdigung des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1976 Preis der Stadt Wien; 1977 Georg-Trakl-Preis für Lyrik des Landes Salzburg; 1981 Anton-Wildgans-Preis der Österreichischen Industrie für Literatur; 1982 Großer Österreichischer Staatspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für Literatur; 1985 Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien; 1987 Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst; 1993 *manuskripte*-Preis; 1993 Friedrich-Hölderlin-Preis; 2004 Ehrenring der Stadt Wien. – Bücher (Auswahl): *Larifari. Ein konfuse Buch*. Kurzprosa (1956); *Texte*. Gedichte (1966); *Tod durch Musen. Poetische Texte* (1966); *Minimonsters Traumlexikon. Texte in Prosa* (1968);

Fantom Fan. Prosa (1971); *Sinclair Sofokles der Baby-Saurier*. Kinderbuch (1971); *Fünf Mann Menschen*. Hörspiel (mit Ernst Jandl, 1971); *Arie auf tönernen Füßen. Metaphysisches Theater* (1972); *je ein umwölkter gipfel*. Erzählung (1973); *Heiße Hunde* (mit Ernst Jandl, 1977); *Heiligenanstalt* (1978); *Ausgewählte Gedichte 1944–1978* (1979); *Die Abschiede*. Prosa (1980); *Bocca della Verità*. Hörspiel (1981); *Ich, der Rabe und der Mond*. Kinderbuch (1981); *Gute Nacht, guten Morgen*. Gedichte 1978–1981 (1982); *Magische Blätter*. Kurzprosa (1983); *Reise durch die Nacht*. Prosa (1984); *Das Herzerreißende der Dinge* (1985); *Magische Blätter II* (1986); *Winterglück*. Gedichte 1981–1985 (1986); *Der Donner des Stillhaltens/Larven Schemen Phantome*. Prosa (mit Bodo Hell, 1986); *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988); *Gesammelte Prosa 1949–1975* (1989); *UMBRA, DER SCHATTEN*. Das ungewisse Garten-Werk. Prosa zu Arbeiten von Linde Waber (1989); *Magische Blätter III* (1991); *ABC-Thriller*. Kinderbuch (1992); *Das besessene*

Alter. Gedichte 1986–1991 (1992); *Veritas*. Lyrik und Prosa 1950–1992 (1993); *Lection* (1994); *Magische Blätter IV* (1995); *Notizen auf einem Kamele*. Gedichte 1991–1996 (1996); *das zu Sehende, das zu Hörende* (1997); *brüht oder Die seufzenden Gärten* (1998); *Benachbarte Metalle*. Ausgewählte Gedichte (1998); *blättersitten* (mit Manfred Gruber, 1999); *Gesammelte Prosa* (5 Bände, 2001); *Requiem für Ernst Jandl* (2001); *Magische Blätter I–V* (2001); *Mein Arbeitstiro*. Gedichte (2003); *Gesammelte Gedichte 1939–2003* (2004); *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005); *Magische Blätter VI* (2007); *Paloma*. Prosa (2008); *Scardanelli*. Gedichte (2009); *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*. Gedichte 2004–2009 (2009); *ich bin in der Anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* (2010); *vom Umhalsen der Sperlingswand, oder 1 Schumannwahnsinn* (2011); *ich sitze nur GRAUSAM da* (2012); *Von den Umarmungen* (2012); *études* (2013); *cahier* (2014).





Friederike-Mayröcker-Colloquium, 18.12.2014, Alte Schmiede:

