

Hannah Gerlach

Dichter/Frauen

Revisionen eines Produktionsmodells
bei Marieluise Fleißer, Inge Müller
und Friederike Mayröcker



[transcript]

Hannah Gerlach
Dichter/Frauen

Editorial

Wissenschaftliches Wissen gilt als rein, objektiv und geschlechtslos. Geschlecht hingegen wird – als Inbegriff von Subjektivität und Irrationalität – oft mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Zugleich ist Geschlecht ein Code für jene sinnliche »Wirklichkeit«, die die Wissenschaften abzubilden versuchen. Die Transkriptionen zwischen diesen beiden Polen sind das Thema der Reihe.

Warum wird der Körper des idealen Wissenschaftlers als geschlechtslos (und dennoch männlich) imaginiert? Warum werden den Wissensordnungen immer wieder Geschlechtercodes eingeschrieben – von der »Alma Mater« über das »Seminar« bis zum »penetrierenden Blick« des mikroskopischen Auges? In der Geschichte des abendländischen Wissens fand und findet ein beständiger Reinigungsprozess statt, der Geschlecht zu einer Ausschlusskategorie macht – nicht nur auf der Ebene der Wissensproduktion, sondern auch der Wissenschaftsorganisation. Zugleich verweisen die Wissenschaften auf die Sexualität zurück, indem sie etwa Anspruch auf »Potenz« und »Fruchtbarkeit« erheben. Geschlecht ist Teil der Epistemologie des Wissens, es geht in seine Produktionen und Praktiken ein, wird aber als treibende Kraft negiert.

Thema der Reihe ist das Unbewusste der Wissensordnungen – die »rätselhaften« und unbenannten Dimensionen wissenschaftlicher Enthüllungen und Erkenntnisse. Dabei wird deutlich, dass die westlichen Wissenschaften des »Verschleierte« und des Rätsels bedürfen, um den eigenen Fortschritt zu sichern – ohne Geheimnis keine »Ent-Deckung«. Ob weiblich oder männlich codiert: Sexualität und Geschlecht sind die Garanten dafür, dass den Wissensordnungen ihre »dunklen Kontinente« erhalten bleiben.

In der Reihe **GenderCodes** werden historische und gegenwärtige Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht untersucht. Die Zusammenhänge zwischen Wissen, Geschlechtercodes und Wissenschaften sollen an einzelnen Beispielen und konkreten Wissensfeldern erkundet werden. Dabei richtet sich der Blick auch auf die jeweiligen medialen Kanäle und deren materiale Widerständigkeit. Im Mittelpunkt stehen sowohl die materiellen als auch ideellen Instrumente dieser Transkriptionen sowie die epistemischen Objekte, an denen die Disziplinen ihre Wissensordnungen erproben.

GenderCodes ist ein Forum für wissenschaftliche Arbeiten, die Verbindungen herstellen zwischen der Geschlechterforschung, der Geschichte des Wissens und der Wissenschaftsgeschichte. Die Reihe richtet sich an Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aller Disziplinen, welche die Frage nach Geschlecht und die Frage nach dem Wissen inter- oder transdisziplinär untersuchen. Publiziert werden Monographien, Anthologien und wissenschaftliche Qualifikationsschriften. Die Reihe ist international ausgerichtet, es werden deutsch- und englischsprachige Texte veröffentlicht. **GenderCodes** dient der Herstellung von Öffentlichkeit und wendet sich an ein Publikum, das an Geschlechterforschung und Wissenschaftsgeschichte interessiert ist.

Hannah Gerlach ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Koordinatorin der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Hannah Arendts an der Freien Universität Berlin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Autorschaftsentwürfe und -inszenierungen, literarische Geschlechterdiskurse und die deutschsprachige Exilliteratur des 20. Jahrhunderts.

Hannah Gerlach

Dichter/Frauen

Revisionen eines Produktionsmodells bei Marieluise Fleißer,
Inge Müller und Friederike Mayröcker

[transcript]

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades (Doctor philosophiae),
eingereicht 2021 an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam.

Datum der Disputation: 20. Juli 2022

Erstgutachter: Prof. Dr. Fabian Lampart

Zweitgutachter: Prof. Dr. Werner Frick

Diese Veröffentlichung wurde aus Mitteln des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Hannah Gerlach**

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: © 2014 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Anne Chauvet, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10277748>. Bildbeschreibung: Statue der Melpomene mit tragischer Maske, Musée du Louvre, Paris, Inv.-Nr. MR 269

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-7491-0

PDF-ISBN 978-3-8394-7491-4

<https://doi.org/10.14361/9783839474914>

Buchreihen-ISSN: 2698-2013

Buchreihen-eISSN: 2703-0490

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Abbildungen	7
1. Einleitung	9
1.1 Die Dame opfert. Produktions- als Geschlechterbeziehungen	19
1.2 Ein Diskurs und sein Label. Theoretische Vorüberlegungen	31
1.3 Tütü & Co. Zur Textauswahl der Arbeit.....	40
2. Leistungsbezüge. Kunst und Körperbeherrschung bei Marieluise Fleißer	45
2.1 Unkonzentrierte Vamps, frustrierte Verlobte. Zwei Künstlerinnen im Frühwerk	50
2.2 Kopfsport und Höhenangst. Sport und Kunst in den Prosatexten	63
2.3 Dressur nach Brecht: Zur Erzählung »Das Pferd und die Jungfer«	75
2.4 Die Lust am Text. Zwei Essays zur Auto(r)erotik	88
3. Konkurrentenwürfe. Inge und Heiner Müllers zwei Partnerschaften	99
3.1 Das Ich und der Andere. Literarische Rollenverhandlung	105
3.2 Ein Zimmer für drei: Unterbrochene Schreibprozesse in Inge Müllers Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel«	115
3.3 Liebesspiele zu viert. <i>Die Weiberbrigade</i> als Schlüsseltext	125
3.4 Exkurs: Folgen der Fürsprache. Inge und Heiner Müller als Literatur-Figuren	139
4. Isolationstexturen. Friederike Mayröckers »kommunizierendes Gefäß« Autorin	155
4.1 »(poet.) knallen; [...] entfesselte dame«. Zu Mayröckers Musefiguren	163
4.2 Kopulieren mit Beckett. Noch einmal Auto(r)erotik	175
4.3 Höhenverhandlung. »Ernst Jandl« als Figur der Prosatexte	188
4.4 Klageweib, weiblicher Orpheus. Produktive Totenklagen nach 2000	198
4.5 Das Paar in Pose. Mayröckers »Fotografie« als Reflexion von Privatheit	211

5. Dichter/Frauen, Querstrichpoetik	217
Dank	231
Quellenverzeichnis	233
Personen- und Werkverzeichnis	267

Abbildungen

Abbildung 1:	Das »Künstlerpaar« als verlagsseitiges Verkaufsmodell	39
Abbildung 2:	Fassung eins von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«	117
Abbildung 3:	Fassung drei von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«	121
Abbildung 4:	Fassung vier von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«	123
Abbildung 5:	Zeichnung aus Friederike Mayröcker: »Die kommunizierenden Gefäße« (2003)	155
Abbildung 6:	Max Ernst: Collage »La forêt s'écarte alors devant un couple accompli suivi d'un corps aveugle«	184
Abbildung 7:	Stefan Moses: Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, Wien, 1976	213

Die Abbildungen werden mit freundlicher Genehmigung von Brigitte Maria Mayer, Bernd Müller und der Akademie der Künste, Berlin (2, 3, 4), des Aufbau Verlags, Berlin (1), des Bibliographischen Instituts Berlin (1), des Eulenspiegel Verlags, Berlin (1), des Piper Verlags, München (1), des Rowohlt Verlags, Hamburg (1), des Suhrkamp Verlags, Berlin (1, 6) und des Münchner Stadtmuseums, Sammlung Fotografie, archiv stefan moses (7) veröffentlicht.

1. Einleitung

»Mit den Mondscheinlauben«, schrieb der Autor Frank Matzke 1930, »ging auch die Mondscheinlaubenliebe zum Teufel«¹. Sie wurde geschickt: Ab den 1920er Jahren polemisierten gerade neusachliche Autor:innen, zeitweise auch Matzke, gegen die populären Symbole romantischer Liebesdarstellung. Kontext war ein neusachliches Literaturverständnis, das die Ablehnung der mit der Romantik assoziierten Gefühlsemphase einschloss.² Gleichzeitig stand Matzkes Behauptung mit einem Mentalitätswandel in Partnerschaftsfragen im Einklang: Lange hatten neben romantischen Topoi diverse Tabus körperlichkeits- und interaktionsbezogen das Sprechen über Liebe und Partnerschaft dominiert. Um die Jahrhundertwende begann, von sozialen, politischen und wissenschaftlichen Entwicklungen befeuert, eine bis in Analysen intimer Details reichende Diskussion von Partnerschaftsformen.³

Hinterfragt werden in den Debatten auch etablierte Leitlinien der Partnerwahl, prominent religiöse Normen, finanzieller Gewinn oder sozialer Status. Entscheidend sind kleine, aber sprachmächtige Personengruppen, konkret werden alternative Konzepte gerade im Umfeld der Sozialreform, der Politik und der Kunst verhandelt. Stichworte der Zeit sind die »Kameradschaftsehe«⁴, die »wilde Ehe« oder

1 Frank Matzke: *Jugend bekennt: So sind wir!* Leipzig: Reclam 1930, S. 173.

2 Vgl. zur Übersicht etwa Elke Reinhardt-Becker: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt, New York: Campus 2005; Frank Becker u. Elke Reinhardt-Becker: *Semantiken der Liebe zwischen Kontinuität und Wandel – eine Skizze*. In: Dies. (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt a.M., New York: Campus 2019, S. 11–61, hier 32–37.

3 Vgl. Caroline Arni: *Entzweigen. Die Krise der Ehe um 1900*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004, S. 1–71; Christa Putz: *Verordnete Lust. Sexualmedizin, Psychoanalyse und die »Krise der Ehe«, 1870–1930*. Bielefeld: transcript 2011 (= 1800 | 2000. Kulturgeschichten der Moderne 3), S. 123–154; Regina Mahlmann: *Psychologisierung des »Alltagsbewußtseins«. Die Verwissenschaftlichung des Diskurses über Ehe*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991 (= Studien zur Sozialwissenschaft 98).

4 Vgl. Benjamin B. Lindsey u. Wainwright Evans: *The Companionate Marriage*. New York: Boni & Liveright 1927. Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung erschien die deutsche Übersetzung

die partnerschaftliche Arbeits- und Interessensgemeinschaft.⁵ Zu den neuen Ideen gehört, neben grundlegenden Revisionen vieler der bislang gültigen sexuellen Normen, der Entwurf einer auf intellektuellem Austausch basierenden und dem Grundsatz nach für sich genommen, in Abgrenzung zu einer separat definierten sozialen Umgebung zu denkenden Zweierbeziehung.

Statistisch repräsentativ sind Ideen entsprechender Zweiergemeinschaften nicht – der größte Teil der Ehen im Deutschen Reich folgt um 1900 tradierten und wie die Erwerbstätigkeit auch intellektuelle Arbeit auf männlicher Seite verankern den Rollenmodellen.⁶ Was die Vertreter:innen der neuen Ideen entwerfen – Georg Simmel oder Stefan Zweig, Max und Marianne Weber und eine Vielzahl anderer Intellektueller –,⁷ prägt aber die öffentlich und medial präsenten Partnerschaftsbilder. »An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert [...]«, hat Hannelore Schlaffer die Entwicklung der neuen Gemeinschaftskonzepte skizziert,

begannen Dramatiker, Romanciers, Sozialpolitiker und Sexualwissenschaftler über die Interna der Ehe, zuweilen sogar ihrer eigenen, zu berichten. Ihre Leser regten sie damit zur Reflexion und Reform dieser scheinbar naturgegebenen und gottgewollten Einrichtung an [...]. Individuelle Erfahrungen, festgehalten in Briefen, Tagebüchern, Erinnerungen, Schlüsselromanen, ergänzen und korrigieren

von Rudolf Nutt (*Die Kameradschaftsehe*. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1928), das Buch sorgte insgesamt für anhaltende Diskussionen.

- 5 Vgl. Hannelore Schlaffer: *Die intellektuelle Ehe. Der Plan vom Leben als Paar*. München: Hanser 2011.
- 6 Vgl. etwa Ingrid Biermann: *Von Differenz zu Gleichheit. Frauenbewegung und Inklusionspolitiken im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2015 (= *Gender Studies* 18), S. 55–60; einschließlich digitaler Materialien auch Barbara von Hindenburg: *Erwerbstätigkeit von Frauen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, online unter <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/erwerbstaetigkeit-von-frauen-im-kaiserreich-und-der-weimarer-republik> (5.5.2024).
- 7 Vgl. etwa Georg Simmel: *Die Gesellschaft zu zweien*. In: *Der Tag*, Nr. 118, 5.3.1908, hier zit. n. Georg Simmel: *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hg. v. Alessandro Cavalli u. Volkhard Krech. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 348–354; Stefan Zweig: *Zutrauen zur Zukunft*. In: Friedrich M. Huebner: *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929*. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen. Frankfurt a.M.: Insel 1990, S. 25–32; zu Max und Marianne Weber Monika Wienfort: *Max Weber und die Frauenemanzipation. Wissenschaft, öffentliche Stellungnahmen und persönliche Beziehungen*. In: Detlef Lehnert (Hg.): *Max Weber 1864–1920. Politik – Theorie – Weggefährten*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016 (= *Historische Demokratieforschung* 10), S. 295–314; Tilman Allert: *Die Gefährtenehe. Max und Marianne Weber*. In: Hubert Treiber u. Karol Sauerland (Hg.): *Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise. Zur Topographie der »geistigen Geselligkeit« eines »Weltdorfes«: 1850–1950*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 210–241.

das öffentliche Getümmel der Kampfschriften und gelehrten Abhandlungen, die im Kontext der Ehereform ersch[ein]en.⁸

Das »Getümmel der Kampfschriften« decken die skizzierten Gemeinschaftsideen nicht ab: Der Mutterschutzbund engagiert sich über Jahre gerade für unverheiratete Mütter.⁹ Die teils kritisch als »Doppelverdienerhe« bezeichnete beidseitige Berufstätigkeit ist schon in der Weimarer Republik umstritten; in ihrem Kontext entstehen diverse alternative Lebenskonzepte.¹⁰ Mit der Idee der »modernen Ehe« als »Gemeinsamkeit aller Lebensinhalte«¹¹, wie Georg Simmel sie formuliert, ist auch nicht der radikalste Partnerschaftsentwurf der Zeit bezeichnet;¹² die »Krisis« der »Anschauungen«¹³ über die Ehe zeigt sich oft längst in Abschaffungs- statt in Reformvorschlägen.¹⁴ Partnerschaft als Verbindung von Intimität und Interessensgemeinschaft geht aber gerade als Entwurf einer auf Dauer angelegten Denk- und Arbeitsbeziehung als eine der anhaltend populären Ideen der Zeit in spätere Debatten ein: Als Konzept einer nicht notwendig rechtlich fixierten, aber auf »gegenseitige[m] Verständnis«¹⁵ und gemeinsamer Tätigkeit fundierten Gemeinschaft prägt sie bis heute diverse wissenschaftliche Studien und Biographien. Im Fokus steht weiter das Ideal eines gemeinsamen Projekts; »Gefährtenerschaft« in seinem Kontext wird, Tilman Allerts Beschreibung Max und Marianne Webers entsprechend, oft als »[m]odern[er]« Entwurf »einer Gemeinsamkeit für eine Idee«¹⁶ verstanden.

Die skizzierten Gemeinschaftsentwürfe sind ab 1900 auch Teil eines literarischen Austauschs. Der Streit um die Revision tradierter Geschlechterdichotomien¹⁷

8 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 23f.

9 Vgl. etwa Ute Gerhard: »Bis an die Wurzeln des Übels«. Rechtskämpfe und Rechtskritik der Radikalen. In: Feministische Studien, Nr. 1 (1984), S. 77–98.

10 Vgl. etwa Thorsten Eitz u. Isabelle Engelhardt: Diskursgeschichte der Weimarer Republik. Hildesheim: Georg Olms 2015, S. 364–448.

11 Georg Simmel: Gesamtausgabe, Bd. 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 403.

12 Vgl. Cornelia Klinger: Im Nachgang. Zu Georg Simmels Theorie der Geschlechter. In: Soziopolis. 12.6.2019, online unter <https://www.sozio-polis.de/im-nachgang.html> (28.11.2023).

13 Carl Hilty: Von der Heiligkeit der Ehe. (Aus Briefen an einen Geistlichen). In: Politisches Jahrbuch der Schweizerischen Eidgenossenschaft Nr. 23 (1909), S. 189–222, hier 193.

14 Vgl. Arni: Entzweigungen.

15 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 9.

16 Allert: Die Gefährtenehe. S. 225.

17 Vgl. dazu gerade mit Blick auf das 19. Jahrhundert Ina Schabert: Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung. Stuttgart: Kröner 1997, S. 421–444; Jennifer Clare: Das »Sekretärchen« und der »Künstler im ächten Sinne des Wort's«. Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit. In: Daniel Ehrmann u. Thomas Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 243–262.

zeigt sich in Stücken wie August Strindbergs *Kamraterna* (1888; dt. *Kameraden*, 1906)¹⁸ oder Arthur Schnitzlers *Zwischenspiel* (1906), die die Kritik diskutierter Partnerschaftsideale greifbar machen.¹⁹ Einzelne Konflikte um die neuen Ideen der Zweierbeziehung enden vor Gericht; Börries von Münchhausen etwa, einige Jahrzehnte später einer der Mitgründer der völkisch geprägten »Deutschen Dichterkademie«, verklagt 1896 Richard Dehmel seines im gleichen Jahr erschienenen, die Venus- und die Marienfigur mit der Figur der Maria Magdalena verbindenden Gedichtbands *Weib und Welt* wegen.²⁰ Dehmels Bekanntheit oder der öffentlichen Präsenz seiner Texte tut das keinen Abbruch – seine Gedichte werden im Gegenteil zur gleichen Zeit mehrfach zu Referenzwerken von Arbeiten Dritter.²¹

In der Forschung sind Revisionen tradierter Beziehungsmodelle häufig gerade mit Blick auf konkrete Arbeitsgemeinschaften Thema gewesen. Untersucht worden sind die neuen Formen des »family life« von der Überzeugung »that there should be greater companionship between partners whose roles essentially were different, through the idea of marriage as »teamwork«, to the concept of marriages based on »sharing« implying the breakdown of clearly demarcated roles«²² gerade an künstlerisch tätigen Konstellationen und mit Blick auf Revisionen etablierter Musen- und Dichter-Verhältnisse. Am künstlerisch tätigen Paar interessiert, deuten die Zahl und die Ausrichtung existierender Untersuchungen zum Thema an,²³ gerade die Hinterfragung tradierter Rollen und etablierter Einzelarbeitsideale.

18 Reaktionen sind in Max Webers Brief an seine Frau Marianne Weber vom 6. Mai 1916 angedeutet: »Gestern in Strindberg's »Kameraden« (eine Kameradschafts-Ehe – bissige Kritik der Frauen-Bewegung),« notiert er, »blendend gespielt, glänzender Dialog, die Verzerrungen des Sujets vergaß man über der Freude an der Treffsicherheit in künstlerischer Hinsicht. Amüsant das Publikum – viel Feldgraue und Kleinbürger, – diese Erleichterung und Freude der Männerwelt, als die böse emanzipierte Frau so recht den Kürzeren zog! Es war unvergleichlich besser als das »Traumspiel« [von Strindberg, H. G.] von neulich.« (Max Weber: Briefe 1915–1917. Hg. v. Gerd Krumeich u. M. Rainer Lepsius in Zusammenarbeit m. Birgit Rudhard u. Manfred Schön. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 2008, S. 408.

19 Vgl. auch Hermann Hesse: *Roßhalde*. Mit einem Titelholzschnitt von Emil Rudolf Weiß. Berlin: Fischer 1914; auch hier scheitert ein Künstlerehepaar an der eigenen Rollenverteilung.

20 Vgl. Richard Dehmel: *Weib und Welt*. Gedichte von Richard Dehmel. Berlin: Schuster & Loeffler 1896. Börries von Münchhausens Kritik erschien unter dem Titel »Richard Dehmel« in der *Kritik. Wochenschau des öffentlichen Lebens*, Jg. IV, Nr. 132, 10.4.1897, S. 708–713.

21 Ernst Ludwig Kirchner etwa entwirft auf Basis von Dehmels einzelne Texte von *Weib und Welt* übernehmender lyrischer Arbeit *Zwei Menschen. Roman in Romanzen* (Berlin: Schuster & Loeffler 1903) seine Sammlung von Holzschnitten »Zwei Menschen« (1905). Sie ist in Teilen in der digitalen Sammlung des Städel Museums verfügbar: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/person/kirchner-ernst-ludwig> (22.6.2024).

22 Janet Finch u. Penny Summerfield: Social reconstruction and the emergence of companionate marriage, 1945–59. In: David Clark (Hg.): *Marriage, Domestic Life and Social Change. Writings for Jacqueline Burgoyne (1944–1988)*. London, New York: Routledge 1991, S. 6–27, hier 6.

23 Vgl. Kap. 1.1.

Gewisse bekannte Binaritäten bleiben präsent: Als konkrete Konstellationen stehen oft Modelle von Mann und Frau, Partner und Partnerin im Fokus.

Auffallend sind die anhaltend geführten Debatten: Trotz diverser Brüche und Gegenstimmen, gerade auch im Deutschland der NS-Zeit durch mütterlichkeits- und assistenzzentrierte Rollenmodelle,²⁴ wird eine grundlegend produktiv gedachte, künstlerisch-intellektuelle Arbeitsgemeinschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erneut verhandelt. Spätestens ab den 1950er Jahren sind konkrete Konstellationen, von Bertolt Brecht und »seinen Frauen«²⁵ bis zu Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir wieder öffentlich und als Beispiele gemeinsamer Tätigkeit präsent. Verhandelt wird mit der produktiven Arbeit zu zweit auch partnerschaftliche Konkurrenz und die Furcht vor der »Selbstaufgabe zugunsten eines anderen«²⁶; trotzdem scheint das Paar in der Kunst als angestrebte Konstellation verstanden und in dieser Form zu einer Art narrativem Spannungsgarant zu werden. »Paare faszinieren«, hält Christine Fornoff-Petrowskis und Melanie Unselds Sammelband zum Thema fest, »in ihrem gemeinsamen Tun, in ihrem Erfolg und in ihrem Scheitern«²⁷.

Untersuchungen künstlerischer Zweierkonstellationen sind weitgehend auf einzelne Themenbereiche beschränkt geblieben: Die Forschung zum ›Paar‹ als Denk- und Arbeitsgemeinschaft konzentriert sich literaturbezogen – abseits der Verweise auf die skizzierten Neuentwürfe um 1900 – auf ein Schreiben aus Konstellationen heraus und im Rahmen konkreter Duos. Tendenziell unkommentiert ist, auch in der Forschung, die Frage geblieben, inwieweit und in welcher Form außerhalb der erwähnten Konzepte im Verlauf der »[m]ilitan[ten]«²⁸ Geschlechterrollendebatten des 20. Jahrhunderts nicht in einem Paar verfasste, sondern Modelle der Partnerschaft verhandelnde Texte entstehen. Relevant scheint das auch

-
- 24 Vgl. Eitz und Engelhardt: *Diskursgeschichte der Weimarer Republik*, Bd. 1, S. 364–448; Bd. 2, S. 165–219; Gabriele Czarnowski: *Das kontrollierte Paar. Ehe- und Sexualpolitik im Nationalsozialismus*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag 1991, letztere diskutiert neben der Zensur unerwünschter Ehediskurse u. a. Ehestandsdarlehen als Instrument der Forcierung erwünschter Eheformen.
- 25 Vgl. Hiltrud Häntzschel: *Brechts Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- 26 Simone de Beauvoir: *In den besten Jahren*. Übers. v. Rolf Söllner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961, S. 59. Im Original schreibt de Beauvoir von der »démission en faveur d'un autre« (Simone de Beauvoir: *La force de l'âge*. Paris: Gallimard 1960, S. 76).
- 27 Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld: *Paare in Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021 (= *Musik – Kultur – Gender* 18), S. 9–16, hier 9.
- 28 Inge Stephan: *Im Zeichen der Sphinx. Psychoanalytischer und literarischer Diskurs über Weiblichkeit um 1900*. In: Dies.: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe* 9, S. 14–36, hier 15).

mit Blick auf den wissenschaftlich präsenteren Originalitätskonflikt der Arbeitsgemeinschaft: »Good novels«, zitierten Daniel Ehrmann und Thomas Traupmann 2022 Jonathan Franzen mit Blick auf das von ihm vertretene, auch im 20. Jahrhundert verbreitete Einzelarbeitsideal, »aren't collaborated on. Good novels are produced b[y] people who voluntarily isolate themselves«²⁹.

Die zitierte Proklamation von Eigenständigkeit lässt auch an mehrere literarische Beispiele einer Kritik von Partnerschaftskonzepten denken, darunter Ingeborg Bachmanns Prosaarbeit »Undine geht« (1961), in der die wahrscheinlich die Kunst personifizierende Titelinstantz³⁰ Arbeitspaare als Hindernis eines hier weiblich assoziierten Sprechens kommentiert. In ihrem Zuruf an »Hans«, ihr männliches, schon namentlich prototypisch wirkendes Gegenüber, ist ein auch auf ein Ideal eigengesetzlicher Rede rückbezogener Vorwurf an eine scheinbar »die Männer« repräsentierende Gruppe enthalten: »Ihr Ungeheuer«, ruft sie »Hans« zu, »[...] mit euren Musen und Tragtieren und euren gelehrten, verständigen Gefährtinnen, die ihr zum Reden zulaßt [...], [g]ewußt habt ihr immer, daß es zum Lachen ist und zum Erschrecken und daß ihr euch genug seid [...]«³¹. Auffällig wirkt, trotz der Simplifizierung des Textes im Ausschnitt, die Reihung der Figuren: »Musen und Tragtiere[]« und die »gelehrten, verständigen Gefährtinnen« scheinen in Undines Bilanz auch in der Suggestion fehlender eigener Rede vergleichbar.

29 Jonathan Franzen: [Dankesrede anlässlich des Frank-Schirmmacher-Preises 2017, online unter: https://schirmmacher-stiftung.de/aktuelles.html?page_n8=2&file=files/customer/images/aktuelles/franzen-jonathan/Originalrede-Jonathan-Franzen.pdf (8.3.2024). Zit. in: Daniel Ehrmann u. Thomas Traupmann: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 8), S. 1–18, hier 1.

30 Vgl. genauer Hans Graubner: »Die Kinder ›gehen fort‹ und ›Undine geht‹. Zu den Abschieden in der ersten und letzten Erzählung von Ingeborg Bachmanns ›Das dreißigste Jahr‹. In: Eve Pormeister u. Hans Graubner (Hg.): »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.« Beiträge zur Internationalen Konferenz anlässlich des 80. Geburtstags von Ingeborg Bachmann 12. bis 13. April 2006. Tartu: Tartu University Press 2007 (= Humaniora: Germanistica der Universität Tartu, S. 63–86; Dagmar Kann-Coomann: »...eine geheime langsame Feier...«. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a.M., Bern: Lang 1988 auch zu den hier nicht detaillierter thematisierten, verschiedene intertextuelle Kontexte einschließenden sprachkritischen Referenzen des Textes.

31 Ingeborg Bachmann: Undine geht. In: Dies.: Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, 4 Bde., Bd. 2: Erzählungen. München, Zürich: Piper 1978, S. 253–263, hier 255f. Bachmann fand wiederum eher als Partnerin in übergreifende Texte zum »Kunst-Paar« Eingang, in die *Dichterpaaire* von Simone Frieling als Autorin, die mit ihrer »ganzen Existenz für die Literatur der geliebten und verehrten Männer eintrat« (Simone Frieling: Dichterpaaire. Lass uns Worte finden... Berlin: ebersbach & simon 2020, S. 9).