Ausschnitt des gemeinsamen Gesprächs

Klaus Kastberger: [...] Das ist eine kleine Expedition, auf die wir uns begeben, wenn wir Friederike Mayröckers gesamtes Schreiben betrachten wollen, das ja wie ein Gebirge vor uns steht, so ein kleiner Alpenhauptkamm. Meine Rolle ist die, diese kleine Reisegruppe auf den Weg zu bringen und vereinzelt Abirrungen auf irgendeinen *umwölkten Gipfel* wieder zurückzuführen an den Ausgangspunkt, und ich hoffe, dass das auch in möglichst lebendiger Form gelingen mag. Man könnte das auch weniger metaphorisch sagen: auf der einen Seite Friederike Mayröcker, mit einem in 70 Jahren geschaffenen Schreibwerk, mit über 100 Büchern, mit zahlreichen Formen, die sie entwickelt hat, mit innovativen Ansätzen und einer unbestreitbaren Eigenständigkeit, die auch zusehends radikal wird; und auf der anderen Seite wir – ich habe es einmal knapp überschlagen: Wir kommen auf ungefähr 200 Jahre intensiver Freundschaft und Begleitung der Autorin. Alle der hier Versammelten haben auch ein freundschaftliches Verhältnis zu Friederike Mayröcker. Deshalb wird das hier keine strenge literaturwissenschaftliche Veranstaltung sein. Wir haben eine Struktur entwickelt – an die wir uns nicht sklavisch halten wollen, aber wir haben schon im Vorfeld an dieser Veranstaltung gearbeitet. Wir haben Interessen ausgetauscht und Themen akzentuiert, über die wir uns unterhalten wollen. [...]

Marcel Beyer: Wenn ich sehe, dass ein Text sich in Einzelteile aufteilt und so über die Seite schwimmt, dann ist doch die spannende Frage beim Schreiben: Was hält den Text denn zusammen? Warum sind das nicht drei einzelne Texte? Warum ist nicht das Motto der eine Text und der Haupttext ein zweiter und der handschriftliche Zusatz ein dritter? Denn das war das Interessante gestern beim Lesen: Wir haben die Teile als einen zusammenhängenden Text gehört. Und da, glaube ich, liegt die Herausforderung, oder auch die Entgrenzung – wie in Mayröckers großen Gesängen, in *Tod durch Musen*, wo immer die Frage ist: Wie viel Material hält ein Gedicht aus und bleibt trotzdem ein Gedicht? Wir kennen genug Beispiele von Autoren, die uferlose Langgedichte schreiben und schon ab der dritten Zeile hängt da nichts mehr zusammen, sondern das ist die reine Materialhalde. Bei Mayröcker ist es so: Es hält immer zusammen.

Samuel Moser: Ich erlebe das so: In diesen letzten Büchern, *cahier* und *études*, ist für mich die Autorin, also die schreibende Hand, noch viel präsenter und spürbarer als in den früheren Büchern. In den früheren ist auch immer das Ich vorhanden, aber ich hatte den Eindruck, dieses Ich redet immer noch über etwas anderes, über eine Geschichte, über eine Befindlichkeit. Und jetzt wird darüber weniger geredet. Sie passiert, sie ist da. Jetzt spüre ich ein sehr starkes Ich und eine Unmittelbarkeit, die mich natürlich auch als Leser sofort ergreift.

Elisabeth von Samsonow: Das widerspricht sich ja gar nicht.

Moser: Nein, nein. Das ergänzt sich.

Doris Plöschberger: Ich meine, man zögert ja, für das, was sich in *études* und, wie ich finde, noch gesteigert in *cahier* tut, den vielleicht abgenutzten Begriff des Pointillismus zu verwenden. Aber trotzdem spricht Friederike Mayröcker selbst – etwa in *cahier* – von einer Schreibkunst, die wie angetupft ist. Von Marcel Beyer gibt es einen Essay, glaube ich, in dem er davon spricht, dass sich Spannung bei Friederike Mayröcker immer nur aufbaut und nie abbaut, dass es nie diesen Moment gibt, wo sich Spannung, die entsteht, irgendwann einmal entlädt; solch ein Moment wäre nämlich auch ein Moment der Auflösung. Und das Verblüffende ist, dass diese Schreibkunst des Antupfens, wie

mir scheint, diese Spannung in noch gesteigertem Maße herstellt. Weil sich in diesen zum Teil auch ganz disparaten Partikeln – an Erinnerung, oder was auch immer – zeigt, wie das alles verbunden ist durch das, was bei Frau Mayröcker einmal »Sentiment« heißt – ich glaube, sie nennt es auch irgendwann einmal »Gefühl«. Und dieses scheint mir den Zusammenhang herzustellen und die Spannung aufrechtzuerhalten zwischen diesen pointillistischen Elementen.