In ganz eigener Form ist Mascha Kalékos Gedicht »Die Frau in der Kultur« (1957) Konstellationen von Künstlern und scheinbaren Gefährtinnen gewidmet.³² »Zu deutsch: »Die klägliche Leistung der Frau«, beginnt es,

Meine Herren, wir sind im Bilde!
 Nun: Wagner hatte seine Cosima
 und Heine seine Mathilde.
 Die Herren vom Fach haben allemal
 einen vorwiegend weiblichen Schatz.
 Was uns Frauen fehlt, ist »Des Künstlers Frau«
 Oder gleichwertiger Ersatz.³³

Die dargestellte Konstellation wirkt speziell für die Partnerinnen problembehaftet: Der Kontext der Verpflichtungen der »Künstlerfrau« scheint sie an der Produktion eigener Kunst zu hindern. In anderem Stil als Bachmanns Erzählung entwirft das Gedicht ein ähnlich einseitig vorteilhaftes Ideal der Arbeitsgemeinschaft: Was seitens der »Künstlerfrau« produziert wird, suggeriert der Text, muss schon aus Zeitgründen scheitern.

Inhaltlich schließt sich den Texten auch ein ungefähr fünfzehn Jahre später in anderen Kontexten entstandenes Beispiel einer expliziten Thematisierung des im Paar verfehlten Künstlerinnenstatus an: Elfriede Jelineks *Clara S.* (UA 1982) beschreibt eine musikalische Künstlerpaar-Konstellation. Im Haus Gabriele D'Annunzios treffen sich er als Hausherr, »Clara S.[chumann]«, ihr Mann »Robert S.«, ihre Tochter Marie, die Sängerin Luisa Baccara, die Tänzerin Carlotta Barra und eine »Fürstin«. Baccara gegenüber, die sich rühmt, »froh und frei« von sich zu geben, »was der männliche Tonsetzer schöpft[]«³⁴, beklagt Clara S. den Einfluss von Männern auf ihre Karriere: »Mein Vater hat die männliche Vorstellung vom Genie in

32 In der Nachlassversion verweist der Titel »Die Leistung der Frau in der Kultur« (Auf eine Rundfrage)« deutlicher auf einen (eventuell fiktiven) Entstehungskontext. Vgl. Mascha Kaléko: *Sämtliche Werke und Briefe IV: Kommentar*. Hg. und komm. von Jutta Rosenkranz. 2., durchges. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013, S. 153–155.

33 Mascha Kaléko: *Sämtliche Werke und Briefe I: Werke*. Hg. u. komm. v. Jutta Rosenkranz. 2., durchges. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013, S. 385f., hier 385. In vergleichbar humoristische Richtung geht ein kürzlich wiederentdeckter Text der Dichterin Emerenz Meier in Versen wie »Hätte Goethe Suppen schmalzen | Klöße salzen | Schiller Pfannen waschen müssen, | Heine nähn, was er verrissen, | Stuben scheuern, Wanzen morden | Ach die Herren | Alle wären | keine großen Dichter worden.« (Emerenz Maier: [Einseitiges Manuskript zum Gedicht »Stoßseufzer«.] Digital verfügbar auf der Seite des Auswanderermuseums im Emerenz-Meier-Haus unter <https://born-in-schiefweg.de/emerenz-meier/>, 8.3.2024.)

34 Elfriede Jelinek: *Clara S. Musikalische Tragödie*. In: Dies.: *Theaterstücke*. 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010 [1992], S. 79–128, hier 82.

mich hineingehämmert und mein Gatte hat sie mir gleich wieder weggenommen, weil er sie für sich selber gebraucht hat³⁵. Gegen ein patriarchales System gerichtet, bleibt die Kritik am laut Clara S. an der künstlerischen Leistung der Partnerin zweifelnden Ehemann orientiert. Robert S. profitiert ihr zufolge seit Jahren von ihr, steht aber ihrer Arbeit im Weg, indem er selbst ihre Übungen auf dem Klavier verhindert.³⁶

Der Konflikt eskaliert: Clara S. erwürgt den Partner, nach einem letzten Hinweis auf seine fehlende Förderung ihrer öffentlichen Präsenz – »Sag, das eine: Warum vermeidest du jede Gelegenheit, meiner in deiner Zeitschrift zu erwähnen?«³⁷. Robert S. versucht sich im Rückgriff auf ein weiteres Vorurteil zu erklären – »Künstlerische Leistung liegt außerhalb der Frau... denn nur natürliche Körperleistung zählt für diese«³⁸ –, dann bringt Clara S. ihn in wortwörtlich handwerklicher Stärke um. »Geschickte, kraftvoll und diszipliniert trainierte Finger«, kommentiert sie die Szene, »sind auch etwas wert. Das ging früher sogar bis tief in die Strick-, Stick- und Nähkunst hinein«³⁹.

Die zitierten Texte sind in einem Zeitraum von rund fünfundzwanzig Jahren entstanden. Unterschiede sind schon in den Bezügen der Arbeiten unübersehbar; in der die eigene »Seele« der Tradition nach im Partner suchenden Undinenfigur,⁴⁰ Kalékos auf die eigene Arbeit mit dem Dirigenten Chemjo Vinaver anspielenden Verben⁴¹ oder dem Verweis auf die als Liebessee bekannt gewordene Beziehung Clara und Robert Schumanns in Jelineks kunstinterne Bekanntschaften kontrafaktisch entwerfendem Liebes-Drama. Trotz der inhaltlichen und stilistischen Differenz der Texte fällt allerdings ihr gemeinsames Motiv ins Auge: Werkübergreifend präsent ist die mindestens skeptische Reaktion der Protagonistinnen und Sprechinstanzen auf die Idee einer Koproduktion im Sinn einer »dritten Sache«. »Kunst-Liebe«⁴² als Ar-

35 Ebd.

36 Vgl. etwa ebd., S. 118: »Wenn sich«, hält Clara S. fest, »die Fähigkeiten der Frau über die Norm der Zeit hinaus entwickeln, dann entsteht eine Monstrosität. Sie ist ein Verstoß gegen die Eigentumsrechte dessen, dem sich das Weibstier zur Verfügung zu halten hat. [...] Nicht einmal das später angeschaffte zweite Klavier durfte ich übungshalber benutzen, um ihn nicht beim Schöpfen zu stören«.

37 Ebd., S. 122.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Vgl. auch Kap. 5.

41 Die letzte Strophe lautet: »Gern schrieb ich noch weiter in dieser Manier, | doch muss ich, wie stets, unterbrechen. | – Mich ruft mein Gemahl. Er wünscht, mit mir | sein nächstes Konzert zu besprechen.« (Kaléko: Sämtliche Werke und Briefe I, S. 386).

42 Ulrich Pfisterer: Kunst-Liebe | Liebes-Kunst. In: Kirsten Dickhaut (Hg.): Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich. Wiesbaden: Harrassowitz 2014 (= culturae 5), S. 583–634.

beitsmodell und Ideen der Künstlerinnenschaft sind in den Texten mindestens dem ersten Blick nach kontrastiv Thema.

Der Textvergleich verweist so auch auf einen Widerspruch entworfenener Symmetrie künstlerischer Beziehungen und etablierter Rollen zurück: Gerade Liebe als »kunsttheoretische Reflexionsfigur«⁴³ wirkt mit tradierten Geschlechterhierarchien und Idealen gleichwertiger Partnerschaft widersprüchlich verkoppelt. Den Hang zum weiblichen Modell hat Christian Begemann sicher zurecht als diskursiv fixierte Liebesbeziehung beschrieben: »Männliche Kunstschöpfung«, resümiert er die Tradition weiblicher Inspiration, »erweist sich als Akt eines Zölibatärs, der an die Frau fixiert bleibt, sie aber mit dem Werk betrügt«⁴⁴. Dem Schöpfungsideal, auch darauf verweisen die zitierten Texte, schließt sich im konkreten Fall ein Konflikt tradierter Geschlechterrollen und Gemeinschaftsentwürfe an. Im Kontext existenter Rollen legt er das Bild von Künstler und Assistenz näher als die Realisierbarkeit künstlerischer Symmetrien.

Was bislang fehlt, deutet der Konflikt an, ist eine Untersuchung des Schreibens über das »Kunst-Paar«⁴⁵ im 20. Jahrhundert abseits der skizzierten Idealentwürfe; als Schreiben über ein Produktionsmodell und mit Blick auf tradierte Rollen von Künstlern und Musen genauso wie die um 1900 teils populär werdenden⁴⁶ und oft als »modern«⁴⁷ rezipierten Gemeinschaftskonzepte. Mit dem Aufkommen der Idee der »intellektuellen Ehe«, wie Schlaffer sie nennt, bleibt das Ideal des Einzel-Schöpfers präsent – der strukturelle Konflikt, den das auslöst, ist gleichzeitig primär in Untersuchungen von Einzelkonstellationen und angenommenen »[e]xzeption[ellen]«⁴⁸, über Rivalitäten hinausgehenden Arbeitsgemeinschaften Thema gewesen. Literarischen Reflexionen zum Kunst-Paar und der »Doppelfigur kreativer Produktivität«⁴⁹ im 20. Jahrhundert gilt bemerkenswert wenig Aufmerksamkeit; die exemplarisch

43 Ebd., S. 586.

44 Christian Begemann: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 79–112, hier 82.

45 Der Begriff wird hier im Sinne Jenny Schrödl, Magdalena Beljans und Maxi Grotkops im doppelten Sinn der konkreten Konstellationen und des »Gegenstand[s] und Motiv[s] ästhetischer Auseinandersetzung« verwendet (Jenny Schrödl, Magdalena Beljan u. Maxi Grotkopp: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen. Berlin: Neofelis 2017, S. 7–18, hier 11; vgl. zur Definition Kapitel 1.2.

46 Vgl. Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 180: »Die intellektuelle Ehe ist eine Erfindung der Männer« – in den Konstellationen, in den Schlaffer sie diskutiert, stimmt das.

47 Vgl. etwa ebd., S. 14; Allert: Die Gefährtenehe, S. 225.

48 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 164.

49 Anja Zimmermann: Bilder von Paaren. Der Fall Krasner/Pollock. In: Fornoff-Petrowski u. Unselde (Hg.): Paare in Kunst und Wissenschaft, S. 165–184, hier 165.

zitierten Texte des Diskurses zu Partnerschaftsformen scheinen im Vergleich zu den primär verhandelten Arbeiten deutlich diversere Konflikte zu umreißen.

Auf den Geschlechterrollenaspekt des Themas bezogen, könnte man schreiben: Im 20. Jahrhundert wird gerade im Kontext der Kunst die Idee einer austauschzentrierten und darin egalitärer werdenden Partnerschaft Diskussionsgegenstand. Gleichzeitig entwickelt sich das Ideal der »auf Augenhöhe«⁵⁰ agierenden Koproduzentin im Kontext tradierter Rollen: Verworfen wird weder die Idee des solitären Genies noch die Vorstellung der zu säkularisierten Musen gewordenen Inspirationshelferinnen.⁵¹ Dass die Konflikte, die so entstehen, biographisch, aber in den seltensten Fällen als Reflexionsfigur in der Kunst Thema gewesen sind, scheint literaturwissenschaftlich auch insofern relevant, als Revisionen des Kunst-Paars sich über Strindberg oder Schnitzler hinausgehend in diversen literarischen Texten finden.

Thema ist damit hier ein Diskurs zum künstlerisch tätigen Paar als Arbeitsmodell im 20. Jahrhundert. In den wenigen übergreifenden Überlegungen zu ihm – Schlaffers zitierte Arbeit gehört dazu –, stehen Versuche gemeinsamen Schaffens und propagierte »Gemeinsamkeit aller Lebensinhalte«⁵² im Fokus. Verbreitet wirkt eine Idee: Mit der »dritten Sache«⁵³ des Schreibens und Denkens zu zweit scheint vielfach die Hoffnung auf das Potential »zwischenmenschliche[r]«⁵⁴ Zweierbeziehungen, ein wettbewerbsfreies Schaffen und ein die »Statuten der Autorschaft«⁵⁵ unterlaufendes Schreiben verbunden. Verschiedene das Kunst-Paar verhandelnde literarische Texte der letzten Jahrzehnte und gerade Arbeiten einiger auffallend konsistent vergleichbare Partnerschaftsthemen literarisierender Autorinnen entwickeln konträre Rollenentwürfe im Kontext isolierten Schreibens.

In der vorliegenden Studie steht ein vergleichsweise langer, den größten Teil des 20. Jahrhunderts umfassender Zeitraum im Vordergrund. Diskutiert werden Texte

50 Christine Kramel: Margarete Steffin als Muse? Zu einem veralteten Begriff. In: Sabine Kebir (Hg.): »Ich wohne fast so hoch wie er«. Margarete Steffin und Bertolt Brecht. Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 34–44, hier 34.

51 Vgl. Begemann: Kunst und Liebe und Kap. 1.1.

52 Simmel: Soziologie, S. 403.

53 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 168.

54 Agata Mirecka u. Natalia Fuhry: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts. Berlin u.a.: Peter Lang 2020 (= Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 16), S. 7–9, hier 7.

55 Barbara Hahn: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 19. Hahn verweist auf Lu Märten, die in ihrer Studie *Die Künstlerin* um die Jahrhundertwende eine Kunst ohne »einzelne[] Namen als höchste[n] Wertmesser[n]« und im Einklang mit »namenlose[n], gemeinschaftliche[n], wirkliche[n] [...] Werte[n]« entwarf (Lu Märten: Die Künstlerin. München: Langen 1914, S. 35ff., zit. n. Hahn: Unter falschem Namen, S. 19, Hervorh. i. O.).

von drei Autorinnen: Marieluise Fleißer als früheste von ihnen veröffentlicht erste Werke in den 1920er Jahren. Inge Müller schreibt in der DDR, Friederike Mayröcker im Wien der 1950er bis 2020er Jahre. Die Varianz der Schreibkontexte wird Thema sein; sie ist auch Ausdruck einer teilweisen Unvergleichbarkeit der Werke. Umgekehrt verweist gerade die Differenz der Texte in ihrem beibehaltenen Kreisen um ein Motiv auf die Konstanz spezifischer, sich wiederholender Figurationen von Partnerschaft: Ins Auge fällt eine in Einzelaspekten über Jahrzehnte vergleichbare Reflexion eines Arbeitsmodells – trotz aller Divergenzen der Werke wiederholt sich ein kritischer Zugang zur künstlerischen Zweiergemeinschaft.

Alle drei Schreibenden sind selbst – das erinnert vage an Lorraine Yorks frühe Feststellung der »[...] tendency to celebrate women's collaborations unproblematically and idealistically«⁵⁶ – in paarweisen Koproduktionskontexten verhandelt worden. Ohne dass das Auswahlkriterium gewesen wäre, passt es zur These eines nicht biographischen, aber auf Literaturbetriebskontexte zurückverweisenden Schreibens. Entwickelt wird, der Eindruck entsteht, ein Modell eigenständiger Kunst auch im Kontext entgegengerichteter Rezeptionsweisen. Durch männliche Traditionen geprägt und dem Modell des männlich gedachten Künstlers verhaftet, reklamiert der Großteil der Texte, statt etwaiger Koproduktion, in verschiedenster Weise Einzel-Arbeit.

1.1 Die Dame opfert. Produktions- als Geschlechterbeziehungen

»Künstlerpaare« sind populär. Vor allem die Partnerinnen in scheinbar passenden Konstellationen sind oft diskutiert worden; als »Künstlerfrauen« im Sinne Kalékos, Mitarbeiterinnen an Kunstwerken und Gegenparts im intellektuellen Austausch mit Partnern. Das ist nichts Neues – Barbara Hahn hat es Anfang der 1990er Jahre im Kontext der »falschen« Namen weiblicher Autorschaft kommentiert, diverse Studien haben es als Zuordnung von Künstlerinnen zu Partnern und Freunden vor allem an Einzelkonstellationen erläutert.⁵⁷ Relevant ist es hier, weil sich die Zuordnung hält: Das Paar als geschlechterübergreifend gedachte, oft heteronormativ geprägte

56 Lorraine M. York: *Rethinking Women's Collaborative Writing. Power, Difference, Property.* Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2002, S. 6.

57 Vgl. Hahn: Unter falschem Namen und zu Debatten zur Frage »richtiger« Namen etwa Sigrid Nieberle: Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors? Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71). Berlin, New York: Max Niemeyer 2008, S. 255–272. Vgl. als neuere Einzelstudien im erwähnten Sinn etwa Sonja Hilzingers und Ines Geipels in Kapitel 2 kommentierte Forschungsarbeiten zu Inge Müller.

Konstellation gehört auch in den an Arbeiten von Künstlerinnen interessierten Debatten der letzten Jahre zu den dominant diskutierten Schreibmodellen.

Ein oft populärwissenschaftlicher, hier beispielhaft erwähnter Teil der Texte zum Thema ist biographisch ausgerichtet; zu ihm gehören Darstellungen der *Frauen der Dichter*,⁵⁸ der *Lives of the Muses*⁵⁹ oder der *Egéries dans l'ombre des créateurs* –⁶⁰ künstlerisch ist das Paar seit Langem in internationalen Kontexten Thema. Teils stehen Konstellationen wie die *Malerinnen und Musen des »Blauen Reiters«*⁶¹ oder einzelne Künstler-Ehen im Fokus.⁶² Dominant ist von Assistenzkonstellationen die Rede.⁶³ Den Schwerpunkt der Texte bringt Dietmar Griesers Band zu

58 Karin Feuerstein-Praßer: *Die Frauen der Dichter*. München: Piper 2015.

59 Francine Prose: *The Lives of the Muses. Nine Women & The Artists They Inspired*. New York: Harper-Collins 2002.

60 Annette Vezin u. Luc Vezin: *Egéries dans l'ombre des créateurs*. Paris: Éditions de La Martinière 2002.

61 Hildegard Möller: *Malerinnen und Musen des »Blauen Reiters«*. München, Zürich: Piper 2007.

62 Vgl. etwa Anne Girard: *Madame Picasso*. Berlin: atb 2015.

63 Um weitere Beispiele zu nennen: Ausschließlich zuarbeitende Frauen diskutiert *Leben in seinem Schatten: Frauen berühmter Künstler* von Eva-Maria Herberth (München: Allitera 2009) – schon in der Feststellung »Sie führten ihnen den Haushalt, waren ihre Sekretärinnen, Kritikerinnen, Managerinnen, Musen und trugen somit entscheidend zur Vervollkommnung eines herausragenden Werkes bei« im Klappentext klingt die Notwendigkeitsannahme der zuarbeitenden Frau an. Für den Band *Von der Muse geküsst – 16 Portraits starker Frauen hinter großen Künstlern* (Peter Braun u. Eva Wagner; Cadolzburg: Ars Vivendi 2011) verrät die Verlagsdarstellung, von welcher künstlerischen Rollenverteilung ausgegangen wird; ihr folgend inspiriert der »Kuss« der Musen »bedeutende Männer zu großen Kunstwerken« (O. Verf.: Von der Muse geküsst. Starke Frauen hinter großen Künstlern [Verlagsankündigung]. Online unter <https://arsvivendi.com/Buch/FromList/9783869130965-Von-der-Muse-gekuesst> (30.04.2021).) Vergleichbare Konstellationen diskutiert Tanja Buchholz' Band *Von Genies und Musen. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert in bildender Kunst, Literatur und Theater* (Göttingen: Cuvillier 2009); fiktional ergänzt sind sie in Romanen wie Girard: *Madame Picasso*; Michelle Marly: *Romy und der Weg nach Paris*. Berlin: atb 2021; Sophie Benedict: *Grace und die Anmut der Liebe*. Berlin: atb 2020 zu finden. Die Vergleichbarkeit der Rollenkonstellationen erinnert an Irena Samides Kritik der »Musen«-Figur; »sie stellt die Bedingungen der Möglichkeit von Kreativität her, doch [...] [s]ie bleibt Hebamme, Gehilfin, Mitwirkende, [...] bedeutender Männer« (Irena Samide: *Fließende Übergänge: Musen-Metamorphosen*. In: Monika Unzeitig (Hg.): *Grenzen überschreiten – transitorische Identitäten. Beiträge zu Phänomenen räumlicher, kultureller und ästhetischer Grenzüberschreitung in Texten vom Mittelalter bis zur Moderne*. Bremen: edition lumière 2011, S. 93–103, hier 95). Auch Kate Reiserers auf den ersten Blick ungewöhnlicherer Zugang zur Paarkonstellation in der Untersuchung *Vier Übersetzerinnen und ihre neun Ehemänner* zu Caroline Schelling, Therese Huber, Dorothea Schlegel und Wilhelmina von Chézy (Berlin: Frank & Timme 2021) bleibt in Kapiteln wie »Ehe«, »Scheidung« und »Wiederheirat« zumindest biographischen Schilderungen verhaftet.

»Künstlerwitwen« *Musen leben länger*⁶⁴ in seinem Titel einschließlich der Präferenz für die Konstellation auf den Punkt; in existierenden Paarbiographien sind primär Partnerinnen an der Seite von Künstlern in lebensweltlichen Kontexten und Unterstützungsszenarien Gegenstand.⁶⁵

Eine zweite Gruppe von Texten rückt, theoretischer angelegt, die Kritik tradierter Genie- und Werkdiskurse in den Fokus – unter anderem »Brechts Frauen«⁶⁶ sind oft und aus unterschiedlichsten Perspektiven Thema gewesen.⁶⁷ Die Diskussion entsprechender Beispiele konzentriert sich auf die Untersuchung des Paares als unterschätzt koproduktiver Gemeinschaft; erläutert und diskutiert werden in der Regel Anteile von Mitarbeiterinnen an von Partnern veröffentlichten oder entsprechend rezipierten Werken.⁶⁸

In verschiedenen neueren Forschungsarbeiten steht die kritische Diskussion der skizzierten Zuordnungen und tradierter Paarkonstellationen im Fokus. Untersucht werden »Formationen unmöglicher [...] Paare«⁶⁹ oder Beziehungen außerhalb von etablierten Duos.⁷⁰ Der Diskussionsgegenstand ist weiter gefasst; das

64 Dietmar Grieser: *Musen leben länger. Begegnungen mit Künstlerwitwen*. Erg. Neuauflage. München: Heyne 1998 [1981].

65 Vgl. dazu kritisch Hannelore Schlaffer: »Eine neue Mode, ein neues Genre. Die deutsche Paarbiographie. Singles, vom Partner träumend« (in: *Die Zeit*, 3.10.1997, Nr. 41, online unter <http://www.zeit.de/1997/41/singles.txt.19971003.xml> (8.3.2024)).

66 Vgl. Häntzschel: *Brechts Frauen*.

67 Vgl. etwa Florian Barth: *Zwischen Elisabeth Hauptmann und Bertolt Brecht: Stilometrische Analysen einer Zusammenarbeit*. In: Toni Bernhart, Marcus Willand, Sandra Richter u. Andrea Albrecht (Hg.): *Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften. Systematische und historische Perspektiven*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 95–120 oder John Fuegis (umstrittene) *Darstellung Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama*. 2. Aufl. New York: Grove Press 2002 [1994].

68 Dabei ist die Definition der Mitarbeiterinnen auffallend flexibel; Marieluise Fleißers wird in Walter Hincks Erläuterungen zur *Mutter Courage* etwa ohne Beleg als »Mitarbeiterin« Brechts vorgestellt (Walter Hinck: »Mutter Courage und ihre Kinder«: Ein kritisches Volksstück. In: Walter Hinderer (Hg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam 1984, S. 162–177, hier 176). Verständlich wirkt insgesamt Annegret Friedrichs frühe Kritik der großzügigen Paarbildung: »Der Begriff des Paares ist, überblickt man die bisher erschienenen Publikationen, denkbar weit gefaßt, von kurzen Begegnungen und mehr oder weniger dauerhaften und verbindlichen Freundschaften bis hin zu lebenslänglichen Arbeits- und Familiengemeinschaften darf alles subsumiert werden, was jemals das Bett miteinander geteilt hat oder auch nicht. Dabei läßt sich eine heterosexuelle Präferenz nicht übersehen« (Annegret Friedrich: *Biographik im Doppelpack – einige polemische Bemerkungen zur Konjunktur des Künstlerpaares*. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Jg. 25 (1998), S. 6–15, hier 7).

69 Ebd., S. 13f.

70 Vgl. etwa Sigrid Nieberle: *Geschliffene Biographeme. Paarkonstellationen im autobiographischen Musikerinnennachlass am Beispiel von Margarethe Quidde und Aline Valangin*. In: Fornoff-Petrowski u. Unsel (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, S. 221–233, hier 221, zum Protagonisten von *Cast Away* und seinem Volleyball »Wilson«; zu über das Duo hinausgehen-

Künstlerpaar wird, mit unterschiedlichen Schwerpunkten, zum »Kunst-Paar«⁷¹, wie Jenny Schrödl, Magdalena Beljan und Maxi Grotkopp es ausgedrückt haben – neben die mögliche private Paarkonstellation tritt die kunstintern entworfene Zweierbeziehung.

Untersuchungen von Arbeitsanteilen im skizzierten Sinn sind spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf diverse Konstellationen bezogen zu finden. Thema sind sie mit medientheoretischem Fokus unter anderem früh in Friedrich Kittlers *Aufschreibesystemen*,⁷² die als Unterstützerinnen männlicher Schreibender den Leserinnen, die Sprache lehrenden Müttern⁷³ und Stenotypistinnen um 1900 nachgehen. Bei aller oft diskutierten Polemik⁷⁴ spitzt Kittler auch eine These diverser späterer, auf die Unterstützerinnen der Künstler konzentrierter Studien zu: »Frauen um 1900« diskutiert er als Schreibende, aber – an Schreibmaschinistinnen – fokussiert auf das »Diktat von Herrndiskursen«⁷⁵.

Ein Großteil der frühen angloamerikanischen Literatur der 1980er Jahre zum Thema widmet sich mit den »Silent Partners«⁷⁶ der Künstler zumindest im Grundsatz ähnlichen Arbeitskonstellationen. Oft steht ein breites Mitarbeiterspektrum im Fokus; in Ruth Perrys und Martine Watson Brownleys Untersuchung *Mothering the Mind* etwa in »supportive, enabling relationships«⁷⁷ zwischen Schriftstellern und

den Zweierkonstellationen u.a. Jenny Schrödl: 2+1. Zur Figur des Dritten in Paarkonstellationen der Performancekunst. In: Fornoff-Petrowski u. Unsel (Hg.): Paare in Kunst und Wissenschaft, S. 235–249.

71 Vgl. Schrödl, Beljan u. Grotkopp: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Kunst-Paare, S. 10.

72 Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 1900*. 4., vollst. überarb. Neuaufl. München: Fink 2003 [1985].

73 Vgl. ebd., S. 38: »Das Gleichungssystem Frau = Natur = Mutter erlaubt es, Kulturation mit einem unvermittelten Anfang anzufangen. Eine Kultur auf seiner Grundlage, hat [...] Dichtung. Denn nur unter der Bedingung, Phonetik und Alphabet auf kurzgeschlossenem Instanzenweg aus einer Naturquelle zu empfangen, kann bei den Empfängern ein Sprechen aufkommen, das seinerseits Ideal von Natur heißt. Es wird also darum gehen, die Einsetzung von Müttern an den Diskursursprung als Produktionsbedingung der klassisch-romantischen Dichtung und Die Mutter als jene erste Andere zu analysieren, die von poetischer Hermeneutik verstanden wird.«

74 Vgl. Ute Holl und Claus Pias: »Aufschreibesysteme 1980/2010«. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 6 (2012), Nr. 1, S. 114–192, online unter https://monoskop.org/images/2/2e/Friedrich_Kittler_Aufschreibesysteme_1980-2010_In_memoriam_Friedrich_Kittler_1943-2011.pdf (8.3.2024); zugänglich sind dort auch die Gutachten zu Kittlers 1985 als Habilitationsschrift eingereichter Studie.

75 Kittler: *Aufschreibesysteme*, S. 243.

76 Ruth Perry u. Martine W. Brownley (Hrsg.): *Mothering the Mind. Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners*. New York, London: Holmes & Meier 1984.

77 Ruth Perry u. Martine W. Brownley: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Mothering the Mind*, S. 3–24, hier 17.

Partnerinnen. Whitney Chadwicks und Isabelle de Courtivrons Sammelband *Significant Others* verweist auf Optionen der Subversion tradierter künstlerischer Frauenrollen,⁷⁸ konzentriert sich aber am Beispiel von Konstellationen wie Camille Claudel und Auguste Rodin⁷⁹ oder Clara und André Malraux auf Fälle der Zuarbeit auf weiblicher Seite.⁸⁰ Einen frühen Gegenentwurf zum Modell des weiblich-männlichen Produktionspaars entwickelt Wayne Koestenbaums Studie *Double Talk*,⁸¹ die männlich-männlicher Koproduktion in intimen Autorenkonstellationen nachgeht. Mit der Annahme einer »tradition of wifely subordination«⁸² legt sie die diskutierten Beispiele zugleich im Kontext heteronormativer Hierarchien an; ähnliche Einbettungen der untersuchten Konstellationen in einem Erfahrungsumfeld als üblich verstandener Zweierbeziehungen sind in verschiedenen der frühen Forschungsarbeiten zum Thema zu finden.⁸³

Dazu passend sind lange – in Teilen noch nach 2000 –⁸⁴ Entwürfe einer sozialen Weiblichkeit in der Forschung präsent; oft sind sie speziell auf die zeitweise populären, ab den 1980er Jahren diskutierten Theorien der US-Psychologin Carol Gilligan rückbezogen. Ausgangspunkt ist ein weiblicher Hang zu sozialem Verhal-

-
- 78 »The essays in *Significant Others*«, heißt es einleitend, »suggest that although most of the artists and writers concerned have not escaped social stereotypes about masculinity and femininity and their assumed roles within partnership, many have negotiated new relationships to those stereotypes.« (Whitney Chadwick u. Isabelle de Courtivron: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson 1993, S. 7–13, hier 8.)
- 79 Vgl. Anne Higonnet: *Myths of Creation. Camille Claudel and Auguste Rodin*. In: Chadwick u. de Courtivron (Hg.): *Significant Others*, S. 15–29.
- 80 Vgl. Isabelle de Courtivron: *Of First Wives and Solitary Heroes. Clara and André Malraux*. In: Chadwick u. de Courtivron (Hg.): *Significant Others*, S. 51–63, hier 56: »Clara fell in love not only with the man but with the idea of the couple they would (and in fact didn't) become.«
- 81 Wayne Koestenbaum: *Double Talk. The Erotics of Male Collaboration*. New York: Routledge 1989.
- 82 So Koestenbaums Kommentar zu Sylvia Plath und Ted Hughes (ebd., S. 14).
- 83 Vgl. auch John M. Robsons von Stone und Thompson zitierte Darstellung John Stuart und Harriet Taylor Mills (John M. Robson: *The Improvement of Mankind. The Social and Political Thought of John Stuart Mill*. Toronto, London: University of Toronto Press/Routledge & Kegan Paul 1968, S. 58, zit. n. Stone u. Thompson: *Contexts and Heterotexts*, S. 18), in der die Annahme einer »common experience of the way husband and wife collaborate« die Thesen des Autors unterstützen soll.
- 84 Vgl. etwa Ulrike Prokops 2017 neu aufgelegte Überlegungen zu Lebens- und Schreibentwürfen Cornelia und Catharina Goethes und Susanna von Klettenbergs: *Die Illusion vom Großen Paar. Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum 1750–1770*. Frankfurt a.M.: Fischer Wissenschaft 1991, S. 382.

ten, als »Ethic of Care«⁸⁵ und fachintern teils umstrittene⁸⁶ weibliche »strength of interdependence, of sharing and exchanging resources«⁸⁷. Carey Kaplans und Ellen C. Roses kanonisch gewordener Aufsatz zu weiblicher Kooperation entwickelt vergleichbare Thesen weiter,⁸⁸ im deutschsprachigen Raum wird die Hypothese einer sozialen weiblichen Arbeitshaltung unter anderem in Ulrike Prokops Untersuchungen weiblicher Lebens- und Autorschaftsentwürfe des 18. Jahrhunderts aufgegriffen.⁸⁹ Vage verweist auch Klaus Theweleits Diskussion der Frauen am »Wegrand«⁹⁰ von Künstlern als Kollateralschäden der Kunst auf sie zurück, wenn sie einen angenommenen weiblichen Hang zur Unterstützung diskutiert.⁹¹ Kunst versteht sie als Spiel, dessen Gewinn in der Regel ein von Frauen produktiv beflügelter König einstreicht. »[D]as ›und‹«, hat Theweleit 2007 auf den Titel seiner Studie *Orpheus und Eurydike* bezogen ergänzt, »[ist] deswegen durchgestrichen [...], weil mir eines Tages aufging, dass das gar kein Liebespaar ist: Das ist nicht das Paar, als das es immer ausgegeben wird. Das ist genauso falsch wie ›Muse‹ und ›Inspiration‹«⁹². Die reklamierte Divergenz des Sprechens vom »Paar« und des faktischen Duos entspricht den Unterscheidungen der vorliegenden Studie; sie begreift das Kunst-Paar als diskursives Konstrukt mit einem im Grundsatz unklaren realen Gegenüber. In den Konstellationen, die Theweleit untersucht, wird umgekehrt früh eine Dyade Künstler/Opfer fixiert, die sich in einer der Kernthesen seiner Studie ausdrückt; präfiguriert wird das Paar auch in der von Herta und Gottfried Benn ausgehend verallgemeinerten Frage, »[ob] es hier lauter unglückliche Umstände

85 Vgl. Carol Gilligan: In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development. Cambridge (USA), London: Harvard University Press 1982, S. 136; 171 u.a.

86 Vgl. etwa Mary J. Larrabee's Überblick Gender and Moral Development: A Challenge for Feminist Theory. In: Dies. (Hg.): An Ethic of Care. Feminist and Interdisciplinary Perspectives. New York, London: Routledge 1993, S. 3–16.

87 Mary K. DeShazer: Inspiring Women. Reimagining the Muse. New York: Pergamon 1986, S. 4.

88 Carey Kaplan u. Ellen C. Rose: Strange Bedfellows. Feminist Collaboration. In: Signs, Nr. 18.3 (Spring 1993), S. 547–561.

89 Vgl. Prokop: Die Illusion vom Großen Paar, S. 382.

90 Klaus Theweleit: Buch der Könige. Bd. 1: Orpheus und Eurydike. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1991, S. 251.

91 »Im Schachspiel«, beschrieb Rüdiger Safranski Theweleits Studie nach ihrem Erscheinen treffend, »gewinnt der überlebende König. [...] Bemerkenswert: der König ist bei weitem nicht die wirkungsvollste Figur. Ohne Figuren, die sich für ihn opfern, ist er machtlos. Die wirkungsvollste Figur ist die Dame« (Rüdiger Safranski: Das Damenopfer. Über Gottfried Benn und die Macht des Schreibens: Klaus Theweleits »Buch der Könige«. In: Die Zeit, 7.10.1988, Nr. 41, online unter <https://www.zeit.de/1988/41/das-damenopfer> (8.3.2024)).

92 So Theweleit im Gespräch mit Wolfgang Habermeyer am 29.3.2007 im Bayerischen Rundfunk, 20.15 Uhr, hier zitiert nach der Mitschrift unter <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/klaus-theweleit-gespraech100.html> (8.3.2024).

[gibt], verursacht durch die Wirren des zu Ende gehenden [Zweiten Weltkriegs]«, oder ob die Folge von Herta Benns Suizid und des Schreibens des Partners

Resultat einer zumindest in Teilen bewußten Handlungsweise zwischen den beiden, Gottfried und Herta Benn ist, auf dem Hintergrund des Gedankens oder der Ahnung, daß der Künstler dieses Paares – Orpheus – seine geliebte Eurydike wenn nicht opfern so doch ihren möglichen Tod in Kauf nehmen darf, wo es darum geht, günstige Ausgangslagen für die weitere Kunstproduktion zu sichern oder zu bewahren. Daß also auch sie, Eurydike, dies weiß und bis zu einem gewissen Grade als *ihr* Schicksal akzeptiert [...].⁹³

Einen ähnlichen Entwurf des »Damen-Opfers« in der Kunst hat, als Teil einer breiten Beschäftigung mit dem Thema,⁹⁴ Elisabeth Bronfen untersucht;⁹⁵ *Over her Dead Body*, ihre 1992 veröffentlichte Studie diskutiert eine tödliche Basis männlichen Schaffens, kommentiert den Aspekt selbst schreibender weiblicher Parts in diskutierten Konstellationen aber relativ kurz. Reflexionen von Partnerschaftskonzepten sind ausführlicher nur auf Beispiele bezogen Thema, die die These des literarisch omnipräsenten weiblichen Tods unterstützen; »[t]hese narratives«, fasst Bronfen die von ihr abschließend knapp diskutierten Texte von Silvia Plath, Fay Weldon, Margaret Atwood, Angela Carter und Maggie Gee in der Untersuchung zusammen, »[...] self-consciously install the cultural paradigm that links femininity with death in the same gesture that they critique it«⁹⁶ – Thema sind ausschließlich literarisierte weibliche Todes-Szenen.

Verschiedene Arbeiten zum Kunst-Paar sind Hindernissen der Kunst-Produktion auf weiblicher Seite gewidmet: Renate Bergers Sammelband *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*⁹⁷ oder der von Gislinde Seybert herausgegebene

93 Theweleit: Orpheus und Eurydike, S. 34.

94 Vgl. etwa Renate Berger u. Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien: Böhlau 1987.

95 Vgl. Elisabeth Bronfen: *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester, UK: Manchester University Press 1992.

96 Vgl. das letzte Kapitel der Studie »From muse to creatrix – Snow White unbound« ebd., S. 395–435, hier 432f.

97 Renate Berger (Hg.): *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000. Auch dort findet sich eine gewisse Präfiguration weiblicher Zuarbeit: »Noch«, schreibt Berger über die 1920er und 1930er Jahre, »sind Künstlerinnen nicht darauf vorbereitet, ihren nach Erleichterungen des eigenen Weges suchenden Männern den bedingungslosen Zugriff auf weibliche Ressourcen zu versagen, ihrerseits Gegengaben zu fordern oder, wenn sie ausbleiben, das, was sie ohne Hilfe der von ihnen unterstützten Gefährten leisteten, auch konsequent, d.h. allein zu nutzen.« (Renate Berger: *Leben in der Legende*. In: Dies. (Hg.): *Liebe Macht Kunst*, S. 1–34, hier 27.)

Band *Das schreibende Paar. Le Couple Littéraire*⁹⁸ konzentrieren sich, trotz einzelner Gegenbeispiele, auf Unterstützerinnen in geschlechterübergreifenden Partnerschaften.⁹⁹ Inge Stephans Untersuchung zu »begabte[n] Frau[en] im Schatten berühmter Männer«¹⁰⁰ diskutiert Erwartungen an die und lebensweltliche Beispiele der »Künstlerfrau« auch mit Blick auf »Reflexionen«¹⁰¹ der Zweierbeziehung. Der Schwerpunkt des Bandes liegt allerdings auf der Diskussion der »Ausbeutung [...] weiblicher Begabung«¹⁰² über Detailanalysen hinaus; Gegenstand ist, größtenteils am Beispiel von Arbeiten der Jahrhundertwende, ein breit angelegtes Portfolio der Zweiergemeinschaft.

Seit den 1990er Jahren sind Thesen des »Damenopfers« mehrfach für sich genommen zum Thema geworden; in Bezug auf *de facto* hierarchische Konstellationen und das Risiko, »bei der Untersuchung des Frauenopfers [...] über die wichtige Analyse misogyner Strategien hinaus eine neue binäre Opposition von Opfer vs. Täter herzustellen«¹⁰³. Gegenstand ist in einzelnen der Studien auch ein kunstbezogener Diskurs zum Paar. Begemanns zitierte Untersuchung zum Liebesmotiv in der Kunst geht ihm an der Transformation göttlicher Musen in säkulare Gestalten nach. Ihr folgend entwirft

das männliche Genie [...] sich, seinen Ursprung und seine kreative Potenz zwar in Analogie zur biologischen Generation, zugleich aber in Konkurrenz nicht nur zur göttlichen Schöpfung, sondern auch zur biologischen Produktivität der Frau. Die Hervorbringung künstlerischer und geistiger Werke erfolgt zwar wie in der Natur, und der männliche Schöpfer adaptiert dabei »mütterliche Züge«, die Frau aber soll aus diesem Prozeß ausgeschlossen sein.¹⁰⁴

Die Muse wird so zur zunehmend randständigen Instanz: »Wenn es der Mann allein ist,« resümiert Begemann den Zusammenhang,

98 Gislinde Seybert (Hg.): *Das literarische Paar. Le Couple Littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes.* Bielefeld: Aisthesis 2003.

99 Gegenbeispiele sind Sigrid Nieberle: »Daß der suchende Blick es/Kaum noch erkennt.« Hölderlin und Sinclair. In: Seybert (Hg.): *Das literarische Paar*, S. 149–168 oder Christine Chambez-Bertrand: *George Sand et Solange. Une relation inaccomplie.* In: Seybert (Hg.): *Das literarische Paar*, S. 189–204.

100 Vgl. Inge Stephan: *Das Schicksal der begabten Frau im Schatten berühmter Männer.* Stuttgart: Kreuz 1989.

101 Vgl. ebd., S. 11: »Nicht die »Verdrängungskünstlerinnen« also sind Gegenstand dieses Buches, sondern die Frauen, die ihre Rolle reflektiert haben, die in der Beziehung zu Männern um den Erhalt ihrer eigenen Identität gekämpft und nach eigenem Ausdruck gesucht haben [...]«.

102 Ebd., S. 13.

103 Nanette Reißler-Pipka: *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film.* München: Wilhelm Fink 2005, S. 18.

104 Begemann: *Kunst und Liebe*, S. 84.

der das Werk zeugt und gebiert, nachdem ihn die Frau zuvor gewissermaßen in Stimmung gebracht hat, dann gehorcht ihre Anwesenheit in dem kreativen Szenario überdies vielleicht einer besonderen Logik der Enteignung. [...] Kommt der Frau also einerseits die Funktion einer affektiven Impulsgeberin zu, so dient sie andererseits als Vorbild des künstlerischen Schöpfungsvorgangs. Wie schon im Falle der Selbstgebärung des Genies aber wird die Frau nach erfolgter ›Beerbung‹ funktionslos, ja sie muß als heimliche Konkurrenz aus dem neu installierten männlichen Produktionszusammenhang ausgeschlossen werden.¹⁰⁵

Die als Medium gedachte Frau erinnert an Kittlers »Damenopfer« – wird hier allerdings, indirekt auch ein Verweis auf denkbare, von Autorinnen verfasste Texte, literarisch verankert.

In dem skizzierten Teil der die Formierung des Kunst-Paars diskutierenden Forschungsarbeiten setzt sich die Revision tradierter Partnerschaften in der Neusetzung von Konstellationen fort: Bette Londons *Writing Double. Women's Literary Partnerships* und Holly Lairds *Women Coauthors* untersuchen gleichgeschlechtliche weibliche Duos.¹⁰⁶ Annegret Heitmanns, Sigrid Nieberles, Barbara Schaffs und Sabine Schültings Sammelband *Bi-Textualität* macht neben realen Konstellationen ein Schreiben in vorgegebenen Rollen zum Thema: »Das schreibende Paar« ist gemäß den Verfasserinnen

[...] weiter gefaßt als ein empirisches Autorenpaar. Schreibende Paare inszenieren sich selbst als solche in ihren Texten, so daß die Bi-Textualität in hohem Maße selbstreflexiv ist und das Paar paradoxerweise nicht nur als ›Ursprung‹, sondern auch als Produkt der Bi-Textualität figuriert. [...] In unterschiedlichen auktorialen Masken vollzieht sich ein raffiniertes Spiel mit Konventionen weiblicher und männlicher Autorschaft, das in einem weiten Sinn auch auf die generelle Instabilität der Geschlechtsidentität verweist.¹⁰⁷

Der Sammelband illustriert die erwähnte Bandbreite von Figurationen des Paares; seine Beispiele reichen von Bram Stokers Ehepaar Mina und Jonathan Harker und ihrer durch Dracula verkomplizierten Beziehung¹⁰⁸ bis zur Ausweitung des »Paares«

105 Ebd., S. 88f.

106 Vgl. Bette London: *Writing Double. Women's Literary Partnerships*. Ithaca, New York: Cornell University Press 1999; Holly Laird: *Women Coauthors*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2000.

107 Barbara Schaff, Sabine Schülting, Annegret Heitmann u. Sigrid Nieberle: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 11–20, hier 17.

108 Vgl. ebd., S. 13.

in Überlegungen zu Siri Hustvedts, Sophie Calles und Paul Austers Texten.¹⁰⁹ Ein Schreiben über das Arbeitsmodell Paar statt der Arbeiten in seinem Kontext bleibt allerdings unkommentiert: Trotz detaillierter Untersuchungen textualisierter Zweiergemeinschaft macht keiner der Aufsätze ausführlicher Reflexionen über die Konstellation zum Thema.¹¹⁰

Marjorie Stones und Judith Thompsons Sammelband *Literary Couplings* von 2008 verweist einleitend diskursorientiert auf den artifiziellen Charakter literarischer Zweierkonstellationen: »Beyond asking who wrote what and why«, beschreiben die Herausgeberinnen den Zugang des Bands auf die diskutierten Texte, »they consider who is paired with whom and why.«¹¹¹ Der Einleitung folgen, in einer Vielfalt unterschiedlichste Fallbeispiele verbindender Untersuchungen, dennoch weitestgehend Reflexionen konkreter Arbeitsweisen. Der von Ulrich Müller und Margarete Springeth 2004 herausgegebene Sammelband *Paare und Paarungen* untersucht diverse Duos einschließlich der »Ichpaarung«¹¹², thematisiert aber allenfalls beiläufig Produktionsmodelle in literarischen Texten. *Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende*, eine von Jan Cölln und Annegret Middeke 2014 herausgegebene Festschrift, hält fest, dass »Veränderungen der Kultur und des Buchmarktes im 20. Jahrhundert [es] möglich [gemacht hätten], dass ein Schriftstellerehepaar ein Paar selbstverständlich gleichberechtigter Individuen«¹¹³ habe werden können. Trotz der fokussierten Geschlechterrollenentwicklung setzt der Band in einer seiner Ausgangsthesen weitgehend überwundene Rezeptionsdifferenzen jedoch voraus; vor dem Hintergrund selbstverständlicher Gleichberechtigung scheint Rezeptionskri-

109 Vgl. Elisabeth Bronfen: Gendering Curiosity. The Double Games of Siri Hustvedt, Paul Auster and Sophie Calle. In: Heitmann et al. (Hg.): Bi-Textualität, S. 283–302.

110 Ein entsprechendes Schreiben wäre etwa am Beispiel von Hustvedts Roman *The Blazing World* diskutierbar: Hier scheitert die Protagonistin »Harriet Burden« (!) am Versuch der Entlarvung einer von ihr selbst gezielt falsch attribuierten Urheberinnenschaft: Während von ihr engagierte männliche Stand-Ins nach ihrem Versuch der Aufklärung der Konstellation weiterhin für die Urheber ihrer Werke gehalten werden, stirbt sie als vermeintlich wahnsinnige Frau eines umschwärmten Mannes. »Burden«, so die Zeitungsmeldung im Text, »[...] never had to work after she married the renowned art dealer and collector Felix Lord (!). When he died in 1995, she suffered a complete mental breakdown and was treated by a psychiatrist« (Siri Hustvedt: *The Blazing World*. London: Sceptre 2014, S. 9, Hervorh. i. O.).

111 Stone u. Thompson: *Contexts & Heterotexts*, S. 5.

112 Peter Gross: Ichpaarung. Selbstinzest. In: Ulrich Müller u. Margarete Springeth (Hg. u. Mitwirkung v. Michaela Auer-Müller): *Paare und Paarungen*. Festschrift für Werner Wunderlich zum 60. Geburtstag. Stuttgart: Heinz 2004, S. 23–29.

113 Jan Cölln u. Annegret Middeke: Helmut Göbel u. Ludger Grenzmann. Zu Paarkonstellationen. In: Jan Cölln u. Annegret Middeke (Hg.): *Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende*. Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur. Festschrift für Helmut Göbel und Ludger Grenzmann. Göttingen: V & R unipress 2014, S. 9–18, hier 16.

tik genauso wenig wie die Thematisierung einer in relevanter Weise präfigurierten Geschlechterkonstellation erwartbar.

Ina Schaberts frühe *Englische Literaturgeschichte* (1997) widmet sich in einem Unterkapitel »schreibenden Paaren« des 19. Jahrhunderts und schließt intime Beziehungen darin genauso ein wie Familienkonstellationen.¹¹⁴ Aufgegriffen wird in der vorliegenden Studie – im Kapitel zu Inge Müller – die Idee der widersprüchlichen Selbstinszenierung in einem »[l]iterarische[n] Geschlechterkampf«¹¹⁵, explizite Reflexionen tradierter Modelle sind allerdings kein Thema des Bandes. Schrödl, Beljans und Grotkops Sammelband zu *Kunst-Paare[n]* fährt, auf Performancekunst konzentriert, die diskursiven Rahmungen des »Paar«-Konzepts mit Blick auf konkrete zeitliche Kontexte ab: »Vieles« spreche dafür, so die Herausgeberinnen, »dass die Öffnung des Kunstfelds für Frauen im 20. Jahrhundert [...] auch die Wahrscheinlichkeit erhöhte, dass Künstler*innen zu Paaren wurden und diese Paare wiederum nicht selten das Paarsein selbst problematisierten.«¹¹⁶ Der Schwerpunkt der Aufsätze liegt umgekehrt nicht auf Diskursanalyse oder -kritik: Auf Roland Miller und Shirley Cameron oder Marina Abramović und Ulay bezogen¹¹⁷ und konzentriert auf die Frage, »wie Künstler und Künstlerinnen Beziehungen eingingen«¹¹⁸, unterstreichen sie Produktivitätsoptionen im Duo.

Agata Mireckas und Natalia Fuhrys Sammelband zu *Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts* von 2020 distanziert sich schon durch seinen Gegenstand von einer Fixierung auf reale Konstellationen. Verschiedene seiner Beiträge diskutieren Kunst-Paar-Beziehungen an literarischen Duos, aber im Fokus steht, titelgemäß, statt der Kommentierung und womöglich Kritik die Realisierung von Zweiergemeinschaft.¹¹⁹ Christine Fornoff-Petrowskis und Melanie Unselds 2021 erschienener Sammelband zu *Paare[n] in Kunst und Wissenschaft* deckt eine Vielfalt

114 Schabert: *Englische Literaturgeschichte*, S. 420–444.

115 Ebd., S. 430.

116 Schrödl et al.: Vorwort, S. 14.

117 Vgl. Nastasia Louveau: 1 & 1. Paare und Dualitäten in der Performancekunst des sozialistischen Jugoslawiens. In: Schrödl et al. (Hg.): *Kunst-Paare*, S. 37–54; Maxi Grotkopp: Work Love Not War! Performance-Paare in den 1960er und 1970er Jahren. In: Schrödl et al.: *Kunst-Paare*, S. 55–70.

118 Magdalena Beljan: Große Gefühle? ›Künstlerpaare‹ und die Geschichte der Liebe. In: Schrödl et al. (Hg.): *Kunst-Paare*, S. 21–35, hier 31.

119 Vgl. allerdings Dariusz Watollas Aufsatz, der »[d]as kommunikative Verhalten der Männer gegenüber ihren Partnerinnen« in Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen* untersucht, das das »weibliche Gegenüber« als Reflexionsfläche »nutz[e]« (Dariusz Watolla: »Wir sind ungleich, aber ohnegleichen.« – die Bedeutung der Figurenrede für das Verständnis von Paarbeziehungen in *Krankheit oder Moderne Frauen* von Elfriede Jelinek. In: Agata Mirecka u. Natalia Fuhry (Hg.): *Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin u.a.: Peter Lang 2020 (= Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 16), S. 167–188, hier 186.

möglicher Paar-Konstellationen ab und konzentriert sich zugleich auf »die Frage, wie Partnerschaft und Schreiben, künstlerisches Handeln, Forschen etc. gelingen können«¹²⁰. Die unterschiedlichen Schwerpunkte der im Band enthaltenen Studien demonstrieren die zunehmende Hinterfragung binärer Kooperationsentwürfe,¹²¹ auch hier liegt der Fokus allerdings auf der Produktion zu zweit.

Mehrere Publikationen sind im breiteren Themenbereich des Kunst-Paars erschienen: Bodo Plachtas Sammelband *Literarische Zusammenarbeit*¹²² oder Jack Stillingers frühe Untersuchung *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*¹²³ gehören dazu, genauso Ehrmanns und Traupmanns einleitend zitierter Sammelband zum *Kollektiven Schreiben*.¹²⁴ Janine Utells Darstellung *Literary Couples and 20th-Century Life Writing* setzt einen Konstellationen von Werken und privaten Beziehungen kombinierenden Fokus. Ein ähnlicher Schwerpunkt ist im deutschsprachigen Raum, etwas kürzer, in Erik Schillings von Michail Bachtins Dialogizitätentwürfen ausgehendem Band zu einem als Austausch in Texten verstandenen *Dialog der Dichter* zu finden. Der Schwerpunkt beider Studien liegt – in Utells Fall ergänzt durch Rezeptionsuntersuchungen – auf literarisierten, teils literarisch erweiterten

120 Fornoff-Petrowski u. Unsel: Paare in Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung, S. 9. Zu den Überlegungen zu einer Kritik oder kritischen Reflexion der Konstellation ›Paar‹ im Band gehört Thilo Neidhöfers Aufsatz zu »Nutzen und Nachteil« der Ehe Margaret Meads »für das Anthropologinnenleben«: »It would take«, zitiert er Meads Äußerungen über Ehepaare in der Feldforschung, »more than the fingers of both hands to count the cases where the price of continued marriage has been the consent of the wife trained in anthropology to complete intellectual obliteration, selfless typing, proof-reading, the making of bibliographies« (Margaret Mead: *Field Work in the Pacific Islands*, S. 326, zit. n. Thilo Neidhöfer: Vom Nutzen und Nachteil der Ehe für das Anthropologinnenleben. Ehe und Feldforschung bei Margaret Mead. In: Fornoff-Petrowski u. Unsel (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, S. 133–146, hier 141). Vgl. zu einer kritischen Reflexion partnerschaftlicher Zuordnungen in einem literarischen Text Hannah Gerlach: »Goethe cause ici un grand bouleversement« Paarkonzepte und Diskursreflexion in Charlotte von Steins Lustspiel »Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe« (S. 69–83).

121 Vgl. etwa Beatrix Borchardt: Eine Frage der Schreibperspektiven. Paare – Familie – Einzelne. In: Fornoff-Petrowski u. Unsel (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, S. 19–31.