Kastberger: Die Frage »Was hält den Text zusammen?« ist auch eine Frage an den Germanisten, das ist sozusagen unsere Paradedfrage. Wir fragen uns die ganze Zeit: Was hält einen Text zusammen und warum ist das kein loses Geflecht von Assoziationen, das auseinanderfällt? Ich glaube auch – ganz in Samuel Mosers Sinn –, es ist diese Vorstellung, dass da eine schreibende Autorin ist, vielleicht auch die Vorstellung, da ist eine, die es im Schreiben auch zu etwas gebracht hat und deren Schreiben die Existenz ist. Nur ich weiß nicht, ob sich diese aus den Texten ableiten lässt. Es gibt einen paradoxen Effekt: Je weniger die Autorin von sich selbst schreibt und dieses Ich betont, desto mehr Bindungskraft ist da. Was mir jedoch speziell in den *études* aufgefallen ist: Es gibt auch Textstrategien, die diesen Zusammenhalt gewährleisten. In den Büchern der 70er, 80er habe ich diese in thematischen Netzwerken erkannt, also: Öffnen und Schließen von Fenstern, Reise, Lebensreise – das sind Metaphernfelder, die haben zwar keinen narrativen Zusammenhang, aber einen motivischen Zusammenhang, und deshalb hält der Text zusammen. Bei den *études* ist das aber ganz anders, der Text scheint ja vorerst einmal völlig in ein Nichts gesetzt. Er beginnt ansatzlos, und dann scheint er sich an einem Begriff abzuarbeiten, der mir aufgefallen ist, und das ist der Begriff des Ästchens. Also irgendwie kommt da Ästchen und Ast, und wie ein Baum ... Die Metapher Nummer eins für Wachstum von Text wäre also »Baum«, etwas Vegetables. Nun ist es aber bei *cahier* nicht so, dass da ein Samen wäre, der gegossen und gewartet würde, bis das Pflänzchen wächst, dann noch weggeschnitten wird und eine Spalierform erhält, sondern da ist ein Ästchen und das Ästchen hängt völlig haltlos in der Luft. Das Spannende an den *études* ist nicht so sehr der Inhalt, sondern ist die Art und Weise, wie sich der Text an dieser Vorstellung des Ästchens, das völlig unreal im Raum hängt, selber irgendwie verästelt, ohne ein Zentrum zu haben, und so flüchtig wird. Da habe ich den Eindruck einer neuen Art von Kohärenz, die aber gar nicht kohärent ist, sondern ins Offene weist.

Beyer: Ja, das stimmt: Das Ästchen ist einfach da, das ist mir auch aufgefallen. Das Ästchen ist einfach da, und jetzt könnte man sagen: Wir, die wir nach Metaphern suchen, scheinen auf unsere eigene Gedankenbewegung hingewiesen zu werden, auf die Art: Ich weiß eh, dass ihr euch den Baum dazudenkt.

Kastberger: Nun ja, das ist die Frage: Brauchen wir die Vorstellung des Baumes dazu? Aber es funktioniert eben ohne Baum –

von Samsonow: Man könnte auch »Federchen« sagen. Also »Federchen« ist ebenbürtig, würde ich sagen. Wenn du schon sagst: »Ästchen« und daran hängt es: Das Federchen kommt so oft vor. Das ist ja auch so ein Strich mit Seiten... – also noch mehr Ästchen als das Ästchen.

Beyer: Aber Texte tendieren eher dazu, sich zu verästeln, als sich zu verfedern.

von Samsonow: Aber dieses Schwebende, das du angedeutet hast, ist mit der Feder schon sehr gut ausgedrückt. Was diese Spannung in den früheren Texten angeht, also dass die Spannung eben gehalten



wird: Da gibt es ja diese komische Rotationsbewegung, diese Neuanfänge. Die Sätze brechen in der Mitte ab, man fängt neu an und man tut mit einem paradigmatischen Ausdruck weiter – einem, der so ähnlich klingt. Also zum Beispiel: ich wollte es mit »Tunnel« machen und ich tu weiter mit »Taumel«. Es kommt mir vor, dass das jetzt weniger vorkommt. Diese Singularisierungsmaschine, die diese Rotationsbewegungen gemacht hat – also da toben ja im Kopf die Assoziationsgewitter, wenn man so etwas liest: Ist das im neuen Text noch in der Form da? Da sehe ich es nicht. Dieses Verfahren war ja früher so typisch für Mayröcker, in diesen Texten jetzt ist es in der Weise nicht so ausgebeutet. Dafür kommt etwas anderes ins Spiel, wo sozusagen die Singularisierung der Begriffe ... – die werden richtig zelebriert, wenn sie gefunden werden, wie eine Sammlung von Preziosen, aber es ist nicht so direkt wie in diesen paradigmatischen Permutationen.

Kastberger: Ich habe mich jetzt gerade zurückerinnert an dieses erste Symposium in den 90er Jahren. Ich glaube, Marcel Beyer hat damals einen Beitrag geschrieben über das Nähen und die Metapher des Nähens. Ich denke, dass diese Metaphern, in denen jetzt wir herumirren, von den Texten provoziert werden. Das Nähen und das Genähte und die Handarbeit und das Aneinandersticken, oder was auch immer: Das war sozusagen diesen Texten der damaligen Zeit auch angemessen. Aber heute, da würden wir mit dem überhaupt nicht mehr weiterkommen. Und auch diese Beobachtung, dass es da diese überhöhten Dinge gibt und dass das heute eher gleichmäßig ist: Das sind auch wirklich zentrale Unterschiede, die aus der Produktionstechnik rühren und den anderen Vorstellungen des Schreibens, die dahinterstecken, entsprechen.

Plöschberger: Das ist ja auch kein Wunder, weil Friederike Mayröcker selbst uns ganz oft mit so einer Poetik verführt – Poetik des Fetzens und des Splitters und ... – eine »Étude eines Blütenzweigs« nennt sie *études*. Also das hat natürlich eine unglaubliche Verführungskraft und dem spüren wir halt auch wahnsinnig gerne nach. Was, glaube ich, in den beiden neuen Büchern ganz deutlich ist und was Klaus Kastberger vorhin auch schon erwähnt hat: dass das Schreiben selbst in *études* insofern noch einmal stärker im Mittelpunkt steht, als *études* die ganze Zeit *cahier* schon miterzählt, ohne dass es da ist, indem es ständig auf *cahier* verweist und wir ständig auf die Spur von *cahier* gesetzt werden, aber dieses *cahier* natürlich noch nicht in Händen haben können.

Kastberger: Und umgekehrt aber auch *cahier* immer wieder rückverweist auf *études*, denn – um beim Ästchen zu bleiben: Es findet sich in *cahier* die wunderbare Wendung: »Himmelfahrt eines Ästchens«. Also »Himmelfahrt eines Ästchens«: ein reflexiver Verweis auf das, was

vorher war. Und das finde ich wirklich auch spannend für die Fragestellung: »Gesamtwerk oder einzelnes Buch?« Es gibt diese Verbindungen und diese Verbindungslinien von einem zum anderen.

Bodo Hell: Diese Simon'sche Sache mit der »Bricolage« kommt gleich auf der zweiten Seite vor. Aber ich glaube, das ist auch irreführend, im weitesten Sinn. Alles nur »Bricolage«: Gleichzeitig scheint das ironisch gemeint – so empfinde ich es jedenfalls in der Lektüre. Es ist nicht nur eine Aneinanderreihung von Einzelteilen, wie er es auf der Bildfläche gemacht hat.

Beyer: Das Spiel mit dem Leser findet eben ständig statt. Wir glauben zwischendurch, wir würden nicht vom Text beobachtet. Und dann sagen wir: Versuchen wir zwanzig Jahre später noch einmal »Textur« zu sagen. Es ist natürlich eine Textur, nur kommen wir mit den Textil-Metaphern nicht mehr weiter.