122 Bodo Plachta: *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Niemeyer 2001.

123 Jack Stillinger: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York, Oxford: Oxford University Press 1991. Auch Stillinger verweist auf die Rezeption verschiedener kooperierender Schreibender – insbesondere John Stuart Mills und Harriet Taylor Mills – im Sinne zuordnender, ein solitäres Genie voraussetzender literarischer Modelle: »In many cases multiple authorship begins, literally, at home. We are all familiar with the traditional prefatorial acknowledgment to an author's spouse, ›without whom...‹ et cetera. The practice of spousal collaboration is so common (and the acknowledgments often so trite and perfunctory, if not patronizing) that it is difficult to focus on its consequences for authorial ›authority‹ in a piece of writing.« (Ebd., S. 50.)

124 Ehrmann u. Traupmann (Hg.): *Kollektives Schreiben*.

privaten Rollenentwürfen.¹²⁵ Zwei dem Titel nach relevante Veröffentlichungen der letzten Jahre überschneiden sich in ihrem Fokus nur teils mit den skizzierten Arbeitsmodellen: Whitney Chadwicks *Farewell to the Muse/The Militant Muse*¹²⁶ lässt dem Titel nach an die Auseinandersetzung mit der »Muse« als Konstrukt denken, diskutiert aber Freundschaften schreibender Frauen während des Ersten Weltkriegs. Ingrid Bauers und Christa Hämmerles Band *Liebe schreiben. Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts*¹²⁷ nimmt heterosexuelle Zweierkonstellationen anhand von Briefwechseln in den Blick, konzentriert sich aber, dem eigenen Titel gemäß, auf Dokumente eines privaten Austauschs.

1.2 Ein Diskurs und sein Label. Theoretische Vorüberlegungen

Trotz des Bezugs auf den Diskursbegriff ist die vorliegende Studie nicht im engeren Sinn diskursanalytisch ausgerichtet. Sie ist es schon deshalb nicht, weil Michel Foucaults Überlegungen, trotz ihrer Vagheit in vielerlei Hinsicht, begrifflich dezidiert breit angelegt sind – ihnen folgend meint der Diskurs ein »allgemeines Gebiet aller Aussagen«¹²⁸ oder im Plural »Komplexe«, »die sich aus Aussagen und den Bedingungen und Regeln ihrer Produktion und Rezeption zu einem bestimmten Zeitpunkt zusammensetzen«¹²⁹. Das passt zum untersuchten Gegenstand: Die Interdependenz literarischer und gesamtgesellschaftlicher Paarkonzepte demonstriert schon ein Blick auf die Öffnung von Bildungsinstitutionen für Frauen, die der verstärkten Verhandlung geschlechterübergreifender auch intellektueller Gemeinschaftsarbeit vorweggeht. Schrödl, Beljans und Grotkops Feststellung, vieles spreche »dafür, dass die Öffnung des Kunstfelds für Frauen im 20. Jahrhundert [...] auch die Wahrscheinlichkeit erhöhte, dass Künstler*innen zu Paaren wurden und diese [...] das Paarsein selbst problematisierten«¹³⁰, verweist zurecht auf verschränkte gesellschaftliche und kunstinterne Entwicklungen. Auch der entsprechende Kontext der Literarisierung des Kunst-Paars wurde erwähnt; sie wird gerade im Zeitraum

125 Erik Schilling: *Dialog der Dichter. Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2015; Janine Utell: *Literary Couples and 20th-Century Life Writing. Narrative and Intimacy*. London, New York, Dublin: Bloomsbury 2019.

126 Das Buch wurde von Thames and Hudson (London 2017) unter beiden Titeln vertrieben.

127 Ingrid Bauer u. Christa Hämmerle (Hg.): *Liebe schreiben. Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017.

128 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt v. Ulrich Köppen. 17. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015 [1973], S. 116, im Original geht es um die »domaine général de tous les énoncés« (Michel Foucault: *L'archéologie du savoir*. [Paris]: Gallimard 1969, S. 106).

129 Simone Winko: *Diskursanalyse, Diskursgeschichte*. In: Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv 1996, S. 463–478, hier 464.

130 Schrödl et al.: *Vorwort*, S. 14.

der Verhandlung von Partnerschafts- und Geschlechterrollenmodellen erkennbar. Der literarische Fokus auf die beschriebenen Fragestellungen liegt dennoch aus drei Gründen nahe; erstens aufgrund der Quantität der (Gesamt-)Beiträge zur Geschlechter- als Produktionsgemeinschaft, zweitens aufgrund der Zahl gerade der vielversprechenden literarischen Beiträge zum Thema. Drittens scheinen Konzepte paarweiser Produktion literarisch oft besonders explizit verhandelt zu werden. Schlaffers zitierte Feststellung, »[a]n der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert [...]« begonnen »Dramatiker, Romanciers, Sozialpolitiker und Sexualwissenschaftler über die Interna der Ehe, zuweilen sogar ihrer eigenen, zu berichten«¹³¹, meint genau das: In vielen literarischen und essayistischen Texten werden gerade ab der Jahrhundertwende neue Konzepte von Partnerschaft verhandelt.

Literarische Zugänge zum Thema sind nicht repräsentativ für gelebte Arbeitsweisen. Die Verknüpfung lässt die Werke aber zu einem Teil des Austauschs zu künstlerischer Zweiergemeinschaft werden: Als Figurationen der Denk- und Kunst-Partnerschaft sind sie auch Bestandteil der ab 1900 verstärkt geführten Debatten zur Wertung und Legitimität unterschiedlicher Paar-Konzepte.¹³² An den Debatten zum »Kunst-Paar« partizipieren die Texte qua ihrer Themen; seine politische und mediale Verhandlung ergänzen sie durch ein nicht selten alternatives Bild von Zweiergemeinschaft. Der Widerspruch, in dem die Werke teils zu den skizzierten Gemeinschaftsidealen stehen, verweist umgekehrt auch auf Foucaults Überlegungen zum Diskurs als Ort der Subversion von Ideen zurück: »Gewöhnlich«, so Foucault,

gewährt die Ideengeschichte dem Diskurs, den sie analysiert, einen Kohärenzkredit. [...] Für die archäologische Analyse sind die Widersprüche weder zu überwindende Erscheinungen, noch geheime Prinzipien, die man herauslösen müsste. Es sind Gegenstände, die um ihrer selbst willen beschrieben werden müssen [...]. Indem man so den Widerspruch zwischen zwei Behauptungen von einem bestimmten Gegenstandsbereich, von seinen Begrenzungen und seinem Raster ableitet, löst man ihn nicht auf [...]. Aber man [...] definiert den Ort, an dem er sich ansiedelt; [...] man lokalisiert die Divergenz und den Ort, wo die beiden Diskurse nebeneinandertreten.¹³³

131 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 23.

132 Vgl. etwa Aufsatzsammlungen wie *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* (Hg. Friedrich M. Huebner. Leipzig: E. A. Seemann 1929) oder *Das Ehe-Buch. Eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen* (Hg. Hermann Graf Keyserling. Celle: N. Kampmann Verlag 1925). Im *Ehe-Buch* stammen immerhin sechs von insgesamt von 25 Texten von Autorinnen.

133 Foucault: Archäologie des Wissens, S. 213–218. Im Original: »Au discours qu'elle analyse, l'histoire des idées fait d'ordinaire un crédit de cohérence. [...] Pour l'analyse archéologique, les contradictions ne sont ni apparences à surmonter, ni principes secrets qu'il faudrait dégager. Ce sont des objets à décrire pour eux-mêmes [...]. En faisant ainsi dériver la contradiction

Kontraste der zitierten Texte Kalékos oder Bachmanns und der populären Entwürfe partnerschaftlicher Idealgemeinschaft sind (unter anderem) so begreifbar: Vor dem Hintergrund der Rezeptionsdifferenzen und der skizzierten Geschlechterrollen wird die divergente Verhandlung dyadischer Produktionsmodelle plausibel. Das meint kein Verständnis der diskutierten Werke als per se engagiert; in den Kopf kommt Sigrid Weigels Warnung, »[a]llzu viele Heldinnen« existierten, »deren biographische Porträts mehr vom Wunschdenken ihrer Verfasserinnen als von der Lebensgeschichte der Frau, über die sie berichten«¹³⁴, erzählten. Dennoch lässt die Feststellung von Originalität als Leitwert der Kunst unabhängig von geschlechterrollenbezogenen Thesen die Hinterfragung und Differenzierung paarweiser Modelle in Texten des 20. Jahrhunderts naheliegend erscheinen: Die Annahme, dass für die diskutierten Autorinnen grundlegend gilt, was als These zur Schreibpraxis spätestens ab dem 19. Jahrhundert Usus und an männlichen Kollegen überzeugend belegt worden ist, nämlich die Notwendigkeit der Distinktion zwecks Etablierung des eigenen Namens, macht – abseits der grundsätzlich denkbaren, von populäreren Diskussionssträngen divergierenden Verhandlung von literarischen Partnerschaftsmodellen – ein mindestens differenziertes Schreiben über das Ideal produktiver Gemeinschaft erwartbar.

Eine zweite Vorüberlegung der folgenden Kapitel baut auf dieser Konfliktsituation der Autorschaftszuordnung auf: Während Foucault Eigennamen vor allem diskursorientiert als Mittel der Klassifizierung erläutert,¹³⁵ sind sie bei Harold Bloom – dessen Überlegungen Thema sein werden –,¹³⁶ oder Pierre Bourdieu in im Paar-

entre deux thèses d'un certain domaine d'objets, de ses délimitations et de son quadrillage, on ne la résout pas [...]. Mais [...] on définit le lieu où elle prend place ; [...] on localise la divergence et le lieu où les deux discours se juxtaposent.« (Michel Foucault: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard nrf 1969, S. 195; 198f.)

- 134 Sigrid Weigel: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument 1988 (= Argument-Sonderband AS 96), S. 83–137, hier 83f.
- 135 Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? Übers. v. Karin Hofer. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez u. Simone Winko (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 198–229, hier 210: »[Der Autornamen] hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen.« Im Original: »[I]l exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres.« (Michel Foucault: *Qu'est-ce qu'un Auteur?* In: *Bulletin de la Société française de philosophie* Nr. 63.3 (Juillet–Septembre 1969), S. 73–104, hier 82.
- 136 Vgl. Harold Bloom: *A Map of Misreading with a New Preface*. New York: Oxford University Press 2003 [1975]).

Kontext relevant wirkender Hinsicht Teil distinktiver Schreib-Praxis: »[D]ie künstlerische Identität« sieht Bourdieu in den *Regeln der Kunst* in Gefahr, »wenn sie sich in der Form des Zusammentreffens mit einem Autor einstellt, der im Feld eine scheinbar sehr benachbarte Position einnimmt«¹³⁷. Paarweise Zuordnung sorgt, lässt sich annehmen, für entsprechende Nachbarschaft und steht Distinktion und der Etablierung eigener Namen entgegen: Wer letztere mit Bourdieu als »distinktive Zeichen« in einem »Universum« liest, »in dem existieren differieren heißt, »sich einen Namen machen«¹³⁸, der oder die muss die Konstellation Partnerschaft im Grunde als der Existenz in der Kunst diametral gegenübergestellt verstehen.

Die Rolle des Eigennamens verweist in grundsätzlicher Form auf die Ambivalenz der Idee paarweiser Kunstproduktion zurück: Trotz aller Modifikationen im Laufe der Zeit hält sich im europäischen Literaturbetrieb bis ins 21. Jahrhundert ein Ideal des individuellen Schöpfers. »[D]as Begehren nach dem Autor-Künstler«¹³⁹, wie Michael Wetzels es nennt, bleibt präsent, obwohl sich die Praxis der Selbstinszenierung nicht zuletzt im Ersatz des »Schaffen[s] für die Ewigkeit« durch die Idee des »neu[en]«, »absolut modern[en]«¹⁴⁰ Arbeitens verändert. Originalität ist auch nach 1900, einschließlich der Distinktion, die sie meint, insofern textübergreifender Leitwert. Hahns kanonisch gewordene Studie zu Eigennamen als Voraussetzung weiblicher Autorschaft konstatiert gerade das, wenn sie fehlende Namen als zentrales Hindernis der Etablierung des eigenen Schaffens benennt:

Der *eine* Name, der Eigenname, erscheint als unerreichbare Instanz. Wir sprechen von Bettina, Rahel und Caroline, als ob wir in familiärer Intimität mit ihnen Umgang pflegten. Wir sprechen von Dorothea Schlegel und Caroline von Humboldt, als ob eine schreibende Frau nur im Schatten eines anderen Namens überliefert werden könnte, dem des schriftstellernden Gatten.¹⁴¹

137 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016 [2001], S. 154. Im Original: »Mais la menace pour l'identité artistique n'est jamais aussi grande que lorsqu'elle se présente sous la forme de la rencontre avec un auteur occupant dans le champ une position en apparence très proche« (Pierre Bourdieu: *Les règles de l'art*. Paris: Seuil 1992 [1982], S. 138.)

138 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 253. Im Original: »Les mots, noms d'écoles ou de groupes [...], n'ont tant d'importance que parce qu'ils font les choses : signes distinctifs, ils produisent l'existence dans un univers où exister c'est différer, »se faire un nom« (Bourdieu: *Les règles de l'art*, S. 223).

139 Michael Wetzels: *Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum*. Göttingen: V&R unipress 2020 (= *Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst* 15), S. 323.

140 Ebd., S. 213.

141 Hahn: *Unter falschem Namen*, S. 7.

In den Sinn kommen zwei Konsequenzen des Kontrasts der Eigennamen und der nach wie vor populären Konzepte von Partnerschaft: Einerseits der Verzicht auf wettbewerbsfähige Kunst auf weiblicher Seite, andererseits die Hinterfragung relevanter Strukturen und der Versuch einer konträren Selbstinszenierung. Ein »Sich-einen-Namen-Machen«¹⁴² in diesem Sinn hat Susanne Kord vor Jahren an Pseudonymen weiblicher Schreibender im 18. und 19. Jahrhundert beispielhaft beschrieben. Die Verhandlung der in einer weitgefassten Koproduktion hinterfragten Eigennamen ab 1900 ist abseits der Diskussion von Idealentwürfen und Einzelkonstellationen weitgehend unkommentiert geblieben.

Die These der so entworfenen Einzel-Arbeit ist auch mit Blick auf Bourdieus Überlegungen zu »Habitusformen« im literarischen Feld reformulierbar; als Annahme »strukturierte[r] Strukturen« ist sie als Autorschafts- und Originalitätsausrichtung verständlich, die sich »als strukturierende Struktur[er]«¹⁴³ auch auf das Schreiben tangierter Kunstschaffender im Sinne der Plausibilisierung distinktionsorientierter Arbeit auswirkt. Joseph Jurt hat den Zusammenhang von literarischer Tätigkeit und sozialem Kontext an anderer Stelle passend als »Funktionieren der Literatur nicht als individuelle Tätigkeit, sondern als Aktivität im Kontext eines Feldes [...]«¹⁴⁴ zusammengefasst. Von entsprechenden Kontextualisierungen ausgehend, sind paarweise Produktionsmodelle statt als individuell-zwischenmenschliches Problem – im Sinne der »Frage, wie Partnerschaft und Schreiben, künstlerisches Handeln, Forschen etc. gelingen können«¹⁴⁵ –, als feldbezogene Herausforderung für die auf Distinktion angewiesenen oder die sich der Distinktion als Leitwert bewussten Schreibenden verständlich.

Damit sind zwei theoretische Ausgangspunkte dieser Studie skizziert: Sie geht von Diskursen zu tradierten Ideen paarweiser Kunstproduktion aus und nimmt

-
- 142 Vgl. Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.
- 143 Pierre Bourdieu: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 165. Im Original: »[...] les structures qui sont constitutives d'un type particulier d'environnement (e. g. les conditions matérielles d'existence caractéristique d'une condition de classe) [...] produisent des *habitus*, système de *dispositions* durable, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes [...]« (Pierre Bourdieu: *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Librairie Droz 1972, S. 175, Hervorh. i. O.)
- 144 Joseph Jurt: [Art.] *Literatur*. In: Gerhard Fröhlich u. Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 369–371, hier 370.
- 145 Fornoff-Petrowski u. Unsel: *Paare in Kunst und Wissenschaft*, S. 9. Ähnlich ausgerichtet ist auch die erste deutschsprachige, umfassender, aber tendenziell essayistisch »schreibenden Paaren« nachgehende Darstellung Gerda Markos, die Schwierigkeiten der Vereinbarung von »Lebensnähe und Schreibisolation« in den Fokus rückt, vgl. Marko: *Vorwort*. In: Dies.: *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*. Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler 1995, S. 9–11, hier 10.

zweitens an, dass sich im literarischen Feld spätestens im 20. Jahrhundert Schreibweisen etablieren, die als Ausdruck distinktiver Mechanismen Entwürfen des Produktionspaars mit hoher Wahrscheinlichkeit entgegenstehen. Der skizzierte Konflikt wird, diversen Fallbeispielen nach zu urteilen, ökonomisch verschärft: Gerade, wenn Paare »faszinieren: in ihrem gemeinsamen Tun, in ihrem Erfolg und in ihrem Scheitern«¹⁴⁶, sind die tangierten Schreibenden und Leser:innen um die Instanz der Medienlandschaft ergänzbar, in deren Interesse die Propagierung paarweiser Zuordnungen liegt, insoweit sie sich finanziell positiv auswirkt.

Für die Lektüre der Texte ist das relevant; denkbar scheint ein Spiel tangierter Schreibender mit Erwartungen gemeinsamer Produktion genauso wie die Revision paarweiser Rezeptionsweisen. Als Beispiel einer rein im Sinne gewonnener Aufmerksamkeit gelungenen Partnerschaftsreferenz fällt – unter anderem – Marieluise Fleißers Bezug auf Brecht in einzelnen nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Texten ein: Gewollt oder ungewollt scheint ihr die Rückkehr in die Feuilletons gerade mit der Selbstinszenierung in seinem Umfeld gelungen zu sein, als sie Brecht als »Dichter«¹⁴⁷ und »Dompteur«¹⁴⁸ ihr ähnelnder Protagonistinnen in mehrere ihrer Texte einschrieb. Ihnen folgten verärgerte Kritiken, die zugleich die Medienwirksamkeit von Fleißers tangierten Erzählungen demonstrierten.¹⁴⁹

Auf ökonomische Zusammenhänge greift unter anderem Dirk Niefangers an Foucaults und Bourdieus Überlegungen anschließendes und hier als weiterer theoretischer Ausgangspunkt dienendes Konzept des Autornamens als »Label« zurück: »Mit dem Begriff ›Label‹ (und dem ihm verwandten Terminus ›Logo‹)«, so Niefanger,

gelingt eine historische Spezifizierung und partielle Neubestimmung jener bekannten Autor-Funktion, die in Foucaults *Qu'est-ce qu'un Auteur?* von 1969 angeregt wurde. Die genauere Bestimmung scheint nötig, da der Autorbegriff keine systematische und überzeitliche Kategorie zu sein scheint, sondern in historischen unterschiedlichen Verwendungsweisen auftaucht. Bernhard F. Scholz hat mit Recht nachdrücklich darauf hingewiesen, daß der sich wandelnde Autorbegriff »selten oder nie etwas mit der Überprüfung einer Hypothese auf Grund empirischer Daten zu tun« habe, sondern aus »sich verändernden poetologischen, apologetischen, ästhetischen, bisweilen selbst theologischen, in jedem Falle aber mehr oder weniger normativ eingefärbten, ideologischen« Argumentationszusammenhängen resultiert. Die je spezifische Verwendung des Begriffs ›Autor‹

146 Fornoff-Petrowski u. Unsel: Paare in Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung, S. 9.

147 Marieluise Fleißer: Avantgarde. In: Dies.: Avantgarde. Erzählungen. München: Hanser 1963, S. 7–84, nachfolgend »A«, hier 7.

148 Ebd., S. 11. Vgl. Kapitel 2.3.

149 Vgl. exemplarisch Elisabeth Endres: Verführt von der bösen Avantgarde. In: Die Zeit, 25.9.1964, Nr. 39, online unter <https://www.zeit.de/1964/39/verfuehrt-von-der-boesen-avantgarde/komplettansicht> (8.3.2024).

reagiere auf unterschiedliche »kulturelle Bedürfnisse«. Insofern sind die Begriffe Label und Logo sinnvoll vielleicht erst seit der Moderne um 1900 verwendbar, weil sie erst mit der zunehmenden Relevanz des ökonomischen Denkens Bedeutung gewinnen.

[...] Den Autornamen als ein Label zu fassen, bietet die Möglichkeit, ihn als Paratext mit verschiedenen Informationen zu lesen. Er gibt Hinweise über den Wert (etwa das latente symbolische Kapital) eines Textes, über dessen Positionierung im jeweiligen Diskurs und den Ort des Autors im kulturellen Feld; er vermittelt ein Image und verspricht eine bestimmte Qualität.¹⁵⁰

Niefangers Überlegungen sind mit Julius Langbehn und Siegfried Kracauer auf Schriftsteller bezogen, die sich nicht nur zu inszenieren und zu verkaufen wussten, sondern die von der »schwierigen Autorschaft der Frauen«¹⁵¹ mit oder ohne Partner auch vollständig unberührt blieben. Dennoch passt das »Label« als Begriff insofern zum Zwiespalt paarweiser Rezeption im literarischen Feld, als es die Dauerhaftigkeit einmal vorhandener Zuordnungen und ihre mögliche Haftung an den tangierten Schreibenden illustriert. Diesem Bild folgend geht die vorliegende Studie von einem »Label Paar« im Sinn einer teils unvorteilhaften, teils vorteilhaften Verankerung vor allem schreibender Frauen im Partnerschaftskontext aus: Wenn Texte zu »schreibenden Paaren« besonders absatzstark sind – was schon vor 1900 gilt und sich nach 1900 verstärkt; auch Charlotte von Stein ist von der Tendenz betroffen,¹⁵² aber die ökonomische Kraft des Prinzips wird gerade im 20. Jahrhundert deutlich –,¹⁵³ wird die Bildung von tradierten Zweierkonstellationen ökonomisch forciert.

Teil an diesem Prozess haben Verlage, der existierenden Literatur nach zu urteilen, über Bourdieus Definition hinaus; sie begreift den Verleger unterstützungsen-

150 Dirk Niefanger: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur ›fonction classificatoire‹ Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 521–539, hier 523; 526. Niefanger zitiert Bernhard F. Scholz: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 321–351, hier 324.

151 Hahn: Unter falschem Namen.

152 Vgl. zu einer deutlich vor den hier erwähnten Textbeispielen entstandenen, lesenswerten Persiflage auf die paarweise Rezeption einer Schriftstellerin Charlotte von Stein: Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort herausgegeben von Linda Dietrick und Gaby Pailer. Hannover: Wehrhahn 2006 und Gerlach: »Goethe cause ici un grand bouleversement.«

153 Sabine Kebirs Erläuterungen zu »Brechts Frauen«, die insbesondere ihrer Verteidigung Brechts wegen oft diskutiert worden sind, sind auch vergleichbaren verlagsbezogenen Tendenzen gewidmet, vgl. etwa Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht. Berlin: Aufbau 1991, S. 15.

triert als den »mit Kunst Handelnde[n]«, der dem Kunstschaffenden »Konsekration sichert«, ihm »zu Bekanntheit und Anerkennung verhilft« und »das ganze von ihm selbst akkumulierte symbolische Kapital anbietet«¹⁵⁴. Im skizzierten Paar-Kontext schließt der Handel mit Kunst und Literatur mehr als die Unterstützung der Konsekration der Schreibenden ein. Er lässt in doppelter Hinsicht an Georg Jägers Kritik von Bourdieus Begriffsentwurf denken, die »[d]ie Eigenspezifik der Verlage als Organisationen im Interpenetrationsbereich zwischen Kultur und Wirtschaft« in der Fähigkeit sieht, »kulturelle und wirtschaftliche Wertmuster zu verbinden und zu tauschen. Wo die Verlage Unternehmen in einer kapitalistischen Wirtschaft sind, nehmen sie mit Hilfe des Codes der Wirtschaft (Haben/Nichthaben) Einfluß auf kulturelle Entscheidungen«¹⁵⁵. Relevant scheint das speziell dann, wenn ein verkaufsförderliches Konzept wie das Kunst-Paar den Nutzen der Einflussnahme verstärkt. Zu diskutieren bleibt der Effekt und bleibt ein mögliches Spiel der Texte mit verlagsseitigen Verkaufsstrategien.

Um die drei theoretischen Ausgangspunkte der Studie zusammenzufassen: Es wird angenommen, dass innerhalb des Diskurses zu »Kunst-Paaren« – und damit dominant des Diskurses zu »Dichterfrauen« und ihrer möglichen Unterstützung – weitgehend außer Acht gelassene Widersprüche und Reflexionen existieren. Die zitierten literarischen Texte legen Entsprechendes nahe, plausibel wird es auch vor dem Hintergrund eines Verständnisses von Eigennamen als Voraussetzung eigenständiger künstlerischer Positionierung. Mit Niefangers Konzept des »Labels« lässt sich davon ausgehen, dass Infragestellungen des »Künstlerpaars« durch das öffentliche Interesse am Thema – womöglich in literarisch lohnender Form – verkompliziert werden. Wie ökonomisch relevant Partnerschaftskonstellationen als solche sind und wie naheliegend insofern die ambivalente Assoziation der Zuordnung ist, wird abseits der Literatur schon in zahlreichen Filmbiographien der letzten Jahre deutlich: Filme wie *Mary Shelley* (2018), *Geliebte Clara* (2008), *Frida*

154 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 271. Im Original und ausführlicher: »Ainsi, par exemple, le commerçant d'art (marchand de tableaux, éditeur etc.) est inséparablement celui qui exploite le travail de l'artiste en faisant commerce de ses produits et celui qui, en le mettant sur le marché de biens symboliques, par l'exposition, la publication ou la mise en scène, assure au produit de la fabrication artistique une *consécration* d'autant plus importante qu'il est lui-même plus consacré. Il contribue à faire la valeur de l'auteur qu'il défend par le seul fait de le porter à l'existence connue et reconnue, d'en assurer la publication (sous sa couverture, dans sa galerie ou son théâtre etc.) en lui offrant en garantie tout le capital qu'il a accumulé, et de le faire ainsi entrer dans le cycle de la consécration qui l'introduit en des compagnies de plus en plus choisies et en des lieux plus et plus rares et recherchés [...]« (Bourdieu: Les règles de l'art, S. 238, Hervorh. i. O.).

155 Georg Jäger: Keine Kulturtheorie ohne Geldtheorie. Grundlegung einer Geschichte des Buchverlags. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): Empirische Literatur- und Medienforschung. Beobachtet aus Anlaß des 10jährigen Bestehens des LUMIS-Instituts 1994. Siegen: Universitäts-Gesamthochschule 1995 (= LUMIS-Schriften Sonderreihe 7), S. 24–40, hier 35.

(2002) oder *The Wife/Die Frau des Nobelpreisträgers* (2017) sind auch als Beispiele medial verstärkter Rückbezüge von Künstlerinnen auf Partner lesbar. Der Blick über die Literatur hinaus unterstreicht, auch vor dem Hintergrund der Millionenbudgets der Filme, die finanzielle Signifikanz des Themas.¹⁵⁶

Abbildung 1: Das »Künstlerpaar« als verlagsseitiges Verkaufsmotiv



156 Vgl. zu den Schemata diverser Filme zu Paaren und Kunst-Paaren etwa Stephan Doering u. Heidi Möller (Hg.): *Mon Amour trifft Pretty Woman. Liebespaare im Film*. Berlin, Heidelberg: Springer 2014.