Hell: Aber trotzdem: Textile kommen vor, das ist keine Frage. Nur nicht mehr in dem Ausmaß, dass man es strapazieren könnte.

Beyer: Strapazieren – strapazierfähiges Gewebe. [Lachen]

Kastberger: Es kann ja alles immer Teil des Textes werden. Wenn wir uns über das Netz der Namen und der Korrespondenzen unterhalten wollen – wie von Marcel Beyer gestern auch in der Einleitung zu *cahier* ausgeführt und wie es in unserer vorbereitenden Korrespondenz mehrfach angeregt wurde –, dann muss man sich ja immer vor Augen im weitesten Sinn. [Lachen]

Moser: Es gibt ja auch Zitate, die einmal dieser Person zugeordnet sind und dann einer anderen. Es ist ein grundsätzliches Problem ... Bodo Hell hat ja am Anfang auch vom Internet gesprochen, und natürlich ist man dauernd versucht, die Dinge nachzuschauen. Das gibt es auch bei anderen Autoren, die ähnlich arbeiten, mit so viel Material. Was, für mich jedenfalls, hier aber die wichtigere Erfahrung ist: wie radikal mein Wissen entwertet wird in diesen Büchern. Es spielt überhaupt keine Rolle, was ich weiß, ob ich jemanden kenne oder nicht. Denn ich glaube, die Texte würden für einen außenstehenden Leser nicht funktionieren, wenn er dauernd fragen muss: Wer ist das jetzt? Er muss im Text herausfinden, wie dieser Name oder Initialen im Kontext stehen – es ist ja alles nur ein Kontext, es ist ja nichts isoliert. [...] Mir kommt es wie etwas Familiäres vor, eine Art der Privatheit. Das ist sowieso noch ein Bereich, der mich sehr interessiert: das Private und das Öffentliche in diesen Büchern. Aber ich glaube nicht, dass man irgendetwas wissen muss, um diese Texte lesen zu können.

Kastberger: Aber man könnte doch meinen, dass die Leute, die diese Privatheit umfasst oder die sich selbst als Teil dieser Privatheit begreifen, das Buch doch anders lesen müssen als die, die nicht einbezogen sind. Also mir fällt ein: »Samuel« kommt als Name sehr oft vor, zu einem gewissen Teil, in den Büchern.

Moser: Das bin nicht ich!

Kastberger: Man vermutet: Ist das jetzt Samuel Beckett? Oder wer auch immer. Ich habe aber eigentlich immer »Samuel Moser« gelesen. Das war sozusagen meine Privatheit, die ich mit dir hergestellt habe, weil du so selten da bist. Es gibt eine Art der Privatheit, die eine andere Wirkkraft haben muss, die auch für Leser wahrnehmbar ist, die diese Personen nicht identifizieren können. Es ist auch für alle klar, glaube ich, dass hier ein Korrespondenzen-Netz herrscht; und dass »Edith Schreiber« nicht ein erfundener Name ist, sondern der einer realen Person. Das kann man sich ja zusammenreimen, wer das ist, ohne sie zu kennen.

Moser: Aber ich muss das nicht einer bestimmten Person zuordnen können. Ich muss natürlich spüren, dass es im Text diese Person gibt. Es ist auch ein Unterlaufen von literarischen Figuren. Es gibt in diesem

Fortsetzung von Seite 7

Werk, glaube ich, gar keine literarischen Figuren. Es gibt ja dann noch diese Ansprechpartner. Also ich sehe diese Namen eher als Einsprecher; und andere werden dauernd angerufen – fast in jedem Buch. Jetzt, in *cahier* und *études*, aber nicht mehr.

Kastberger: In den großen Prosabüchern gibt es schon so etwas Figurenhaftes – wir kommen später noch auf *brütt* zu sprechen. Jemand wie der »Ohrenbeichtvater«: Das ist natürlich eine Figur. Das hört aber in späteren Büchern auf und Realnamen kommen ins Spiel.