Von links oben nach rechts unten: Hartmut Reiber: Grüß den Brecht (Berlin: Eulenspiegel 2008), Heimo Schwilk: Rilke und die Frauen (München: Piper 2015/www.piper.de), Nicholas Murray: Kafka und die Frauen (Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007), Wolfgang Martynkewicz: Tanz auf dem Pulverfass (Berlin: Aufbau 2017. Gestaltung ZERO MEDIA, München u. Verw. eines Bildes von ©Lieselotte Strelow/ullstein bild), Hiltrud Häntzschel: Brechts Frauen (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002), Ingeborg Gleichauf: Ingeborg Bachmann und Max Frisch (München: Piper 2015/www.piper.de), Brigitta Eisenreich: Celans Kreidestern (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, ©Suhrkamp Verlag, Berlin 2024), Bärbel Reetz: Hesses Frauen (Berlin: Insel 2012, ©Suhrkamp Verlag, Berlin 2024), Anne Girard: Madame Picasso (Berlin: Aufbau 2014. Gestaltung BÜRO SÜD, München, u. Verw. mehrerer Bilder von ©Getty Images/Pete Saloutos und BARRERE Jean-Marc/hermis.fr). *Madame Picasso* illustriert exemplarisch die Relevanz des Themas außerhalb des rein literarischen Bereichs.

1.3 Tütü & Co. Zur Textauswahl der Arbeit

Skizziert wurden der Forschungsstand und theoretische Vorüberlegungen zum Thema der Arbeit. Die diskutierten Texte entsprechen den angedeuteten Schwerpunkten auf der Literatur des 20. Jahrhunderts und auf Werken dreier in unterschiedlichen Kontexten schriftstellerisch tätiger Autorinnen. Biographische Zuverlässigkeit meint die Konzentration auf sie nicht: Fleißer vermischt Realitätsreferenzen und literarische Bezüge, Inge Müller entwirft, das wird ein Thema sein, mindestens einen Schlüsseltext, lässt den Partner darin aber verdoppelt auftreten.¹⁵⁷ In Friederike Mayröckers Arbeiten sind Unsicherheitsmarker explizit integriert: »Ach, geschätzter Leser,« erklärt ihre Erzählerin in einer von vielen Textpassagen mit angedeuteten Lebensweltbezügen, »Sie wollen jetzt endlich etwas erfahren von mir, aber es gibt nichts zu erfahren«¹⁵⁸.

Im 20. Jahrhundert, daran knüpft die Wahl des Entstehungszeitraums der hier diskutierten Texte an, steigt die Zahl der unter dem eigenen oder einem dem eigenen Geschlecht entsprechenden Namen schreibenden Schriftstellerinnen. Schon früher verfassen diverse Autorinnen eigene Werke, aber oft dienen männliche Pseudonyme als Schutz, der die Publikation und den Verkauf der Texte und das weitere Schreiben erleichtert.¹⁵⁹ Gleichzeitig weitet sich, das schließt an Schrödl's,

157 Vgl. Kap. 2.3; 3.3.

158 Friederike Mayröcker: die KANTATE oder, Gottes Augenstern bist du. Hörspiel. In: Dies.: Magische Blätter VI. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 117–134, hier 131.

159 Vgl. Kord: Sich einen Namen machen.

Beljans und Grotkops Feststellungen an,¹⁶⁰ gerade im 20. Jahrhundert, als Schriftstellerinnen sichtbarer werden, der Diskurs um paarweise Arbeitsgemeinschaften aus. Mit verschiedenen Implikationen: Teils folgt den »Frauen der Dichter« die Aufmerksamkeit der Kritiken,¹⁶¹ teils verbindet das Label der Partnerin sich mit ihnen so eng, dass ihre Texte oder Koproduktionen weitgehend kontextunabhängig als Arbeiten von Partnern rezipiert werden.¹⁶²

Die Konzentration auf Werke von Autorinnen liegt abseits der Vielfalt vorhandener Texte vor dem Hintergrund der Tendenz der Zuordnung weiblicher Autorschaft nahe; sie lässt die Verhandlung von Idealen der »Kunst-Liebe« und des »Kunst-Paars« in den diskutierten Werken plausibel wirken. Das meint kein biographisches Schreiben, sondern schlicht die Relevanz von Rezeptionsmechanismen als möglichen Referenzpunkten der Texte, deren Einbezug gerade Fleißers und Mayröckers Arbeiten suggerieren: Partnerschaft in der Kunst entwerfen sie in nur scheinbarem Aufgriff biographischer Erwartungen als Text-Verkehr und erotischen Austausch der Autorin mit ihren Werken. Inge Müllers Texte scheinen einer vagen Realität, wie immer sie ausgesehen haben mag, am ehesten verpflichtet, gleichzeitig kreisen auch sie um im Kontrast zu tradierten Rollen entworfene eigenständige Autorschaftsmodelle. Als gemeinsames Thema der Werke fällt ein jeweils im Partnerschaftskontext entwickelter Autorschaftskonflikt ins Auge, der Linda Brodkeys früher Beschreibung des Geschlechterrollenproblems gemeinschaftlicher Rezeption entspricht: »The women referred to by the picture [of an author] are not women who write. Rather, they are women who support the men who write [...]«¹⁶³.

Das Produktionspaar als eine der am intensivsten tradierten Geschlechterkonstellationen der Kunst liest sich in den Texten als konstantes Spielfeld inszenierter Geschlechterbeziehungen. Fleißer als früheste der diskutierten Autorinnen entwirft einen Dauerkonflikt, in dem die Frauen oft eigener Liebesideale wegen – Gilligans »Ethik der Fürsorge« kommt in den Kopf – die Chance zu eigener Leistung verspielen. Fleißer hat die Verhandlung von männlich-weiblichen Geschlechterkonstellationen 1971 explizit in der Erklärung, »immer nur etwas zwischen Männern

160 Schrödl et al.: Vorwort, S. 14.

161 Autoren wie Bertolt Brecht oder Lion Feuchtwanger vermitteln auf Basis der eigenen Bekanntheit auch Kontakte zu Verlagen, vgl. etwa Hiltrud Häntzschel: Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 2007, S. 101f.

162 Vgl. zum Beispiel Elisabeth Hauptmanns Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil u.a. S. 15, 217f. und Kapitel 5; von Hauptmann verlangte Peter Suhrkamp überlieferten Unterlagen nach, nach Brechts Tod keinerlei Veränderungen an gemeinsam verfassten, jedoch größtenteils unter seinem Namen verkauften Texten vorzunehmen.

163 Linda Brodkey: *Modernism and the Scenes of Writing*. In: *College English* Jg. 49 (1987), Nr. 4, S. 396–418, hier 406.

und Frauen machen [zu können]«¹⁶⁴, als eigenes Schreibthema definiert. Inge Müller ist stärker als Fleißer als Partnerin diskutiert worden; sie wird bis heute dominant als Mitarbeiterin des Ehemanns Heiner Müller und Figur seiner Texte verhandelt. Ihre untersuchten Arbeiten rücken im Kontrast zu diesen Rezeptionskontexten Entwürfe partnerschaftsungebundener Arbeit in den Fokus. Paradoxaerweise in Teilen auf Heiner Müllers Werke bezogen beschreiben sie oft Konzepte von Kunst als isolierter Arbeit: Müllers Frauenfiguren schreiben am besten – und im Grunde nur – ohne Partner, in Abgrenzung von familiären Rollen und in Räumen, die an Virginia Woolfs *Room of One's Own* erinnern.¹⁶⁵

Im Vordergrund stehen drittens verschiedene Texte Friederike Mayröckers. Deutlich wird ihr Spiel mit der Leserschaft, teils in Versen, die einen »Herr[n]«¹⁶⁶ mit Namen »E.J.« entwerfen, teils in Frauenfiguren, die die eigene Schreib-Arbeit als der Partnerinnenrolle unangemessen zu verwerfen scheinen.¹⁶⁷ Mehrfach werden Opfer zugunsten von Partnern eingefordert, aber die Partnerschaft, wird immer klarer, ist inszeniert, ist ein Text-Spiel, dessen Verfasserinnen sich selbst als Kunst beschreiben, wenn sie den »untersten Rang *einnehmen*, einen geprügelten Hund *spielen*«, und damit »alles« einschließlich der eigenen Unterordnung »*simulieren*«. ¹⁶⁸ Trotz aller Unterschiede zu Fleißers und Müllers Arbeiten fällt die Wiederholung des Motivs des Konflikts von Kunst-Liebe und Produktivkraft ins Auge. In der Interaktion wirkt er noch deutlicher revidiert: Die Autorin in den Texten steht ernsthaft nur noch mit Texten im Austausch. Zu Partnern werden die Bücher, aus denen sie zitiert.

Ein Handicap der Erwartung paarweiser Rollenmodelle bleibt so in allen Werken zentral. Es bekräftigt die rein dem Thema nach womöglich anachronistisch wirkende Konzentration auf das tradierte Paar als Binarität statt Vielfalt in den Mittelpunkt rückendem Arbeitskonzept. In diversen Texten der drei diskutieren Autorinnen sind es Frauenfiguren, oft selbst Künstlerinnen, die eigenen Liebesidealen zum Opfer fallen. »[D]er Knabe war hold«, stellt auch Fleißers wortwörtlich naive, auf ein Gotteswunder verweisende Protagonistin Cilly Ostermeier in der Erzählung »Avantgar-

164 Hans Fröhlich: Etwas zwischen Männern und Frauen [Gespräch mit Marieluise Fleißer]. In: Stuttgarter Nachrichten, 16. Februar 1971. Nachdruck in Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 349–350, hier 349.

165 Vgl. Kap. 3.2.

166 Friederike Mayröcker: Vierzeiler für E. J. In: Dies.: Gesammelte Gedichte 1939–2003. 4. Aufl. Hg. v. Marcel Beyer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014 [2004], S. 425.

167 Vgl. Kapitel 4.3.

168 Friederike Mayröcker: Das Herzerreißende der Dinge. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. II: 1978–1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten von Klaus Kastberger und Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 465–585, hier 527, nachfolgend abgekürzt als »HD«. Hervorh. H. G.

de« fest, »Es machte sie schwach in den Knien, schmolz sein Spott [...]. Es waren ja Flammen«¹⁶⁹. Erleuchtung bringt ihr die Partnerschaft nicht: Die entbrannte Liebe für den vergötterten Mann geht dem Scheitern ihres Schreibens voraus. »[S]ich verloben war verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt«¹⁷⁰, lernt Cilly, und das lässt ein noch zu diskutierendes Fazit erahnen: Erfolgversprechend scheint erst ein auf den ersten Blick konservativ wirkendes, männliche Autorschaftsmodelle übernehmendes, isoliertes Schreiben.¹⁷¹

169 A, S. 12f.

170 Ebd., S. 84.

171 Vgl. Kapitel 2.4.

2. Leistungsbezüge. Kunst und Körperbeherrschung bei Marieluise Fleißer

Marieluise Fleißers »Ziegen«-Figur hat es schwer: Sie kann sich von ihrem Vorleben nicht distanzieren. Deshalb läuft sie den Männern nach und erfährt so, dass diese »für die Frauen ein System und keine Gnade«¹ haben. »Da war einmal eine Ziege,« beginnt Fleißers gleichnamige Erzählung,

das heißt soviel wie ein einzelnes Mädchen, neben dem kein Mann mit der großen Liebe steht. Sie wurde natürlich von Männern gekannt und bemerkt, sonst wäre sie ja bloß ein einsames Mädchen und keine Ziege gewesen. Diese tritt nur neben Männern auf; ihr alle habt sie schon einmal laufen sehn. [...] Warum sie eine Ziege war? Irgendein Hang aus ihrem Vorleben hing ihr wohl nach. Sie hatte nicht gelernt mit sich umzugehen und aus sich herauszustellen, was drinnen war.²

Die »Ziege« scheint vor allem sprachlich talentiert – einer ihrer Bekannten entdeckt »Zeichen von Begabung«³ an ihr, die darauf verweisen: Er animiert die Protagonistin zur Lektüre von »Fritz Mauthner, Kritik der Sprache«⁴ und ist einer von mehreren Männern, die in literarischen oder sprachbezogenen Kontexten als soziales Umfeld der Hauptfigur auftreten.⁵ Die »Ziege« verehrt Männer und Bücher; »[g]roßartige Sätze« saugt sie wie »schlechte Milch«⁶ ein und den Männern folgt sie als »Lamm« in der nicht konsequenten Transformation von der »Ziege« ins Schaf, aber ganz zum Unschuld- und Opfertier werdend, das sich in der Erzählung »von einem zu vielen«

1 Marieluise Fleißer: Die Ziege. In: Dies.: Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016 [1984, Originalausg. 1929], S. 75–85, nachfolgend »DZ« mit Seitenangabe, hier S. 80.

2 Ebd., S. 77.

3 Ebd., S. 82.

4 Ebd.

5 Vgl. ebd., S. 78: »Da kam einer und kratzte mit den Augen an ihr herum wie mit Bimsstein und hatte neulich die ›Gebrüder Karamasov‹ gelesen«, oder zu einem dritten Mann: »[E]r drückte sich ganz wie ein Prinz aus. [...] Ach, man stand doch nicht in diesem Zimmer wie aus einem Roman und meinte es ernst« (ebd., S. 85).

6 Ebd., S. 80.

Männern und von »vielen zu einem Weltweisen«⁷ bewegt. Der gibt ihr neben dem Mauthner-Band einen »Doppelnamen«⁸: »Er wußte«, merkt sie, »wie man ein höheres Wesen aus sich machte, »und wenn sie es da nicht lernte, konnte sie es überhaupt nicht lernen«⁹.

Fleißers Text ist vielleicht auch deshalb oft zitiert worden, weil er auf zwei typische Merkmale ihres Schreibens verweist, einerseits in den Realitätsreferenzen der Schilderungen, etwa durch die Nähe des »Weltweisen« zu Lion Feuchtwanger – der Luise Marie Fleißer tatsächlich zur Änderung ihres Namens in Marieluisse riet –,¹⁰ und andererseits in den Geschlechterkonstellationen im Text, die an Fleißers zitierte Aussage erinnern, »immer nur etwas zwischen Männern und Frauen«¹¹ schreiben zu können. Ins Auge fällt vor allem der Kontrast der Hingabe der »Ziege« und der »kalte[n] Männlichkeit«¹², die sie an Partnern und Freunden feststellt. Die Ziegenfigur wirkt gerade ihrer Beziehungen wegen verunsichert; »[e]r zersetzte ihren Rest von Selbstvertrauen«¹³, heißt es zum »Weltweisen«. Aus Unsicherheit scheinen auf den ersten Blick auch die »Versuche zur Leistung«¹⁴ der Protagonistin zu scheitern: Im Text erkennt sie »ihren Himmel nicht wieder«¹⁵, der Erzählung folgend hat ihn ihr der Glaube an die vergötterten Partner ausgetrieben.

Prototypisch wirkt die »Ziege« auch in diesem vorläufigen Scheitern: Viele von Fleißers Texten beschreiben, das ist teils als Selbstreflexion der Autorin verstanden worden, verfehlte Leistung auf weiblicher Seite. Der »Sog« von Fleißers scheinbaren »Selbstthematierungen«¹⁶ ist in der »Ziege« mit typisch unglücklichen Mann-Frau-Konstellationen zusammengeführt. Gleichzeitig fällt ein dritter Aspekt der Erzählung ins Auge: Sie ist leistungsbezogen. Wer sich verunsichern lässt, ist nicht ›die

7 Ebd., S. 83.

8 Ebd., S. 82.

9 Ebd.

10 Vgl. Marieluisse Fleißer: Ich ahnte den Sprengstoff nicht. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Hg. v. Günther Rühle i. Zus. m. Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 491–503, hier 492: »Es zeigte sich aber, daß dem Lion die gallische Kürzung [Lu] nicht einmal gefiel. ›Lu kann eine jede heißen«, sagte er mir. ›Das ist kein Name für eine Frau, wenn sie schreibt, das hängt sich nicht ein.« Da stellte der Lion meinen Namen um und machte die Marieluisse daraus. So hat er mir den Namen gegeben, unter dem ich schrieb und schreibe, unter dem ich verfermt war und der ein Stück wurde von mir.«

11 Fröhlich: Etwas zwischen Männern und Frauen, S. 349.

12 Toni Tholen: Künstlerisch-mediale Repräsentationen und theoretische Ansätze. Deutschsprachige Literatur. In: Stefan Horlacher, Bettina Jansen u. Wieland Schwanebeck (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2016, S. 270–286, hier 280.

13 DZ, S. 82.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 83.

16 Maria E. Müller u. Ulrike Vedder: Reflexive Naivität. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluisse Fleißers. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 9–15, hier 9.

Frau, sondern ›die Leistungsträgerin‹, als Figur, die enttäuscht, weil sie potentiell in der Lage scheint, ein auch vom »Weltweisen« erkanntes, mutmaßlich künstlerisches Talent »aus sich herauszustellen«.

Die Leistung der Protagonistin deutet auch ihr leistungsschwächeres Gegenüber an: »Verstohlen«, erfahren wir, »schaute sie die Genossinnen von der Seite an [...]. [M]ußten sie denn nicht schreien in manchen Nächten vor Leerheit? [...] Sie hatten alle keine Leistung in sich selbst, kein eigenes Gesicht und keine gen Himmel schießende Flamme. [...] Gott hängt seine Fahne über sie, auf der der Name stand dieser Kreatur: Girl. Viele liebten es, weil es nicht dachte«¹⁷. Im »Girl« wird zugleich der Kontext erkennbar, in dem der Text entstand; die Erzählung präsentiert sich im Aufruf einer der populären Figuren der Zeit als ein Text der 1920er Jahre. Im Vergleich mit der »Ziege« liest sich das »Girl« als Kontrastfigur, als Frauentyp mit der »Mode in sich«¹⁸, aber ohne das »innere« Talent, das für die Protagonistin reklamiert wird.

Erwähnenswert ist der Leistungsbezug der »Ziege« auch, weil ihr Streben nach dem »eigene[n] Gesicht« zu Mauthners *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* passt, die ihr im Text der »Weltweise« zur Lektüre vorlegt; Mauthners Werk entwirft ein sprachbezogenes Herdenleben und die Verknüpfung von Selbstbewusstsein und Distanzierung von Gelerntem. Angedeutet ist damit zugleich ein Gegenentwurf zur zeitweisen, wohl von der Ziege vermittelten Negativwahrnehmung der Weisen-Figur; »[e]r«, heißt es zu ihm, »[...] lehrte sie am Leben verzweifeln, sich selber empfindlich lieben und sich an allen Menschen ängstigen wie an unmittelbaren Mördern«¹⁹. Mauthners Text folgend könnte der Weise mit seiner Lehre im Recht sein: »Nur in der Herde ist Wohlsein«, heißt es dort, mit Bezug auf »blökende« Herdentiere in Fragen der Sprachverwendung;

[...] Wir nennen diesen dumpfen Glücks den Instinkt. Die Tiere empfinden dieses Viechsglück. Auch die Instinktmenschen, die ein Herdenleben führen [...]. Ob so eine Herde Menschen sich einmütig vor dem gemeinsamen Götzen auf die Kniee wirft, ob die Weibchen der Herde einmütig den gleichen Cape über ihre flachen Schultern werfen, ob die Männchen mit dem gleichen Hurraruf in den Krieg ziehen oder ob sie alle zur gleichen Stunde äsen, wiederkäuen und zur Tränke gehen, ist ein unbewußtes Viechsglück.

Bei wem aber die Sprache sich so weit differenziert hat, daß er die Kommandorufe des Instinkts anders versteht als die Herde, daß ihm ihr Götze nicht Gott ist, daß er sich von den wattierten Schultern des Cape nicht täuschen läßt, [...] daß er dann frißt, wenn er selber hungert, und dann erst Mittag schlagen hört, der ist einsam

17 DZ, S. 80f.

18 Ebd., S. 80.

19 Ebd., S. 82.

geworden durch die Sprache und hat als letzten Trost nur sein Lachen über das Blöken der Herde.²⁰

Mit dem »Weltweisen« hat Fleißers Ziegen-Figur Mauthners *Kritik* von keinem neutralen Gegenüber erhalten. Dennoch erweitert die Referenz auf den Text den Blick auf ihre auch in der Erzählung »wie schlechte Milch eingesogen[en]« Leitsätze – sie erinnern an das »Viechs[ic]hglück«, das Mauthners Werk anspricht. Wie die »Girls« als innerlich »[l]eer[e]« Figuren²¹ wird die »Ziege«, wenn sie den erlernten Leitsätzen folgt, Mauthners Text nach zum Herdentier, wovor sie der »Weltweise«, suggeriert die Erzählung, zurecht gewarnt hat. Fleißers Figurendarstellung bleibt distanziert, lässt aber beide Verständnisweisen – das der Kritik der Ziege und das der kritischen Darstellung ihres Gegenübers – offen; sie scheint in gleichem Maß wie gegen die »kalte[] Männlichkeit« gegen die »ahnungslos« im »Leben«²² stehende Protagonistin gerichtet. Selbst wenn am Ende der ersten, im Vergleich zur zweiten optimistischeren Fassung des Textes ein »Prinz« die »Ziege« zu retten scheint – später schließt die Erzählung ohne diese Ergänzung mit dem Vermerk »Man mußte überleben«²³ –, tritt er als ambivalente Figur auf: »[A]lle heiligen Zeiten einmal« erschreckt er die Protagonistin durch einen »Anfall«²⁴, insgesamt scheint er auch aus ihrer Sicht sowohl eindrucksvoll wie in seinen spontanen Wutanfällen und der Fixierung auf ihre Person verstörend. »[E]r wußte alles von ihr«, wird er eingeführt, »und ließ sie seit Jahren nicht aus seinem Herzen. Erblassend dachte sie, Jahre? Soviel Zeit hat ein einzelner Mensch doch gar nicht.«²⁵ Der um 1972 in zitierter Weise veränderte Schluss passt zu dem von Beginn an skeptischen Ton des Textes: »Was war diese Hingabe an Launen für eine Unnatur«, hat sich die Erzählinstanz einleitend schon in der ersten Fassung über die ihr Talent an der Seite der Männer verschwendende Ziegen-Figur gewundert, »welche Verfahrenheit [...] der hemmungslose Altruismus«²⁶.

20 Fritz Mauthner: Das philosophische Werk. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. II, 1: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Erster Band: Zur Sprache und zur Psychologie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999, S. 39. Vgl. zu Fleißers Mauthner-Referenzen auch Natalie Lorenz: Texte im Dialog. Die frühen Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Veza Canetti. Frankfurt a.M.: Lang 2008, S. 50–58.

21 Vgl. zum Kontext der »Girl«-Figur auch Stephanie Bung und Margarete Zimmermann: Drei Übersetzungen und eine Parodie: die deutsche Garçonne. In: Dies. (Hg.): Garçonne à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre. Göttingen: Wallstein 2006 (= Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 11), S. 201–215.

22 DZ, S. 77.

23 Marieluise Fleißer: Die Ziege [1972]. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 3: Gesammelte Erzählungen. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 76–81, hier 81.

24 DZ, S. 84.

25 Ebd., S. 85.

26 Ebd., S. 79.

Fleißers Erzählung wirkt vor dem Hintergrund dieses Beziehungs-Zwiespalts nicht nur leid-, sondern in mindestens gleicher Weise leistungsbezogen. Sie ähnelt verschiedenen Texten der Autorin, die, das wird Thema sein, einen Zwiespalt eigener Leistung und eigener partnerschaftlicher Hingabe entwerfen. Zentral wirkt ein Glaube vor allem der Frauenfiguren an ein Klischee der Vervollkommenheit zu zweit, das die Ziege verfolgt, wenn auch sie liebend »ganz«²⁷ werden will, ohne das Scheitern der eigenen mutmaßlich schriftstellerischen Leistung in den Partnerschaftskonstellationen übersehen zu können. Vergleichbare Erfahrungen machen verschiedene Protagonistinnen Fleißers, sofern sie »schaffende Frau[en]«²⁸ sind; viele Texte erzählen gerade im Kontext der Kunst von weiblichen, dem Hang zu Partnern folgenden kreativen Fehlversuchen.

»In der Großstadt«, schrieb Barbara Vinken über Fleißers Texte, »inszeniert [sie] [...] einen verzehrenden Leidensweg, an dessen Ende [...] die Auslöschung [steht] [...]«²⁹ – gemeint ist die Auslöschung als Partnerin, im »Verzehrt-« und »Abgezehrtwerden von der Liebe«³⁰. Die These lässt sich erweitern: »Verzehrt« scheinen Fleißers Protagonistinnen zu werden, weil sie sich der Kunst und den Partnern doppelt hingeben. Nur eine Frauenfigur in den Texten ist längerfristig erfolgreich, und das ist bezeichnenderweise die in einem eigenen Essay gewürdigte, auch in der Ironie der Figurenzeichnung typische Nonne Hrotsvit.³¹

In den folgenden Überlegungen stehen sieben Werke Fleißers im Vordergrund. Sie beschreiben teils künstlerische Leistung, teils eine Verbindung von Sport und Kunst, deren Leitlinien übertragbar scheinen. Einzelne frühe Texte propagieren noch vage Ideale von Opferbereitschaft, ab dem Ende der 1920er Jahre rückt Isolation im Kontrast zum »Leidensweg« diverser Partnern verschriebener Protagonistinnen in den Fokus. In Kapitel 2.1 sind zwei frühe, auch den humoristischen Aspekt von Fleißers Werken illustrierende Leistungsträgerinnenfiguren Thema; die Schriftstellerin Ebba, die Fleißer später »Gesine« nennt, und ein offensichtlich im Kontext von Lion Feuchtwangers Roman *Erfolg* entstandener Entwurf »Gesines«³².

27 Ebd., S. 78.

28 Vgl. etwa Marieluise Fleißer: Der Tiefseefisch [1930]. In: Dies.: Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien. Hg. v. Wend Kässens u. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 11–75, hier 12. Vgl. zum Text Kapitel 2.1.

29 Barbara Vinken: Verheißung, verzehrt. Die Liebesäpfel der Marieluise Fleißer. In: Marcel Schellong u. Simone Hirmer (Hg.): München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 129–138, hier 135.

30 Ebd., S. 134.

31 Vgl. Marieluise Fleißer: Dem tausendjährigen Gedenken der Nonne Roswitha gewidmet. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß, S. 412–415.

32 Vgl. Marieluise Fleißer: »Zwölf Porträts«. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß, S. 81–102; 581f. Der Begriff des »Porträts« stammt von dem Herausgeber des Textes Günther Rühle.

Kapitel 2.2 thematisiert Fleißers Parallelisierung von Kunst und Sport als Motiv, das ein Leistungsprinzip ihrer Texte als Arbeit entgegen eigenen Widerständen auf die zwei beschriebenen Bereiche überträgt. Im Mittelpunkt stehen Fleißers Zeitungsartikel »Bruder des Blitzes«/»Sportgeist und Zeitkunst« und die Erzählung »Yella, die Fallschirmmakrobatin«/»Das Mädchen Yella«.

Fleißers in Kapitel 2.3 diskutierte Erzählung »Das Pferd und die Jungfer« ist wie »Avantgarde« – ein auch seiner Bekanntheit und häufigen Kommentierung wegen hier kurz und mit Blick auf existente Forschung diskutierter Text – symbolreicher als viele frühe Arbeiten der Autorin, aber genauso auffällig auf einen Konflikt von Kunst und zwischenmenschlichen Partnerschaften bezogen. Ihm als Entwurf einer Problemstellung im erwähnten Sinn nachzugehen, lohnt insofern doppelt, als Fleißers Arbeiten Koproduktion ohne Partner auch direkt entwerfen: Zwei in Kapitel 2.5 diskutierte Essays zu Heinrich von Kleist und Jean Genet umreißen ein Modell der Liebe zur eigenen Literatur als wortwörtliche »Auto(r)erotik«³³.

2.1 Unkonzentrierte Vamps, frustrierte Verlobte. Zwei Künstlerinnen im Frühwerk

Ein Grund für die Häufigkeit biographischer Lektüren der Texte Fleißers liegt in ihnen selbst; gerade auf Partnerschaften der Autorin bezogen sind in den Arbeiten diverse Realitätsreferenzen und scheinbare *alter egos* Fleißers und relevanter realer Personen in ihrem Umfeld enthalten. Beispiele dafür sind auch in mehreren um 1930 entstandenen Arbeiten zu finden; einer der Texte ist explizit und im Verweis auf Fleißers Verlobten zwischen 1929 und 1934 Hellmut Draws-Tychsen »Ich reise mit Draws nach Schweden«³⁴ übertitelt. Subtiler sind andere Werke auf ihn und weitere reale Bekannte Fleißers bezogen, darunter ihr Drama *Der Tiefseefisch*, das in seinen Figuren mehr oder minder deutlich auf Draws-Tychsen und Brecht Bezug nimmt. Im Verweis auf Parallelen entsprechender Art ist der Text mehrfach als Drama diskutiert worden, das neben dem Scheitern der Schriftstellerin in ihrem Beruf – in dem sie die eigene Öffentlichkeit auch durch die Interventionen des Partners zunehmend verliert – dasjenige der Verfasserin darstellt.³⁵

33 Vgl. Sabine Kyora: Eine andere Sprache der Liebe. Zur Einführung. In: Annette Keck u. Dietmar Schmidt (Hg.): Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt. Berlin: Schmidt 1994, S. 13–19.

34 Marieluise Fleißer: Ich reise mit Draws nach Schweden. In: Hermann Kesten (Hg.): 24 neue deutsche Erzähler. Berlin: Gustav Kiepenheuer 1929. Hier zit. n. Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 207–214.

35 Vgl. etwa Häntzschel: Marieluise Fleißer, S. 215f.; Maria E. Müller: Klamauk und Katastrophe. Marieluise Fleißers *Der Tiefseefisch*. In: Dies. u. Vedder (Hg.): Reflexive Naivität, S. 138–159.

Tatsächlich bestärkt der *Tiefseefisch* die Idee der »Selbstthematierungen« Fleißers vordergründig in der schreibenden Hauptfigur und ihrem Partner als Charakteren, die auch in ihrer Interaktion – seinem Befehlston und der scheinbaren Subordination der Autorin – dem in überlieferter Korrespondenz entstehenden Bild von Fleißer und Draws-Tychsen ähneln.³⁶ Umgekehrt verweist der Plot des Textes auf intertextuelle Bezüge mindestens genauso deutlich, indem er die talentierte Hauptfigur den Vorbildern früherer Texte gemäß trotz Vorwarnung an der Hingabe an ihren Partner scheitern lässt: Wieder ist die Frauenfigur des Dramas bis zur Selbstaufopferung in ihren Verlobten verliebt und verlangt er von ihr die Einnahme entsprechender Rollen, die selbst das Leben nach von ihm verfassten Handlungs-Geboten einschließt.³⁷ Wie in einer Fortsetzung der in der »Ziege« begonnenen »Versuchsordnung[en]«³⁸ tritt auch im *Tiefseefisch* eine systematisch die eigene Arbeit der Partnerschaft unterordnende Frauenfigur als nicht zuletzt komischer, eigene Abhängigkeiten vom Partner demonstrierender Charakter auf; ein früher Kritiker des Textes hat das als »Schmuck einer falschen Gloriole«³⁹ der von ihm mit Fleißer gleichgesetzten, die eigene Ausbeutung bewusst herbeiführenden Autorin im Stück beschrieben. Auffallend wirkt neben der Akzeptanz der an die Protagonistin gerichteten Gebote durch sie das lange Ausbleiben der Trennung des Paares im Text; mehr noch, als der als Parallelfigur zu Draws-Tychsen eingeführte Partner in der ersten, von Fleißer für die Werkausgabe überarbeiteten Fassung von 1930 die Verlobte wie ein »Wolf«⁴⁰ und gewaltsam anfällt.

36 Vgl. Müller: Klamauk und Katastrophe, S. 156f.

37 Vgl. Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 22, wo Elnis Ebba zuruft: »Setz dich und schreib! [...] 1. Ebba soll nicht, wenn sie gefragt wird, mit Fragen antworten. 2. Ebba soll, wenn sie gefragt wird, stracks antworten. 3. Ebba möchte es unterlassen, Elnis' Gedanken denken zu wollen. [...]«. Eine vergleichbare Liste diktiert Laurenz Gesine in Fleißer: Der Tiefseefisch [1972]. In: Dies.: Der Tiefseefisch, S. 77–136, hier 88.

38 Gabriele Sander: Versuchsordnungen: Marieluise Fleißers Erzählzyklus *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten* (1929). In: Andreas Blödorn, Christof Hamann u. Christoph Jürgensen (Hg.): *Erzählte Moderne*. Göttingen: Wallstein 2018, S. 55–68.

39 Zit. nach Wend Kässens und Michael Töteberg: Vorwort. In: Fleißer: Der Tiefseefisch, S. 7–10, hier 8f., wo die nicht weiter konkretisierte Rezension der Lesung des Textes und der Erzählung »Ich reise mit Draws nach Schweden« vollständiger wiedergegeben wird: »Die Atmosphäre, in der sich da Seele, Sinnlichkeit und Portemonnaie-Belange unheimlich verknäulen, erinnert an die Tiefsee, an jenes »Da unten«, von dem schon Schiller wußte, daß es »fürchterlich« ist und daß die Götter es »gnädig bedecken mit Nacht und Grauen!... In dem Essay über eine Reise in Schweden, den Marieluise Fleißer dann noch las, erscheint das Paar aus dem Stück noch einmal. Die Liebende, die Schindluder mit sich treiben läßt, um dann im Schmuck einer falschen Gloriole einherspazieren zu können, trägt hier den Namen der Verfasserin. So mußte die als intimer Abend aufgezogene Veranstaltung als ein Abend unerwünschter Intimitäten empfunden werden.«

40 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 56; in der späteren Fassung (Fleißer: Der Tiefseefisch [1972]) fehlt die Szene.

In der Diskussion des Textes lohnt sich ein kurzer Exkurs, denn Gesines und Ebas Beschreibung ist weder den Namen noch den Details der Handlung des Dramas nach neu: In einem mutmaßlich vor dem *Tiefseefisch* entstandenen Text, Fleißers im Kontext von zwölf Figurenporträts entworfener Prosaskizze »Gesine«, auf die ihr Herausgeber Günther Rühle im Nachlass stieß und die er auf 1926 datiert hat, ist eine ähnliche Figurenbeschreibung enthalten.⁴¹ »Ein Wesen mit schwerem Kopf«, beginnt sie,

weit auseinanderliegenden Augen, einem sonderbaren, männlich beobachtenden Blick und strähnigem Haar [...]. Sie läßt sich die geteilten Strähnen wie Falten um den Kopf hängen, oft etwas lieblos von den Schläfen abgehend. Ihr hauptsächlichlicher Zustand ist ein schlafähnlicher. [...] Oft ganz egozentrisch eingestellt, sie läßt es die andern fühlen, daß ihr nichts an ihnen liegt. [...] Wenn sie aber einmal festgehalten wird, dann läßt sie sich plötzlich festhalten, tut alles dazu in Hinwendung, ist wahnsinnig auf den andern eingestellt. [...] Wie eine Hexe greift sie in das Leben anderer Menschen ein, gewaltsam überwältigend nach langer Enthaltensamkeit, geht mit ihnen durch dick und dünn, wie wenn sie an ihnen eine Speise aufißt, sie hat zu wenig Blut. Läßt sie dann fallen und ist ganz tot inwendig. Weiß, was sie dem andern antut, aber kann gar nicht mitgehn. [...] Sie hat eine Unruhe in sich, den Drang, was leisten zu müssen, kommt aber nicht dazu, sich zu konzentrieren, ist immer verhindert, wird ständig um und um gewendet [...].⁴²

Die Skizze hat etwa die dreifache Länge der zitierten Passage und beschreibt, passend zu ihrem Entstehungskontext, auch Gesines Vorliebe für den »Sport als dem für sie jetzt wesentlichen Männlichkeitsmerkmal«⁴³. Inhaltlich zentral für den Text wirkt nichtsdestotrotz der Konflikt von Bindung und Leistung; Gesines Drang zur Hingabe steht ihrem »männlich beobachtenden Blick« – vielleicht auch eine Anspielung auf Alfred Kerrs Lob, Fleißer sei »Beobachterin«, »kostbare Abschreibe-

41 Vgl. Günther Rühle: Anmerkungen. In: Marieluise Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß, S. 575–633, hier 581 auch zum Kontext der Skizze, einer vermutlichen Sammlung für einen Roman: »Elf Schilderungen beziehen sich zum Teil erkennbar auf Personen aus Ingolstadt, weshalb die (im Typoskript teilweise authentischen) Namen hier durch Buchstaben ersetzt wurden«. Der Eingriff ist trotz aller Sorgfalt der Edition leider nicht untypisch für die Werkausgabe; in den nachträglich abgeänderten Fällen wurden hier Originalausgaben verwendet.

42 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 101f.

43 Ebd., S. 102. Vgl. zum Sport als Thema in Fleißers Texten Anne Fleig: Bruders des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In: Birgit Nübel u. Anne Fleig (Hg.): Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie. München: Fink 2011, S. 181–197.

rin kleinmenschlicher Raubtierschaft«⁴⁴ – unvoreilhaft für sie und ihre Umgebung entgegen.

»Sie [...] hat keinen Sinn für überlegte Auswahl«, hält die Skizze ergänzend fest, wenn sie Gesines »Eingriffe« in das Leben anderer Menschen als »hexenartig« beschreibt; »der Mensch ist vielleicht für sie sehr unpassend«, aber sie »erträgt alles daran«. Ihrem Wesen, erfahren wir, sei das »ganz widersprechend und nicht bekömmlich«⁴⁵. Gesines »Hinwendung«⁴⁶ scheint damit doppelt unproduktiv; sie stört abseits der menschlichen Opfer, die sie fordert, offensichtlich auch den »sonderbaren, männlich beobachtenden Blick« der Protagonistin.

Deren »Passivität«, die so groß ist, »daß es schon beinahe eine Stärke ist«⁴⁷, wird in dem Moment unterbrochen, in dem sie auf »die Reize der unpersönlichen Außenwelt«⁴⁸ reagiert und sich damit der Logik des Textes nach nicht-männlich, nämlich nicht vorwiegend passiv-beobachtend verhält. Ihr »Griff« nach der Umgebung als Gegenpol des »männlich beobachtenden Blick[s]« hat vampirhafte Züge: »Zuweilen« denkt Gesine der Erzählinstanz folgend,

[...] daß dies sporadisch auftauchende Nichtalleinseinkönnen, dieser Heißhunger nach Verbindung eine Strafe für ihre Starrheit ist. Sie setzt sich dann selber überaus zu, atmet den Menschen in sich ein, den sie sich geholt hat [...], mit einer unheimlichen, sich selbst wissentlich blendenden Elastizität.⁴⁹

Entworfen wird ein Vamp, der am Hang zur Erotik leidet. »Starrheit«⁵⁰ scheint produktiv – wie übrigens Fleißer zur Protagonistin des *Tiefseefischs* schrieb, sie lerne eine »fast statische Haltung [...], nicht angepaßt sein und trotzdem aushalten«⁵¹. Gleichzeitig liest sich Gesines »Strafe für ihre Starrheit« vor dem Hintergrund ihres männlich wirkenden passiven Blicks als Strafe für fehlenden Konformismus als Frau; ihr »Heißhunger nach Verbindung«⁵² scheint sich als Kompensation für fehlende Anpassung zu entwickeln.

44 Alfred Kerr: Marieluise Fleißer: »Fegefeuer in Ingolstadt«. In: Berliner Tageblatt, 26. April 1926. Nachdruck in Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer, S. 36–39, hier 37. Vgl. zu Fleißers Augen-Darstellungen Silvia Henke: Augen, Blick und Pose. Fleißers Beitrag zum Geheimnis der »Augenkraft«. In: Müller u. Vedder (Hg.): Reflexive Naivität, S. 106–125.

45 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

46 Ebd., S. 101.

47 Ebd., S. 102.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Marieluise Fleißer: Gespräch mit Horst Laube. In: Dies.: Der Tiefseefisch, S. 142f., hier 143.

52 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

Auch die Figur des Vamps ist zeitgemäß; in Filmen wie *A Fool There Was* (1915) oder *Genuine* (1920) saugen schon vor der Entstehung des Textes verschiedene Frauenfiguren die Geliebten aus, als Vampirinnen, die in den 1910er und 1920er Jahren überhaupt zu beliebten Charakteren des Kunst- und Kulturbetriebs werden.⁵³ Sie tauchen vor allem als Widerparts der männlichen Figuren auf: »In den Vampirinnen«, fasste Theresia Heimerl den typischen Kontrast zusammen, »wird nicht nur die Angst vor gesellschaftlicher Unordnung, erkennbar an den Geschlechterrollen, verfolgt. In ihnen verkörpert sich ebenso die Angst vor der Irrationalität, der Überwältigung der männlichen Vernunft durch das weibliche Irrationale«⁵⁴. Fleißer kombiniert beides: Wenn wir die »Stärke« der Passivität Gesines und den Verweis auf sie als männliche Eigenheit ernst nehmen, entwirft die Skizze einen zweigeschlechtlichen Vamp, der Konsequenzen zweier Verhaltensweisen illustriert, der männlich assoziierten distanzierten Beobachtung und der weiblich verknüpften Hingabe an die eigenen Partner. Den größten Schaden durch die augenscheinliche Überwältigung ihrer männlichen Eigenschaft durch das »Irrationale« scheint wieder, damit ähnelt sie »Ebba« und der Gesine des Dramas, Gesine selbst zu nehmen, als eine Figur, die, »um und um gewendet«⁵⁵, gerade nicht dazu kommt, etwas zu leisten. Die Skizze, könnte man auch sagen, greift dem wahrscheinlich später entstandenen Drama vorweg: »Um dich ist jetzt Bewegung, aber um mich ist Schweigen«⁵⁶, stellt in der ersten, noch nicht wie die zweite um eine vierte Szene in nationalsozialistischem Kontext erweiterten Fassung des *Tiefseefischs* die Protagonistin gegenüber dem Partner fest. Ihre Unterstützung des Verlobten endet mit dem Scheitern des eigenen Schreibens.

Relevant für die Konzeption des *Tiefseefischs* scheint auch ein dritter, mit beiden erwähnten Werken verwandter, nicht von Fleißer verfasster Text gewesen zu sein: In zeitlicher Nähe zur »Gesine«-Skizze erscheint 1930 im Kiepenheuer-Verlag Lion Feuchtwangers Roman *Erfolg*. Eine seiner Figuren verweist auf die Skizze: Gerade »Anna Elisabeth Haider«, keine Protagonistin, aber eine der für den Verlauf der Geschichte zentralen Figuren des Textes, erinnert in dem Konflikt, den sie zwischen

53 Der Film *A Fool There Was* (1915, Regie: Frank Powell) wurde gerade durch seine Darstellung des Vamps als männerverführender Frauenfigur populär, *Genuine. Die Tragödie eines seltsamen Hauses* (1920, Regie: Robert Wiene) führte die Tradition entsprechender Vampirdarstellungen durch eine männermordende, als Orientalin eingeführte und zeitgenössischen Exotismustendenzen entsprechende Frau fort.

54 Theresia Heimerl: Dämoninnen und Vampirinnen. Religionsgeschichte und moderne Transformationen. In: Daria Pezzoli-Olgjati, Ann Jeffers u. Anna-Katharina Höpflinger (Hg.): Handbuch Gender und Religion. 2., überarb. u. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021 [2008], S. 379–394, hier 389.

55 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

56 Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1930], S. 73.

Eigenständigkeit und erotischer Hinwendung zu erleben scheint, an die möglichen Vorgängerinnen oder Referenzfiguren Fleißers.

Der seinen Ausgang in einem Gerichtsverfahren nehmende Roman widmet sich grundlegend anderen Themen als die »Gesine«-Skizze: Er kreist um die dem realen Kustos der Alten Pinakothek in München ab den 1910er Jahren August Liebmann Mayer ähnelnde, unter einem Vorwand zu einer Zuchthausstrafe verurteilte Figur des Kunsthistorikers Martin Krüger. Während dessen politisch initiiertem Prozess beginnt der Aufstieg »Rupert Kutzners«, hier des Pendants Adolf Hitlers als Figur eines Romans, der von Beginn an auch die politische Realität des Verfassers zum Gegenstand hatte.⁵⁷ Vorgestellt wird Haider als Malerin und Krügers Bekannte: Er soll ihr bei Nacht in ihre Wohnung gefolgt sein und dies mit einem Meineid bestritten haben. Sie umgekehrt kann die Aussage nicht entkräften, weil sie sich längst vor dem Prozess und wohl wegen eines Disziplinarverfahrens gegen sie das Leben genommen hat. Fleißer scheint die Figur auch selbst auf sich bezogen zu haben; »Fehler haben wir alle«, schrieb sie Feuchtwanger Jahre nach der Veröffentlichung mit Verweis auf den Roman, »vielleicht gab es irgendeinen Grund der Dir das verzerrte«⁵⁸. Haiders Darstellung im Text wirkt ambivalent, sie liest sich als fähige Künstlerin, aber auch als wenig attraktive und störend anhängliche Bekanntschaft Krügers: »Er sah sie vor sich wie sie die Treppe hinunterhüpfte«, vergegenwärtigt dieser sich die Malerin,

[...] das Antlitz breit und rund, ein Bauernmädchengesicht eigentlich, mit dickem, blondem, nicht einwandfrei gepflegtem Haar, die Augen standen grau, mit einem verwirrenden Ausdruck von Vertiefung und Abwesenheit in dem sonst naiven Gesicht. Der Umgang mit ihr war nicht einfach, sie war verzweifelt weltfremd, sehr gleichgültig gegen alles Äußerliche [...]. Dazu hatte sie Anfälle von Quartalsinnlichkeit, die ihm in ihrer Wildheit sehr ungelegen kamen. Aber [...] er hielt diese Frau für einen der seltenen geborenen Künstler der Epoche. Sie produzierte mühselig, mit Stockungen und Zusammenbrüchen, sie vernichtete immer wieder, was sie gemacht hatte, [...] aber er spürte das Unbeirrbarbare darin, das Einmalige, Gewachsene. Vielleicht war es gerade ihre Künstlerschaft, die ihn hemmte, sie unbedenklich als Frau zu nehmen, wie er viele andere genommen hatte.⁵⁹

57 Vgl. zum Text etwa Dietz-Rüdiger Moser: Das Verhältnis von Fiktion und Realität in Lion Feuchtwangers Roman *Erfolg*. Ein Beitrag zum Bild der Stadt München in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. In: Hirmer u. Schellong (Hg.): München lesen, S. 91–105, hier insbesondere 96–100.

58 Vgl. Marieluise Fleißers Brief an Lion Feuchtwanger vom 11.7.1954. In: Dies.: Briefwechsel 1925–1974. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 334–337, hier 335.

59 Lion Feuchtwanger: *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. Roman*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989 [1930], S. 47.

Der Text lässt schon sprachlich an Fleißers Skizze denken: Gesines »sonderbare[r]« Blick ist Haiders »verwirrenden« Augen, ihr »strähnige[s]« Haar ist dem »nicht einwandfrei gepflegte[n]« Haar der zweiten Figur vergleichbar. Die plötzliche »Hinwendung« Gesines zu ihren Kontakten ähnelt Haiders »Quartalssinnlichkeit«. Selbst Gesines Gefühl, innerlich »ganz tot« zu sein, wenn sie ihre Männer »fallen[lässt]«⁶⁰, spiegelt sich in der toten Haider.

Die sprachlichen Referenzen verweisen auf die inhaltliche Verknüpfung der Texte in den Thesen des weiblichen Hangs zur Erotik und Leistungsfähigkeit in der Kunst als Gegenpol zur Hingebung an etwaige Partner zurück. Beide Figurendarstellungen kreisen um talentierte Protagonistinnen, Thema scheint beide Male ein »Hinwendungsproblem«, das mit fehlendem Selbst-Bewusstsein und fehlender Konzentration auf die eigene Arbeit assoziiert wird. Lösungen zeigt keiner der Texte auf, der Zwiespalt bleibt existent, obwohl in Gesines Fall offenbleibt, wie ihre Beobachtungsversuche enden. Zentral wirkt in beiden Werken, der Skizze und Feuchtwangers Roman, gleichzeitig der Widerspruch der entworfenen Verhaltensweisen der männlich assoziierten künstlerischen Produktivität und der weiblich verknüpften »Quartalssinnlichkeit«.

Vinkens zitierte Einschätzung der Texte Fleißers passt zu der dargestellten Szenerie; Fleißer inszeniert wirklich einen »Leidensweg, an dessen Ende«, in Haiders Fall wortwörtlich, »die Auslöschung [...] steht«⁶¹. Haiders Suizid erscheint eher als Folge des Disziplinarverfahrens gegen die durch ein Aktbild in die Schlagzeilen geratene Malerin denn als Resultat ihrer nach Krüger »wahllos[en]«⁶² Beziehungen. Ihre »Quartalsinnlichkeit« ist aber mindestens der Erinnerung Krügers entsprechend ein ihre »Zusammenbrüche«⁶³ verschärfendes Hindernis ihrer Arbeit. Gesines fehlende Leistung wiederum scheint in ihrem Interesse an männlichen Partnern begründet, genau wie der Schluss des Textes zu Klischees von Weiblichkeit passt. »Sie hat den ständigen Geschlechtstrieb nach einer besonders für sie ausgesuchten Kleidung«, heißt es dort, »wird darin peinlich pedantisch«⁶⁴. Wieder wird ein weiblich konnotiertes Merkmal zum Hindernis für die Konzentration der Künstlerin auf das eigene Schaffen.

Die Idee eines Konflikts zwischen Erotik und Kunst ist nicht neu: In Goethes Gedichten wird vor 1800 vor der Ablenkung durch Amor gewarnt,⁶⁵ schon Chris-

60 Fleißer: »12 Porträts«, S. 102.

61 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 135.

62 Feuchtwanger: Erfolg, S. 47.

63 Ebd.

64 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

65 Vgl. etwa entsprechende Verse der dreizehnten *Römischen Elegie*: »Nun verräterisch hält er sein Wort, gibt Stoff zu Gesängen, | Ach und raubt mir die Zeit, Kraft und Besinnung zugleich [...]« – gemeint ist Amor (Johann W. v. Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Ge-

troph Wilhelm Hufeland kontrastiert »Seelen-« und »Zeugungsorgane«⁶⁶. Fleißers und Feuchtwangers zitierte Texte fügen dem Konflikt aber ein spezifisch weibliches Leistungsproblem hinzu. Ihre Protagonistinnen scheint die eigene Hingabe zu anhaltend an der künstlerischen Produktion zu hindern, als dass die Entscheidung zur Selbstverschreibung an die Kunst, die das Gros der tradierten Texte zum Thema empfiehlt, als Lösung des selbstverursachten Konflikts erschiene. Der dargestellte Widerspruch ist auch insofern ein weiblicher, als er mit den Figuren des »Vamps« und der *femme fatale* tradierte weibliche und zu etablierten Künstleridealen im Kontrast stehende Rollen involviert.⁶⁷ Das lässt sich als Rückgriff Fleißers auf Geschlechterklischees lesen, verweist aber auch auf den Widerspruch einer Kunst zu zweit und etablierter Konzepte von Liebe, Kunst und Erotik: Der Vamp wird zum Symbol der hier ungewollt übermächtigen Ablenkung und Hindernis eigenen Schaffens.

Der *Tiefseefisch* illustriert die entworfenen Rollenkonflikte noch deutlicher nicht als Unkonzentriertheit, sondern als literarischen Stimmverlust der weiblichen Hauptfigur. Deren Beruf wird eindeutiger zugeordnet als der Gesines in Fleißers Skizze: Alle vier zentralen Charaktere des Textes sind schriftstellerisch tätig – die Verlobten »Elmis« und »Ebba«, in der späteren Fassung »Laurenz« und »Gesine«, Gronoff, später »Tütü«, als »Dichtfabrik[s]«-Leiter, und »Miss Orion«, die als Mitarbeiterin Gronoffs auch insofern relevant scheint, als sie in Elmis' Wohnung als eine von wenigen Figuren grenzüberschreitend auftritt. Die erste, Ende der 1920er Jahre entstandene Version des Textes setzt sich aus drei Aufzügen zusammen, die um 1972 entstandene aus vier. Sie schließt einen der Szenerie nach auf den Nationalsozialismus verweisenden Akt an: Auf der Straße begegnen Laurenz und Gesine einem »angetrunkenen«, Gesine ihres Bilds im »Beobachter« wegen bedrohenden »Parteienossen und seiner Freundin«⁶⁸. Die Begegnung geht, der Eindruck entsteht, vor allem deshalb glimpflich aus, weil die Freundin des alkoholisierten Passanten eingreift.

sprache. Hg. v. Hendrik Birus et al., Bd. I, 1: Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 419).

66 Vgl. Christoph W. Hufeland: Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern. 6. Aufl. Berlin: Reimer 1842, S. 222f.: »Es scheint, daß diese beiden Organe, die Seelenorgane (Gehirn) und Zeugungsorgane, so wie die beiden Verrichtungen, des *Denkens* und der *Zeugung* (dies ist eine geistige, das andre physische Schöpfung) sehr genau mit einander verbunden sind, und beide den veredeltesten und sublimiertesten Teil der Lebenskraft verbrauchen. Wir finden daher, daß beide mit einander im umgekehrten Verhältnis stehen, und einander gegenseitig ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsre Zeugungskraft; je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharffsinn, Gedächtniß«. Vgl. auch Begegnung: Kunst und Liebe, S. 89f.

67 Vgl. zu ihnen etwa Carola Hilmes: Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.

68 Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 130.

Den Sprechanteilen nach im Fokus steht im *Tiefseefisch* das Paar Ebba und Elnis, später Gesine und Laurenz. Kompliziert ist ihre Beziehung schon insofern, als Ebba früher mit Gronoff für einen der literarischen Opponenten des Partners gearbeitet hat; er ist Leiter der »Gruppe 28«, die auf die reale »Gruppe 25« anspielt, in die Brecht involviert war.⁶⁹

Mindestens zwei Zweierkonstellationen im Text sind erkennbar; Gronoff und »Miss Orion« sind nicht notwendig ein Paar, aber neben »Wollank«, dem »Radfahrer«, der sich auch als Gronoffs Bote betätigt, die zwei zentralen eingeführten Vertreter:innen der »Gruppe 28«. Will man Fleißer und Draws-Tychsen als Vorbilder von Ebba und Elnis und Gronoff als Brecht verstehen, lässt »Miss Orion« an Elisabeth Hauptmann oder Margarete Steffin denken.⁷⁰ Wollank, der Radfahrer, erinnert an Hannes Küpper, den Gewinner des Lyrikpreises der *Literarischen Welt*, den Brecht 1927 für sein Gedicht »He, he! The Iron Man!« über den Rad-Rennfahrer des Sechs-Tage-Rennens Reggie McNamara auszeichnet.⁷¹ Vermutlich hat Brecht die Parallelen des Schauspiels erkannt; nach Fleißers Angaben ließ er sie nach ersten Lesungen – übrigens ähnlich wie Feuchtwanger nach Veröffentlichung des Romans *Erfolg* – um den Rückzug des Textes bitten.⁷² Sie kam der Bitte im Unterschied zu Feuchtwanger nach. Gedruckt wurde der *Tiefseefisch* wie die »Gesine«-Skizze erst 1972.