Plöschberger: Ganz tastend und als Frage in die Runde: Könnte das rätselhafte Phänomen der Namen etwas zu tun haben mit dem Komplex der Intimität, der in dem Werk von Friederike Mayröcker eine herausfordernde Rolle spielt? Intimität auch in Bezug auf das Ich, das da schreibt, das ja auch – selbst in den Aussagen, die das Ich vermeintlich über sich selbst macht – eine Intimität herstellt, die aber tatsächlich nur eine scheinbare ist, jedenfalls keine auto/biografische, ganz bestimmt nicht. Und jetzt frage ich in die Runde, ob das zwei Seiten einer Medaille oder zwei Aspekte eines Zusammenhangs sind. [...]

Kastberger: Ich glaube, die Antwort, die Bodo Hell bekommen hat, hat geheißen: »Das ist strengstes Kalkül.« Also Mayröcker weiß genau,

wen sie wie wo nennt und die Art des Vorkommens – das ist alles kalkuliert. Es ist kein methodisches System, das man sagen kann: »Alle die ausgeschrieben sind, sind die großen Philosophen«, sondern das ist situationsgebunden. Die Widmungen oder die Anreden sind ja noch diffiziler. Auch das Datum der Eintragungen stimmt manchmal nicht und ist erfunden, weil es irgendwie besser wirkt, das an einen Geburtstag von irgendjemandem zu setzen. Das ist eine privatistische Ebene, die nur für einzelne Leser gemacht ist, und das Fulminante ist: Trotzdem merken die anderen, dass es da rumort, dass darin etwas Persönliches enthalten ist. Und das schafft vielleicht auch diese Intimität dem Leser gegenüber. Die Friederike braucht nur zu lesen beginnen und alle sind sofort in den Text verwickelt, während der ORF noch immer glaubt, das ist eine komplizierte, experimentelle Literatur. Nein! Sie wirkt ganz unmittelbar! Man braucht doch nur einmal ein Buch aufschlagen und einmal sehen, wie die Reaktion des Publikums ist. Das macht ja auch das Interpretieren der Texte so schwer – und überflüssig, weil sie selbst eine unmittelbare Wirkung entfalten.

(Transkription: Annalena Stabauer)

MARCEL BEYER (Deutschland; Schriftsteller, Literaturwissenschaftler, Herausgeber von Mayröcker-Werkausgaben)

BODO HELL (Österreich; Schriftsteller, zahlreiche Gemeinschaftsarbeiten mit Friederike Mayröcker)

KLAUS KASTBERGER (Österreich; Literaturwissenschaftler, Mit-Herausgeber von Mayröcker-Werkausgaben; Gesprächsmoderator)

SAMUEL MOSER (Schweiz; Literaturkritiker, Altphilologe, Philosophielehrer)

DORIS PLÖSCHBERGER (Österreich – Deutschland; Lektorin von Friederike Mayröcker im Suhrkamp Verlag)

ELISABETH VON SAMSONOW (Deutschland – Österreich; Philosophin, Kunstwissenschaftlerin, Künstlerin)



v.l.n.r.: Doris Plöschberger, Marcel Beyer, Klaus Kastberger, Elisabeth von Samsonow, Bodo Hell, Samuel Moser

Alte Schmiede Literarisches Quartier, Schönlaterngasse 9, 1010 Wien, Österreich, (0043-1) 512 44 46, www.alte-schmiede.at

Freier Eintritt bei allen Veranstaltungen in der Alten Schmiede

Impressum: Der Hammer – Die Zeitung der Alten Schmiede, Ausgabe 74/2015 | Redaktion: Walter Famler, Kurt Neumann, Daniel Terkl | Foto: Alte Schmiede | Koordination: Marianne Schwach | Alle: 1010 Wien, Schönlaterngasse 9; Telefon (0043-1) 512 83 29; Fax (0043-1) 513 19 629; e-mail: marianne.schwach@alte-schmiede.at | Der Hammer 74 erscheint in einer Auflage von 25 000 Exemplaren als Beilage zum Augustin, Nummer 385, 4. März 2015 | Grafische Gestaltung: fuhrer