Im *Tischseefisch* fällt auch die Figurenstruktur ins Auge, denn was er darstellt, ist im Grunde über Ebba und Elnis hinaus das Scheitern von zwei nur scheinbar völlig verschiedenen, hier weitgefasst verständlichen Partnerschaften: Letztlich sind sowohl Elnis und Gronoff wie Ebba und Miss Orion sich in gewissen Aspekten ähnlich, damit beginnend, dass der Text den zwei Männern gerade in seiner ersten Fassung

69 Vgl. Klaus Petersen: Die »Gruppe 25«. Geschichte und Soziologie einer Schriftstellervereinigung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1981.

70 Vgl. etwa die Regieanweisungen in Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 62: »Hauptquartier von Gruppe 28. Spartanische Bedürfnislosigkeit, aber Vorliebe für alles Technische. Schaukelstühle. Von hinten dauerndes Geklapper, Betrieb. Gronoff in einem dunkelblauen Trainingsanzug liegt in einer Ecke. Miß Orion, Wollank, eine Sekretärin« und Gronoffs Kommentar »Ich sehe nicht ein, warum ich nicht nehmen soll, was ich haben kann. Das ist das Großartige meines Systems, an mich wird alles zur Anregung Dienende herangetragen, ohne daß ich einen Finger danach zu krümmen brauche. Alle Kleinarbeit, die die Nerven aufzehrt, bleibt mir erspart« (ebd., S. 63); ohne dass die Kritik an Brechts Arbeitsweise geteilt werden müsste, verweist der Text auf sie.

71 Vgl. Bertolt Brecht: Das Votum Bert Brechts. Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In: Die Literarische Welt, Berlin, Jg. 3 (1927), Nr. 5, S. 1; Hannes Küpper: He! He! The Iron Man! In: Die Literarische Welt, Berlin, Jg. 3 (1927), Nr. 5, S. 7.

72 Vgl. Günther Rühle: Anmerkungen. In: Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlass, S. 575–633, hier 583. Vgl. zur Rückzugsbitte zu Feuchtwangers Roman Marta Feuchtwanger: Leben mit Lion. Gespräch mit Reinhart Hoffmeister in der Reihe »Zeugen des Jahrhunderts«. Hg. v. Ingo Hermann. Göttingen: Lamuv 1991, S. 33.

wiederholt Tiere zuordnet. Elnis sieht sich als »Tiefseefisch« und damit als die titelgebende Figur des Dramas, Gronoff wird von Miss Orion in der ersten Fassung des Textes als »Hyäne[]« und »Vogelspinne«⁷³ beschrieben. Elnis' Beschreibung als »Wolf«⁷⁴ wurde erwähnt; sie lässt ihn wie Gronoff als Jäger der eigenen Partnerin erscheinen. Beide Partnerschaften scheinen so teils metaphorisch, teils konkret zu Orten der Jagd auf die Frauenfiguren zu werden.

Metaphorisch unterlegt sind beide Textfassungen in mehrfacher Hinsicht: Im »Tiefseefisch« Elnis klingt ein Tief-Seh-Fisch und damit der Dichter als Seherfigur an, gleichzeitig liest er sich der Beschreibung nach als für Ebba (wie Laurenz für Gesine) in fast komischem Ausmaß inkompatibler Partner. Wie sehr sie in unterschiedlichen Welten leben, zeigt sich schon im Spiel des Textes mit Wassermetaphern: Nicht nur »pumpt« Elnis die finanziell »flüssige« Verlobte wortwörtlich an, er sorgt auch dafür, dass sie in ihren Ausgaben ins Schwimmen gerät und den Boden unter den Füßen verliert. »Alles schwimmt mir weg«⁷⁵, weiß Ebba schon einleitend, nachdem sich Elnis einmal mehr an ihrem Geld bedient hat. Er reklamiert in subtilem Verweis auch auf die Finanzkraft der Verlobten, durch sie »[d]urchtauchen [zu wollen] wie durch Wasser«⁷⁶.

Wie ein Fisch wirkt Elnis, als ein Streit eskaliert: Obwohl er »nach Luft« ringt und »zu reden« versucht, kann er mit »aufgerissene[m] Mund« und »herausgetriebenen Augen« nur »deuten«⁷⁷. Ebba steht das Wasser in der zweiten Fassung des Textes bis »zum Hals«⁷⁸; dass Elnis sie zwischenzeitlich auffordert, »ins Wasser«⁷⁹ zu gehen, wirkt insofern skurril, als sie bildlich gesprochen längst im Wasser steht. Was als Seherfigur Symbol für den Dichter sein könnte, scheint im Partnerschaftskontext vor allem fehlende Passung der Lebensweisen auszudrücken. Ebba weiß das wie Gesine im Grunde; »Er ist [...] das Gefährlichste, was man sich vorstellen kann«, kommentiert sie den Partner dessen Freunden gegenüber, »Wenn er nicht von einem unfassbar anderen Stern herkäme als wir, würde es keine Seele neben ihm aus-

73 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 62.

74 Ebd., S. 56. In der Fassung von 1972 ist kein Vergleich Lorenz' mit einem Wolf enthalten, aber vergleichbar bedrohliche Szenen sind Teil des Textes, vgl. etwa Elnis' Äußerung zu seinen »Geboten« auf S. 88: »Du wirst das öfter nachlesen, verstanden. Sonst lasse ich dich von meinen elf Pinguinen beißen« (leicht verändert in Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 22).

75 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 14; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 80.

76 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 55 – der Verweis fehlt in der zweiten Fassung, das Wassermotiv bleibt jedoch erhalten.

77 Ebd., S. 31. Vgl. in Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 95f. Elnis' Äußerung: »Im vorigen Jahr mußten sie mir Sauerstoff einpumpen. [...] Ich brauche Luft«. Daraufhin stellt Gesine wie in der ersten Fassung fest: »Seine Augen klagten mich an. Ich könnte mich von der Erde vertilgen« (ebd., S. 96).

78 Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 132.

79 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 19; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 85.

halten«⁸⁰. Sterndeutung scheint auch im Sinne einer Erklärung der Partner durch Fremd- oder Gegensätzlichkeit an unterschiedlichen Stellen des Textes betrieben zu werden; die vermeintliche Andersartigkeit verschiedener der Männer rechtfertigt in den Argumentationen der Frauenfiguren auch ihr in skurriler Weise hierarchisches Verhalten. An wörtlicher Sterndeutung versucht sich »Miss Orion« als Mitarbeiterin Gronoffs, den sie als »Vogel-Spinne« – und komplementär zu Elnis jetzt als teils in der Luft lebendes Tier – bezeichnet. Wie in Elnis' Fall entspricht die animalische Darstellung einer nicht über das Sehen, aber über den Vogel aufgerufenen Dichter-Metaphorik: »Er steht«, deklamiert Miss Orion erst, Elnis meinend, aus Paul Köthners *Hermetischen Lehrbriefen über Sternweistum und Alchemie*, »im Zeichen des Du. Dies Zeichen setzt unbegrenzte Opferfähigkeit voraus für höchste Daseinsziele der Menschheit«⁸¹. Später erkennt sie, in der ersten Fassung des Textes wieder auch auf Tiermetaphern zurückgreifend, dass Gronoff Freunde und Feinde in »Netz[en]«⁸² einfängt.

In beiden Bereichen, dem der Geschlechterhierarchien und dem der Wasser- und Tiermetaphern, schöpft Fleißer das bildliche Potential der verwendeten Begriffe im Sinne der Inkompatibilität der Partner:innenfiguren aus – Dorothee Römhild hat sicher zurecht auf konsequent »animalische[]«⁸³ Geschlechterbeziehungen in Fleißers Texten verwiesen. Ähnlich sind die zwei Männerfiguren sich auch in anderer Hinsicht; nicht ihren Schreibweisen nach – Elnis sieht sich als »Meteor[]«⁸⁴, Gronoff tritt als Denker im Kollektiv auf –, aber in ihrem kunstunabhängigen

80 Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1930], S. 42, in Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1972], S. 105: »Er ist einfach nicht zu greifen. Als käme er von einem anderen Stern her. Er frißt mich auf.«

81 Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1930], S. 46 und Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1972], S. 108 – dort spricht »Miss Orion« auch explizit von »eine[m] alte[n] Buch« als Quelle ihrer Äußerungen. Vgl. Raphaël [d. i. Paul Köthner]: *Hermetische Lehrbriefe über Sternweistum und Alchemie*. Mit Wertung französischer und englischer Quellenwerke neu bearbeitet und herausgegeben von Raphaël. Leipzig: Theosophisches Verlagshaus 1924, S. 152: »Aus diesem allen geht hervor, dass der Grad der Wage/als hermetischer Einweihungsgrad/ein nur selten erreichbarer ist; denn er steht/nach ausgeprägter als der Grad der Jungfrau im Zeichen des DU, und setzt unbegrenzte Opferfähigkeit voraus für höchste Daseinsziele der Menschheit. Tausende freilich versichern, dass sie zu unbegrenzten Opfern fähig sind [...]. Im Grade der Wage ist das anders; da steht der Mysterie fest mit beiden Füßen auf der Erde/in der Wirkbarkeit/und erdenkt nicht selber, nimmt auch nicht an von idealen Strömungen in der Menschheit, sondern empfängt seine höchsten Zielweisungen: aus der Sternenkette. Doch davon spricht er nie und ist sich seines Wertes nicht – m e h r! bewusst. – Wer im Zeichen des ICH steht, der kann sein Leben nicht erneuern [...]. Wer im Zeichen des DU steht, der erneuert sein Leben unausgesetzt und lebt ewig, weil er ewig stirbt.«

82 Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1930], S. 71.

83 Dorothee Römhild: »Gesichter von Schweinen und Raben«. Beobachtungen zum Tiermotiv bei Marieluise Fleißer. In: Müller u. Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität*, S. 90–105, hier 92.

84 Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1930], S. 68; Fleißer: *Der Tiefseefisch* [1972], S. 126.

Selbstverständnis. Das Selbstbewusstsein beider Schriftsteller ist monströs: Elnis entwirft gottgleich den erwähnten »Stab« von Geboten, an die Ebba sich halten soll – »Setz dich und schreib!«⁸⁵, ruft er der Partnerin zu, die sich von ihm wörtlich Verhaltensgrundsätze diktieren lässt. Gronoff, der zwischen zwei »Staffel[n]«⁸⁶ seiner Fabrik und insofern zwischen Staffelstäben unterscheidet, obwohl er keinen Stab von Maßregeln bereitstellt, stellt dem als Gott verehrten Elnis dem eigenen Charakter nach ein wortwörtlich teuflisches Pendant entgegen: In seinem Umfeld sieht sich Miss Orion wie in der »Hölle«⁸⁷ gefangen. Gronoff weist Wollank an, »einige Stichproben in der Hölle vor[zunehmen]«⁸⁸, als er ihn in die »Dichtfabrik«⁸⁹ zurückschickt. Gemeint ist mit der »Hölle« der Raum, in dem die Mitarbeiter:innen der »Staffel B«, der scheinbar tendenziell weiblichen Staffel ohne Sonderstatus der zugestandenen eigenen Werke, Zeitungsmeldungen in für Gronoff verwertbares Material umschreiben. Fleißers Text wirkt teils klischeehaft in seinen sprachlichen Bildern, ist in der Negativinszenierung der Paar-Konstellationen Elnis/Ebba und Gronoff/Miss Orion aber umso eindeutiger entworfen; beide Beziehungen demonstrieren in mehrfacher Hinsicht interne, künstlerisch vor allem für die weiblichen Figuren hinderliche Hierarchien.

Auch die Interaktion der Figuren untereinander wirkt ähnlich: Beide Männer drohen den Frauen im Fall verweigerten Gehorsams mit »ganz laut[en]«⁹⁰ Schreien. Die Frauen ihrerseits bemerken die für sie problematische Aufgabenteilung: »Wäre ich nie hereingefallen auf eure verdammte Staffel B«, ist Miss Orions Fazit, als sie die »Gruppe 28« verlässt, »Nie werde ich aufrücken in Staffel A. Ihr denkt nicht daran, mir Chancen zu geben«⁹¹. Ebba stellt gegen Ende des Textes die fatalen Auswirkungen ihrer Beziehung in zitiertem Weise fest: »Um dich ist jetzt Bewegung, aber um mich ist Schweigen«⁹², bemerkt sie in der ersten Fassung, »Ich gehe von selber«

85 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 22; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 88.

86 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 62; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 120.

87 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 62; in der zweiten Fassung klagt sie »Wäre ich nie hereingefallen auf eure verdammte Staffel B, in der ich als Mitläufer in einem ausweglosen Zirkel gefangenbleibe« (Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 120).

88 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 66; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 124, dort: »Machen Sie Stichproben in der Vorhölle«. »Tütü ist eine Verzerrung«, schrieb Fleißer später, »durch einen Spiegel, nämlich durch die Eingenommenheit für einen anderen Mann« (Marieluise Fleißer: Handschriftliche Notizen. In: Dies.: Der Tiefseefisch, S. 144), mit dem »anderen Mann« war Draws-Tychsen gemeint.

89 Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 126.

90 Vgl. Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 22, wo Elnis' zugleich droht: »Wenn ich schreie, fällt das Haus ein«. Gronoff hat so oft geschrien, dass seine Sekretärin sich vor jedem »Ton« in seiner Werkstatt fürchtet; »[e]r schreit«, verrät sie, »sonst plötzlich ganz furchtbar«, ebd., S. 62; beides in Fleißer: Der Tiefseefisch [1972] auf S. 88, 120.

91 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 62; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 120.

92 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 73.

erklärt sie in der zweiten, »Man soll es nicht tun. Ich werde es nie wieder tun. Ich lasse mich nie wieder fressen«⁹³. Obwohl Wollank als zeitweiser Mitarbeiter Gronoffs kaum eindeutig positiv besetzt ist, bringt er Ebbas Konflikt auf den Punkt: »Du mußt eine Entziehungskur machen«, erklärt er ihr, richtig die auch im »Stab« deutlich werdende Sakralisierung des Partners erkennend, »Davon, daß du ihn liebst, wird der Mann nicht allmächtig«⁹⁴.

Der *Tiefseefisch* wirkt so den eingangs zitierten Texten in den geschilderten Zweierbeziehungen vergleichbar: Wieder steht die Unmöglichkeit von Leistung an der Seite von Partnern im Vordergrund, hier wird sie mit Blick auf sogar gattungsbezogene Verschiedenheiten ins Tierische übertragen. Bei »näherem Hinsehen«, schrieb Dorothee Römhild zu Fleißers Texten, sei »die Kameradschaft zwischen Mann und Frau [...] nur als sublimierte, nämlich als entkörperlichte Beziehung vorstellbar«⁹⁵. Die diskutierten Arbeiten illustrieren das in den Konsequenzen der eingegangenen Partnerschaften: »Er hat sie ganz schön eingesponnen«, stellt einer von Elnis' Freunden in der zweiten Fassung des *Tiefseefischs* zu Ebba fest. Der zweite erwidert: »Aber doch nur für eine Zeit. Sie beißt sich schon wieder durch«⁹⁶. Die Chance des Bestehens neben den Männern scheint in eigenen tierischen Verhaltensweisen zu liegen – oder in der Distanz, die, der Eindruck entsteht, allein Koexistenz ohne Bisse des Partners ermöglicht.

Optimistischer könnte man sagen: Der Konflikt der weiblichen Figuren zwischen eigenen Opfern und eigenen »Chancen« bleibt in den diskutierten Texten mit offener Konsequenz erkennbar. Der *Tiefseefisch* verschärft das Negativbeispiel der unter eigener Hinwendung leidenden »Gesine« in Fleißers Skizze als (vorläufiges) Scheitern der Frauenfigur. Während Fleißers »Vamp« trotz des zeitweisen Hangs zur Erotik grundsätzlich leistungsfähig erscheint, gelingt es weder Ebba noch »Miss Orion«, dauerhaft selbst an eigenen Werken zu arbeiten. Die Option ist dennoch denkbar: Die Protagonistin des *Tiefseefischs* schreibt zumindest zu Beginn des Textes, die »Gesine« der Skizze besitzt wie Anna Elisabeth Haider der Erzählinstanz nach Talent für eigene Werke. Gerade Ebba und Gesine im *Tiefseefisch* wird ein Ausweg aufgezeigt: »Du bildest dir ein«, wirft Wollank Ebba die Konzentration auf die eigene Person vor, »du stehst hier für dich allein«⁹⁷. Spätestens mit seiner

93 Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 136.

94 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 40; Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 103.

95 Römhild: »Gesichter von Schweinen und Raben«, S. 105.

96 Fleißer: Der Tiefseefisch [1972], S. 105. »Er frißt die Menschen seiner Umgebung auf, das ist sein Gesetz« ist die wiederum von einem der Freunde Elnis' stammende Formulierung der ersten Fassung, die die ihre Kinder fressenden Götter Saturn und Kronos in Erinnerung ruft (Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 42).

97 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 39; in der zweiten Fassung [1972], S. 102, lautet die Frage: »Wie willst du den anderen frommen Mädchen in die Augen sehn, wenn du vor dem Mann zurückweichst?«.

Aufforderung zur Ablegung tradiierter, weiblicherseits Zuarbeit einschließender Rollen wird auch das Drama als partnerschaftliche Versuchsanordnung lesbar.

2.2 Kopfsport und Höhenangst. Sport und Kunst in den Prosatexten

Verschiedene von Fleißers Texten entwerfen einen Widerspruch zwischen erbrachter Leistung und eingegangenen Partnerschaften. Vor allem im *Tiefseefisch* ist er auf Künstlerinnen bezogen. Im Kontext sportlicher Leistung liest er sich ähnlich: Unterschiedliche Arbeiten Fleißers entwickeln einen Zusammenhang von Selbstbezug, Konzentration und Erfolg, der im Grundsatz beide Geschlechter zu betreffen scheint, die Frauenfiguren der Werke aber erkennbar mehr Selbstbeherrschung als ihre Kollegen kostet. Relevant ist das auch, weil Fleißer die Sportlerinnen ihrer Texte in Teilen als Künstlerinnen präsentiert; was im einen Bereich diskutiert wird, scheint so auch im anderen Kontext aussagekräftig. Zweitens verweist die Parallele von Kunst und Sport unabhängig von Geschlechterrollen auf ein Konzept körperlicher Konzentration als Leistungsbedingung, das verschiedene von Fleißers Werken entwerfen. Es deutet sich schon in der Unkonzentriertheit des Vamps an, die körperlich verursacht zu sein scheint.

Um 1930 entspricht Sport als Thema in literarischen Texten dem Zeitgeist, auch unterschiedliche Sportarten stehen in verschiedensten zeitgenössischen Veröffentlichungen im Zentrum. Zusätzlich ist der Sportler als Figur Gegenstand in diversen Kunstwerken, auch als Verbindung moderner Kultur und tradierter Werte: »Diskurse und Praktiken der Moderne«, hat Anne Fleig den Zusammenhang formuliert,

sind eng mit der Wahrnehmung und den Darstellungsformen des Körpers verbunden, die auf der einen Seite die brüchig gewordenen Vorstellungen selbstbewusster bürgerlicher Identität ausstellen und auf der anderen Seite als Projektionsfläche verlorener Ganzheit und möglicher Lösungen erscheinen. [...] Die Bedeutung des Sports ergibt sich aus seiner Stellung an der Grenze der großen Lebensbereiche Wissenschaft, Arbeit, Freizeit und Kunst; sie macht ihn zu einem Teil der entstehenden Massenkultur. Darüber hinaus ist die Inszenierung von Sportveranstaltungen als ästhetisches Ereignis beschreibbar, das eng mit der Theatralisierung der Avantgarde-Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammenhängt. Damit trägt der Sport zur Modernisierung populärer Schauveranstaltungen und einem avantgardistischen Bekenntnis zur Schaulust bei, das auf die Auflösung der bürgerlichen Trennung von Kunst und Unterhaltung zielt.⁹⁸

98 Anne Fleig: Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports. Berlin, New York: De Gruyter 2008, S. 19f.

Fleißers Parallelisierung von Kunst und Sport ist insofern zeitgemäß. Die Sportlerfigur ist zur Zeit der Entstehung der hier diskutierten Texte populär; sie setzt der um 1900 mit der Hinterfragung tradierter hegemonialer Ideale einsetzenden Krise etablierter Männlichkeitsvorstellungen ein Alternativbild entgegen.⁹⁹ »Während die Infragestellung bildungsbürgerlicher Normen [um 1900] häufig auch die Infragestellung der Geschlechternormen impliziert, ist der Sportler«, so Fleig, »[...] eine durch und durch männliche Figur« respektive »Figur der Re-Maskulinisierung«¹⁰⁰. Als Vorbild schafft er auch Sicherheit; durch die Aufwertung körperlicher Dominanz und die Konzentration auf Körperkraft als männlich konnotiertes Merkmal.

Fleißers Texte entstehen aus spezifischen Schreibkontexten der Autorin heraus: Bertolt Brecht und sein Umfeld – die bis Anfang der 1930er Jahre auch Fleißers Umfeld sind –¹⁰¹ sind schon in den 1920er Jahren begeistert vom Sport, den sie teils von den Rängen aus, teils im direkten Kontakt mit Sportler:innen verfolgen.¹⁰² Als Vorbild der Kunst verstehen viele von ihnen vor allem die Anziehungskraft der großen Sportveranstaltungen; der »Blick auf den Sport, die Sportkultur und das Sportpublikum« soll zeigen, wie man »[...] die Massen«¹⁰³ gewinnt und auch in der Kunst aktiv an Veranstaltungen beteiligt. Ein Text wie Brechts *Im Dickicht der Städte* verdeutlicht das, wenn er sein Publikum zur Bewertung nicht der Figurenzüge des Stücks, sondern der »menschlichen Einsätze[]« aufruft: »Zerbrechen Sie sich nicht den Kopf über die Motive dieses Kampfes«, fordert er schon einleitend, »sondern beurteilen Sie unparteiisch die Kampfform der Gegner«¹⁰⁴. Verschiedene zeitgenössische Autor:innen äußern sich ähnlich; Herbert Jhering etwa lobt die »naive[n] und gerecht-

99 Vgl. auch Gregor Schuhen: *Crisis? What Crisis? Männlichkeiten um 1900. Eine Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript 2014, S. 7–18; Ulrike Brunotte u. Rainer Herrn: *Statt einer Einleitung. Männlichkeiten und Moderne – Pathosformeln, Wissenskulturen, Diskurse*. In: Dies. (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne*, S. 9–23.

100 Fleig: *Bruder des Blitzes*, S. 182.

101 1929 verloben sich Fleißer und Draws-Tychsen; vgl. zu den entstehenden Konflikten zwischen Draws-Tychsen und Fleißers früherem Umfeld Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 199–281.

102 Bekannt ist das Foto geworden, das einen Brechts Kopf umfassenden und ihm mit der Faust drohenden Paul Samson-Körner zeigt. Vgl. Gloria Köpnick: »Plötzlich in Oldenburg 1927«: Bertolt Brecht zu Gast bei der Vereinigung für junge Kunst. In: *Dreigroschenheft*, Nr. 4 (2018), S. 3–8; dort sind diese und weitere vergleichbare Bilder abgedruckt; vgl. auch Bertolt Brecht: *Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner*. In: *Die Arena. Das Sportmagazin*. Nr. 1 (Oktober 1926), S. 32–36 und Brechts dort nachfolgende Essays.

103 Sabina Becker: *Sportlicher Heroismus statt soldatischen Heldentums. Zu einer Denkfigur des Weimarer Intellektualismus der 20er- und 30er-Jahre*. In: Barbara Beßlich, Nicolas Detering, Hanna Klessinger, Dieter Martin u. Mario Zanucchi (Hg.): *Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus*. Ergon: Baden-Baden 2020 (= *Helden, Heroisierungen, Heroismen* 14), S. 307–330, hier 322.

104 Bertolt Brecht: *Im Dickicht der Städte. Der Ringkampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago*. Schauspiel. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*.

te[n] Zuschauer«¹⁰⁵ des Sportpublikums, Egon Erwin Kisch versteht den »Sportsmann als Schiedsrichter seiner selbst« und als »segensreich[es]«¹⁰⁶ Vorbild für die Gesellschaft. Melchior Vischer erklärt den Sportplatz zum »Amphitheater der Gegenwart«¹⁰⁷ und schreibt auf Anregung Brechts das expressionistische und neusachliche Tendenzen verbindende Schauspiel *Fußballspieler und Indianer* (1924).¹⁰⁸

Fleißer umgekehrt entwirft eine andere Art von Figuren. Sie ist sportbezogen nicht zufällig eher mit Robert Musil als mit Brecht verglichen worden.¹⁰⁹ In ihren Texten interessieren nicht die Massen, stattdessen ist das Hinauswachsen des Individuums über den eigenen Körper zentral, das auch den Kontrast des entworfenen Sportlers zu seiner Umgebung begründet. Deutlich wird die Differenz gerade in einem Zeitungssessay Fleißers, dem Text »Bruder des Blitzes. Der moderne Menschentyp«, der 1928 im Berliner *Börsen-Courier* und 1929 in der hier zitierten Fassung unter dem Titel »Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp« in der Zeitschrift *Germania* erscheint.¹¹⁰ In ihm tritt ein Sportler als Figur der Entgrenzung und der Verbindung des Menschen mit übermenschlichen Gewalten auf. »Echter Sportgeist«, so Fleißer,

ist die aggressive Einstellung eines Menschen zu seinem eigenen Körper, wobei er an Hand bestimmter, schwer zu erreichender Leistungen die Linie seines natürlichen Körperwiderstands durch seinen Willen zurückzudrängen versucht. Die einmal erzielte Sportleistung ist keine bleibende, sondern eine, die immer neu aus

Bd. 1: Stücke 1. Bearb. v. Hermann Kähler. Berlin, Weimar: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 437–497, hier 438.

105 Herbert Jhering: Boxen. In: Das Tagebuch, Jg. 8, Nr. 15 (9. April 1927), S. 587ff., Nachdruck in Manfred Voigts (Hg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München: Fink 1980, S. 66–68, hier 66.

106 Egon E. Kisch: Der Sportsmann als Schiedsrichter seiner selbst [Vorwort]. In: Willy Meisl: Der Sport am Scheidewege. Heidelberg 1928, S. 7ff., gekürzt. Nachdruck in Voigts (Hg.): 100 Texte zu Brecht, S. 68–75, hier 68f.

107 Melchior Vischer: Bekenntnis zum Journalismus (1923). In: Hartmut Binder (Hg.): Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas. Berlin: Mann 1991, S. 440–444, hier 442.

108 Melchior Vischer: Fußballspieler und Indianer. Für die alte Welt eine Tragödie, für die neue Welt eine Komödie und umgekehrt. In 8 Aufzügen. Potsdam: Kiepenheuer 1924.

109 Vgl. Fleig: Bruder des Blitzes.

110 Vgl. Marieluise Fleißer: Bruder des Blitzes. Der moderne Menschentyp. In: Berliner Börsen-Courier, 25.3.1928, S. 6; Marieluise Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp. In: Germania. Zeitung für das deutsche Volk. 12.9.1929, Abendausgabe, [S. 2]. Hier wird der Text im Sinne der Zugänglichkeit nach der Werkausgabe zitiert (Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze, S. 317–320), die der Originalversion der *Germania* in den zitierten Stellen wörtlich folgt, auch wenn sie – ohne signifikante inhaltliche Konsequenzen – im Gesamttext einzelne Sätze ändert.

den feindlichen Trägheitsgesetzen des Körpers, aus seiner Neigung zum Nachlassen vorgetrieben werden muß. Die Nervenbahnen, auf denen der Wille sich in Körperbewegung umsetzt, werden eingefahren, bis sie mit kleinster Reibung reagieren. Das Resultat ist Entschlußfähigkeit. Sehnen, Muskeln, Knochen werden an das Bringen von Kraft, an Kaltblütigkeit, Kontrolle, Tempo, Durchhalten, Steigerung [...] gewöhnt [...]. Den Körper, der das Äußerste aus sich herausholt, scheint plötzlich eine fremde Gewalt zu ergreifen, ihn mit tollen Fähigkeiten zu durchdringen, sich seiner zu ihrer Sichtbarwerdung zu bedienen. Der Mensch geht sozusagen eine vorübergehende chemische Verbindung mit einem Wesen anderer Dimensionen ein. [...] Es ist Sache des Sportsmanne, in seinem Körper durch Energie dem Blitz möglichst weit entgegenzukommen. [...] Setzen wir in unserem Fall statt Körper einmal Geist, werden wir auch am Geist sportlich hart mit uns selber.¹¹¹

Entworfen wird eine Figur, die in ihrer »chemischen Verbindung« mit einem »Wesen anderer Dimensionen« übermenschlich und fast göttlich assoziiert wird – als mystizistischer Zug des Textes könnte das ein Grund dafür gewesen sein, dass Hannes Küpper, der in den 1920er Jahren die neusachliche Zeitschrift *Der Scheinwerfer* herausgab, Fleißers Artikel nicht drucken ließ, obwohl sie zuerst mit ihm über die Veröffentlichung des Textes korrespondierte.¹¹² Das reine Verständnis des Sports als Vorbild der Kunst, das »Sportgeist und Zeitkunst« noch an einer männlichen Figur illustriert, lässt sich im Kontext einer auch durch Brecht geprägten Tradition lesen – »Setzen wir [...] statt Körper einmal Geist« soll offenbar heißen: Was der Sportler kann, soll der Kopfarbeiter lernen. Abseits der Konstellation des Sports als Vorbild der Kunst unterscheiden sich die Entwürfe des Sports im Essay und die Konzepte Brechts zugleich deutlich: Fleißers Künstler wird als Figur mit körperlichem und mentalem Sonderstatus entworfen. Statt an Brechts Texte erinnert er, darauf wird an späterer Stelle zu kommen sein, eher an Friedrich Nietzsches Entwürfe des »Übermenschen«.

Der Essay »Sportgeist und Zeitkunst« ist damit zeitbezogen und zugleich mehr als ein Beispiel typisch neusachlicher Schlagworte: »Antiästhetizismus, Nüchternheit, Präzision« und »Entsentimentalisierung«¹¹³ sind als Leitwerte zeitweise prägend für Fleißers Arbeiten, Antiindividualismus als typisches Merkmal neusachlicher Literatur ist es nicht, wie gerade die Sportlerfigur verdeutlicht. Der prononcierte »Wille« und das Einzeltraining des »Bruder[s] des Blitzes« verweisen statt auf an Dritten ausgerichtete Wettkampfmentalitäten auf Isolation im

111 Ebd., S. 318f.

112 Vgl. Häntzschel: Marieluise Fleißer, S. 140.

113 Sabina Becker: »...zu den Problemen der Realität zugelassen«. Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. In: Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock (Hg.): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 187–213, hier 187.

Sinne der Selbst-Kontrolle. Relevant ist das auch vor dem Hintergrund der Rolle, die Fleißer in ihren Texten dem Selbstbezug als Hingabe an eigene Werke und Leistungsbedingung in Kunst und Sport zuweist: Wiederholt wird er von ihr mit partnerschaftlichen und sexuellen Interessen als Beispielen fehlender Konzentration kontrastiert. Selbst in Fleißers vielleicht bekanntestem Text, der *Mehlreisenden Frieda Geier*, in der der Sportler »Gustl« leistungstechnisch an der Affäre mit Frieda scheitert, ist eine vergleichbare Konstellation zu finden: Ursprünglich weiß Gustl, wie man Erfolg hat, und kennt er »keine Seitensprünge im Sommer«¹¹⁴ – als zielstrebigem Sportler widmet er seine gesamte Zeit dem Schwimmen, in dem er Meister ist und erotische Seitensprünge höchstens im Winter zulässt. Als er Frieda begegnet, ändert sich das und er verliert seinen sportlichen Status sofort: Er wird von Rih überholt, dem jüngeren Konkurrenten, von dem aus es »überhaupt keine Weiblichkeit [...] geben«¹¹⁵ müsste. Frieda kommentiert das: Ihr verdeutlicht Gustls Beispiel, »warum Größen dieser Art« – nämlich ohne »Einsamkeit« von der »stärksten« Sorte – »nie ganz nach oben kommen«¹¹⁶.

Trotz der in Fleißers Werken eingeforderten Leistung beider Geschlechter behalten die Texte gewisse tradierte Geschlechterrollenverteilungen bei. Letztlich sind es vor allem Frauen, die in ihrer Arbeit an eigener Inkonsequenz oder mindestens der Erwartung eigener Hingabe scheitern. Das gilt auch für »Yella«, Fleißers erste Sportsfrau, die etwa zeitgleich mit dem Sportsmann in einem 1929 erschienenen und 1932 leicht verändert gedruckten Essay auftritt.¹¹⁷ Obwohl sie kaum weiblich wirkt – und die erzählende Schulfreundin der zweiten Fassung sogar bezweifelt, dass sie »noch eine Frau«¹¹⁸ ist – scheint ihr der Sport auch ihres Geschlechts wegen zu viel abzuverlangen. Zweimal stürzt sie ab; in der ersten Fassung in Andeutung eines Suizids und an Fleißers Erwähnung eines eigenen Suizidversuchs in der Zeit nach dem Skandal um die *Pioniere in Ingolstadt* erinnernd,¹¹⁹ in der zweiten Textfas-

114 Marieluise Fleißer: *Mehlreisende Frieda Geier*. Berlin: Kiepenheuer 1931, S. 37.

115 Ebd., S. 66.

116 Ebd., S. 168.

117 Marieluise Fleißer: Yella, die »Fallschirmakrobatin«. In: Berliner Tageblatt, Nr. 182, 18.4.1929, 1. Beiblatt, nachfolgend abgekürzt als »YF«. Die zweite Fassung erschien als Marieluise Fleißer: Das Mädchen Yella. In: Vossische Zeitung, 19.9.1932, Abend-Ausgabe, Unterhaltungsblatt [S. I-II, n. pag.], nachfolgend abgekürzt als »MY«. In Fleißer: *Gesammelte Werke*, Bd. 4: Aus dem Nachlaß, S. 21–24 ist die zweite Fassung abgedruckt, allerdings fehlen die zwei letzten Abschnitte.

118 MY, [S. I].

119 Vgl. YF: »Sie schaute mit blossem Kopf in den offenen fliehenden Himmel, [...] sie schien sich hinaufzuziehen an diesem Fliehen. Wusste sie, dass ihr Spiel mit dem Tod einem natürlichen Ende zustrebte? Wusste sie, dass sie einmal den Fallschirm nicht öffnen würde, wenn sie so sprang, der Erde, der Oeffentlichkeit, der Meute entgegen?« Vgl. demgegenüber MY, [S. II]: »Nein, lieben konnte die Frau nicht mehr. Heiraten auch nicht. Es lag nicht an Schleißheim, wo sich der Fallschirm nicht öffnen sollte«. Von einem »[m]ißglückte[n] Selbstmordversuch

sung als »überanstrengte Frau«¹²⁰, die offensichtlich auch ihren Körper übermäßig strapaziert hat.

Yella ist wiederholt – und vor dem Hintergrund des Textes verständlicherweise – als Negativbeispiel eines »zerstört[en]«¹²¹ Charakters diskutiert worden. »Mit ihrer Erzählung«, schrieb auch Günther Lutz, »hat sich Marieluise Fleißer ihr eigenes Schuldbewußtsein von der Seele geschrieben«¹²². Umgekehrt liest gerade sie sich als rein ihrem Training nach typische Sportsfrau, vor deren Fallschirmsprüngen sich im Text nicht umsonst »tausend«¹²³ Schaulustige versammeln. Eingeführt wird sie gerade im Titel der zweiten Fassung der Erzählung als weibliche Figur; aus der Überschrift »Yella, die Fallschirmakrobatin« im *Berliner Tageblatt* vom 18.4.1929 wird in der *Vossischen Zeitung* vom 19.9.1932 geschlechtsbezogener »Das Mädchen Yella«.

Abseits der Andeutung des Suizids Yellas sind die zwei Textfassungen inhaltlich weitgehend identisch: Eine frühere Mitschülerin führt Yella ein und kommentiert sie dabei als untypischen Internatszögling und Außenseiterin seit der Schulzeit. Wieder spielt Fleißer vage mit autobiographischen Referenzen, indem sie mit Yellas Internatsbesuch an die eigene Schulzeit im Realgymnasium am Institut der Englischen Fräulein in Regensburg und in dem ihm zugehörigen Internat erinnert.¹²⁴ Auch der »Vamp« Gesine kommt in Erinnerung, ohne dass Yella und Gesine sich in jeder Hinsicht ähnlich wären: »Yella hatte ein bleiches, abweisendes Gesicht«, setzt die frühere, hier mit der zweiten weitgehend identische Fassung der Erzählung ein,

und Augen, mit denen sie ständig an einem vorbeiblickte. Man war wirklich betreten, wenn man mit ihr sprach; sie benahm sich sozusagen indirekt, wie wenn sie ihre Gespräche an eine imaginäre dritte Person richtete. Drei Dinge wusste man von Yella: sie war unzugänglich, sie war ausserdem treulos, aber sie verriet nie Nachteiliges, das sie über eine andere wusste. Ich glaube nicht, dass dies bei ihr Moral war; sie liebte es, Experimente der Schweigsamkeit mit sich anzustellen, die sie in jedem Fall durchhielt.

Sie war ein Zögling wie ich, das heisst, ihr Lebensraum war auf dieselben wenigen Dinge beschränkt [...]. Auf der Innenseite ihres Kleiderkastens war ein Bild von Nietzsche befestigt, an ihrem Pult ein Franz von Assisi, mehr brauchte sie nicht. [...] Sie hatte [...] ein merkwürdiges Bedürfnis, grelle Dinge zu tun, die nicht mit Gründen erklärt werden konnten.

aus Panik« ist in Fleißers für Günther Rühles Materialband angefertigter Kurzautobiographie die Rede (Marieluise Fleißer: *Meine Biographie*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Aus dem Nachlaß*, S. 523–546, hier 532).

120 MY, [S. I].

121 Sabine Göttel: »Natürlich sind es Bruchstücke«. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert: Röhrig 1997, S. 168.

122 Günther Lutz: *Marieluise Fleißer. Verdichtetes Leben*. Weiden: Obalski & Astor 1989, S. 27.

123 YF; MY, [S. I].

124 Vgl. Häntzschel: *Marieluise Fleißer*, S. 23.

[...]

Nach dem Abitur [...] [wurde sie] ostentativ fromm [...]. [N]ach zwei Jahren gab es wilde Gerüchte. Ostentativ wechselte sie die Männer und kümmerte sich um kein Gerede. Es scheint, dass sie auch auf dieser Basis ihrer inneren Unruhe nicht Herr werden konnte.

Ich sah sie erst wieder, wie ich mit tausend anderen hinging, um ihre bekannten Fallschirmabsprünge zu sehn.¹²⁵

Die Details sind aussagekräftig: Die Schülerin Yella »liebt[] es, Experimente der Schweigsamkeit mit sich anzustellen« – so auch dem Klischee der redsamten Frau widersprechend –, und wird ihrer »Unruhe« in beiläufigem Wortwitz »nicht Herr«, bis ihr die Konzentration auf die eigene Leistung im Fallschirmspringen gelingt. Im Sinne gewonnener Konsequenz wirkt Yella fast wie eine Nachfolgerin Gesines; »Quartalssinnlichkeit« spielt für sie im Kontext des Sports keine Rolle mehr, »Liebe«, erkennt die Bekannte der ersten Fassung, ist für die frühere Schulkameradin angesichts der riskanten Manöver »unwesentlich«¹²⁶ geworden. Yellas Beschreibung in der zweiten Version des Textes entspricht dem, wenn die Erzählinstanz dort erklärt, »Liebe« müsse »für die Frau, deren eigentliche Erlebnisse sich zwischen Leben und Tod« abspielen, »unwesentlich werden«¹²⁷.

Später scheinen sich, glaubt man der Schilderung der »überanstrengte[n] Frau«¹²⁸, ihre weiblichen Anlagen durchzusetzen. Sie tun es diesmal ohne konkreten Verlobten, aber wieder auch mit Blick auf ein Ideal der liebenden Partnerin und einen scheinbar überlasteten Körper – »lieben konnte die Frau nicht mehr«, erfahren wir in der zweiten Textfassung, »Heiraten auch nicht. Es lag nicht an Schleißheim, wo sich der Fallschirm nicht öffnen und sie mit zerschmetterten Gliedern liegen bleiben sollte«¹²⁹. Die Idealvorstellung der liebenden Frau scheint im Kontrast zu Yellas Körperbeherrschung zu stehen; die Darstellung wirkt, als hätte die angestrenzte Konzentration ihr die Möglichkeit eines konventionellen, Dogmen weiblicher Tätigkeit entsprechenden Alltags genommen und damit auch zu ihrem vorzeitigen Tod geführt.

Im Text insgesamt ist der Tod präsent: Yella stürzt in beiden Fassungen vom Himmel, 1929, weil »sie [...] den Fallschirm nicht öffne[t]«¹³⁰, 1932 vager, weil sich der Schirm nicht aufspannt. Die Erzählung legt sie in beiden Fällen als Ikarus an, der zu nah an der Sonne war, der sich übernommen hat und mithin – in der zweiten

125 YF.

126 Ebd.

127 MY, [S. I].

128 Ebd.

129 Ebd., [S. II].

130 YF.

Fassung überdeutlich in »Schleißheim«¹³¹ – ein erwartbares Ende findet. Vor dem Hintergrund ihrer suggerierten Überforderung ist Yellas Interpretation als »Antiheldin«¹³² verständlich; sie folgt den Angaben der Erzählinstanz, die Yellas Sprünge als »tragische[s] Muß«¹³³ einordnet. Ihr Scheitern wird körperlich begründet: »Dies alles«, erklärt schon die Schulfreundin der ersten Textfassung, »war ein jahrelanger Kampf gegen ihre Veranlagung wie gegen eine Gefahr. Sie entrann sich selber nicht«¹³⁴. »Sie war lange vor Schleißheim erledigt«¹³⁵, formuliert die gleiche Freundin ihr Fazit zur Karriere Yellas 1932. Dass Yella weder »lieben« noch »[h]eiraten« kann, greift beiläufig auch zeitgenössische Einwände gegen weibliche Berufstätigkeit auf: Die »Zerstörungen des Familienlebens« durch die »neuen Ideen«¹³⁶ sind auch in der *Vossischen Zeitung*, in der »Das Mädchen Yella« erscheint, ein Diskussionsgegenstand.

Yella, könnte man sagen, wirkt in der Darstellung der Erzählerin ambivalent; aus Sicht der Beobachterin scheint ihr Weiblichkeit notwendigerweise und mit negativen Konsequenzen abzugehen. Ihr vermeintliches Scheitern lässt umgekehrt auch an den Sportler in »Sportgeist und Zeitkunst« und seine »aggressive Einstellung [...] zu seinem eigenen Körper«¹³⁷ denken, den es zu überwinden gilt: Anhand »schwer zu erreichender Leistungen« versucht Fleißers Sportler, »die Linie seines natürlichen Körperwiderstandes zurückzudrängen«¹³⁸. Im Wortlaut:

Die Nervenbahnen, auf denen der Wille sich in Körperbewegung umsetzt, werden eingefahren, bis sie mit *kleinster Reibung* reagieren. [...] Den Körper, der das Äußerste aus sich herausholt, scheint plötzlich eine fremde Gewalt zu ergreifen [...]. Der Mensch geht sozusagen eine vorübergehende chemische Verbindung mit einem Wesen anderer Dimensionen ein. *Diese Verschmelzung kann wie der Blitz von einer ihn anziehenden Spitze durch den in Höchstform arbeitenden Körper ausgelöst werden.* [...] Es ist Sache des Sportsmanns, in seinem Körper durch Energie dem Blitz möglichst weit entgegenzukommen.¹³⁹

Yellas Beschreibung in der ersten Fassung der Erzählung klingt ähnlich: »Ich sah sie wieder, wie ich mit tausend anderen hinging«, erklärt die Erzählerin,

131 MY, [S. II].

132 Kerstin Barndt: »Engel oder Megäre«. Figurationen einer ›Neuen Frau‹ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun. In: Müller u. Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität*, S. 16–34, hier 34.

133 MY, [S. II].

134 YF.

135 MY, [S. II].

136 Vgl. etwa Wilm Stein: Tragödien der »neuen Frau«. In: *Vossische Zeitung* vom 26.4.1928, Morgen-Ausgabe [S. III].

137 Fleißer: *Sportgeist und Zeitkunst*, S. 318.

138 Ebd.

139 Ebd., S. 318f. Hervorh. H. G.

um ihre bekannten Fallschirmabsprünge zu sehn. [...] [D]er geriefte blendende Schirm war *der einzige Widerstand ihrer hinausenden Schwere*. [...] Sie hasste das, was nachkam, wenn sie hineinfiel unter diese kalten oder überschauerten Gesichter [...]. Sie hatte nichts mit ihnen zu tun, sie war noch ganz durchspült *von dem einen hinreissenden Erlebnis in ihren Gliedern*.¹⁴⁰

Leicht verändert lautet Fassung zwei:

Ich sah sie erst wieder, als ich mit tausend anderen hinging, um ihre Fallschirmabsprünge zu erleben. [...] *War sie denn noch eine Frau in den Sekunden der rasenden Herrschaft über die Nerven, die den Tod übersprang?* Ich schwärmte für sie. *Wie ein Tropfen, der durch den Himmel fällt*, dachte ich ekstatisch. Wie gefährlich leicht muß ihr zumute sein und wie muß sie das hassen, was nachkommt, wenn sie hineinfällt unter die Meute, die den Hals einzieht, wenn sie hart auf den Boden stößt und *der Schirm sich hinter ihr herspreitet wie ein Riesengewand*.¹⁴¹

Dass sich Yella in der zweiten Fassung des Textes in einem Baum »verhaspelt[]« und ihr Abgang weniger übermenschlich wirkt als gedacht, ironisiert ihren Sprung und wirkt typisch; wenige von Fleißers Figuren werden ohne Brechung beschrieben, gerade wenn sie wie Yella dem eigenen Körper Höchstleistungen abverlangen. Insgesamt entspricht Yellas Versuch der Überwindung von Körper- und Rollengrenzen aber dem, was Fleißers Essay vom Sportler fordert. Mit ihr wird sein weibliches Pendant entworfen, dessen letztlicher Absturz nicht Yellas Passung zur Forderung der Überwindung von Körpergrenzen verhindert.

Yella scheint zudem mindestens einem eigenen Vorbild zu entsprechen. Dass sie als Schülerin neben Franz von Assisi, dem Patron der Armen, Nietzsches Bild auf der »Innenseite ihres Kleiderkastens« bewahrt, passt zum Entwurf des »Bruder[s] des Blitzes« und seiner Nietzsche-Referenz, dem Verweis auf den »Verkündiger des Blitzes«¹⁴² in der Beschreibung des Vorläufers des »Übermenschen« durch Zarathustra. Die Referenz macht die Wortwahl der Schulfreundin in der Beschreibung von Yellas Erscheinen als »Tropfen« im Himmel auch intertextuell erwähnenswert. Sie entspricht Zarathustras Aussagen: »Ich liebe alle Die,« heißt es in *Also sprach Zarathustra*,

welche wie schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, die über den Menschen hängt: sie verkündigen, dass der Blitz kommt, und gehn als Verkündiger zu Grunde.

140 YF. Hervorh. H. G.

141 MY, [I], Hervorh. H. G.

142 Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 6.1: *Also sprach Zarathustra*. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885). Berlin: De Gruyter 1968, S. 12.

Seht, ich bin ein Verkündiger des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heißt Übermensch.¹⁴³

Wenn Yella gerade während ihrer Fallschirmsprünge der Erzählerin als Tropfen erscheint, nähert sie sich in doppelter Hinsicht der von Fleißer umrissenen Idealfigur an: Dem Sportler als »Bruder des Blitzes« wird die Sportlerin im vermittelten Eindruck der Übermenschlichkeit während des Sprungs vergleichbar. Zarathustras »Verkündigern« – nicht dem »Übermenschen«, aber doch seinen Vorläufern – ähnelt sie sowohl als »Tropfen« wie in ihrem sie selbst »zu Grunde« richtenden Fall am Ende des Textes. Der Bezug setzt sich fort; im Verweis auf eine Begegnung Zarathustras im sechsten Abschnitt des ersten Buchs von Nietzsches Werk, die Zarathustra nach zehn Jahren der Einsamkeit im Gebirge in eine Stadt führt, in der ein Seiltänzer einen akrobatischen Auftritt vorbereitet. Kurz nachdem er sein hoch über dem Marktplatz gespanntes Seil betreten hat, bemerkt er eine zweite Figur, die hinter ihm über das Seil balanciert. »Da aber geschah Etwas«, beginnt der Abschnitt des Textes,

das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Thür hinausgetreten und gieng über das Seil, welches zwischen zwei Thürmen gespannt war, also, dass es über dem Markte und dem Volke hieng. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Thür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und gieng mit schnellen Schritten dem Ersten nach. [...] [E]r stieß ein Geschrei aus wie ein Teufel und sprang über Den hinweg, der ihm im Wege war. Dieser aber, als er so seinen Nebenbuhler siegen sah, verlor dabei den Kopf und das Seil; er warf seine Stange weg und schoss schneller als diese, wie ein Wirbel von Armen und Beinen, in die Tiefe.¹⁴⁴

Der unglückliche Akrobat schlägt neben Zarathustra auf dem Boden auf und erlangt nur für kurze Zeit das Bewusstsein wieder. Der Augenblick genügt für ein Gespräch, in dem Zarathustra zunächst zum Schrecken des Seiltänzers die Existenz von »Teufel und [...] Hölle«¹⁴⁵ bestreitet. Den erschreckten Verletzten beruhigt er jedoch mit Verweis auf den Wert der sportlichen Kunststücke, die zu dem Sturz geführt haben: »[D]u hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht«, erklärt Zarathustra dem vom Seil Gestürzten, »daran ist Nichts zu verachten. Nun gehst du an deinem Beruf zu Grunde: dafür will ich dich mit meinen Händen begraben«¹⁴⁶.

143 Ebd.

144 Ebd., S. 15.

145 Ebd., S. 16.

146 Ebd.

Über die Begegnung der zwei Figuren ist viel geschrieben worden; die Parallelen des Possenreißers und Zarathustras sind auch mit Blick auf Zarathustras späteren Entschluss zum Überspringen von Zögernden Thema in der Forschung gewesen.¹⁴⁷ Gegenstand war auch das Missverständnis, mit dem der Seiltänzer seine Vorführung beginnt: »Der Seiltänzer aber, welcher glaubte, dass das Wort ihm gälte«, wird im Text Zarathustras Erzählung vom »Übermenschen« kommentiert, »machte sich an sein Werk«¹⁴⁸ – der Gang »über« den Menschen, signalisiert die Formulierung, macht noch keinen Übermenschen und ist Bestandteil der Ironie der Szene.¹⁴⁹ Sicher zurecht ist die Darstellung des Seiltänzers umgekehrt als die eines Menschen auf dem Weg zur Selbstperfektionierung verstanden worden. Als »Modus der Lebensführung«, hat ihn Gocha Mchedlidze erläutert, entwerfe Nietzsche die »mit einer äußersten Anstrengung verbundene[] Selbstvergrößerung«, auf einem Seil, das »den Weg vom Tier zum Übermenschen«¹⁵⁰ symbolisiere.

Yellas Sturz in Fleißers Erzählung liest sich vor diesem Hintergrund weniger als Scheitern denn als Entwicklung der Sportlerinnenfigur. Die Akrobatin erscheint wie der Seiltänzer als Illustration eines sich um den Preis des eigenen Lebens über die »Meute« hinaushebenden Menschen – und »Verkündiger[in]« im Sinne Nietzsches als dem Philosophen, auf den sich Yella, wie das Bildchen in ihrem Besitz andeutet, in besonderer Weise bezieht.

In seinen intertextuellen Bezügen wird Yellas Sport, so lebensgefährlich er ist, damit zum ersten Schritt in die Richtung dessen, was die Protagonistin mit Nietzsches Bild mutmaßlich bewundert und was der Text – wie der Essay »Bruder des Blitzes«/»Sportgeist und Zeitkunst« – mit dem Verweis auf die wie »Tropfen« aus dem Himmel fallenden Vorläufer des Übermenschen zum Vorbild erhebt. »Als Figur, die ›die Gefahr zum Beruf gemacht hat‹ und der Öffentlichkeit ihr ganzes Können ungesichert vorstellt und sich damit in eine prekäre Lage begibt,« kommentiert Anna Luhn Nietzsches Seiltänzer-Szene,

verweist der Seiltänzer allegorisch auf das in seinem (physischen wie geistigen) Vermögen aufgehende, sich verausgabende Subjekt. Einmal sich in der Öffentlichkeit präsentierend, kann ein ›Seiltänzer‹, können Seiltänzer:innen scheitern, weil ihnen die Kraft und das Talent fehlen oder aber weil sie unter äußerem

147 Vgl. ebd., S. 21: »Zu meinem Ziele will ich, ich gehe meinen Gang; über die Zögernden und Saumseligen werde ich hinwegspringen«.

148 Ebd., S. 10.

149 Vgl. etwa Elisabeth Flucher: Lehre als Textpraxis: Der ›Übermensch‹. In: Mark-Georg Dehrmann u. Christoph König (Hg.): Zarathustra-Lektüren. Basel: Schwabe 2023, S. 121–135.

150 Gocha Mchedlidze: Leiden, Macht, Größe. Zum moralkritischen Perfektionismus des späten Nietzsche. In: Volker Caysa u. Konstanze Schwarzwald (Hg.): Nietzsche – Macht – Größe. Nietzsche – Philosoph der Größe der Macht oder der Macht der Größe. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 299–316, hier 307.

Druck oder Provokation der Mut verlässt; und schließlich können sie sich auch auf schwindelerregendem Niveau nie sicher sein, dieses allein zu bespielen.¹⁵¹

Die »Lehre« von Nietzsches Text geht Luhn zufolge daraus hervor:

[Sie] liegt damit unter anderem in der Erkenntnis, dass der erste Anstoß zum Scheitern in jedem, der sich als »Seiltänzer« versucht, selbst liegt: dass das Gelingen und der Erfolg vom eigenen Können, das Versagen zuvorderst von der eigenen Schwäche ausgeht [...]. Woraus sich – der verlorene Kopf des Seiltänzers demonstriert es – die Handlungsempfehlung ableiten lässt, sich von solcher Schwäche möglichst freizumachen und freizuhalten.¹⁵²

Yella, könnte man sagen, versucht sich in der skizzierten Selbstüberwindung. Die zitierte Frage »War sie denn noch eine Frau [...]?«¹⁵³, stellt sich die Schulfreundin, die wie »tausend« andere Menschen angereist ist, um Yellas Fallschirmsprünge zu sehen, offenbar auch in Anerkennung der Leistung der Sportlerin, über das eigene »Fleisch und Blut«¹⁵⁴ hinauszugreifen, den Schilderungen im Text nach zurecht. Fleißers Text insistiert auf gewissen Weiblichkeitsklischees; indem er die Freundin an Yellas Weiblichkeit zweifeln lässt, thematisiert er sie, ohne die damit verknüpften Geschlechterrollenentwürfe zu relativieren. Der sakralisierte Körper des Sportlers im »Bruder des Blitzes«, der »das Äußerste aus sich herausholt«¹⁵⁵, scheint umgekehrt demjenigen Yellas vergleichbar; selbst die Freundin sieht sie als »Tropfen«, der »durch den Himmel fällt«¹⁵⁶, und nicht zufällig schon im Verweis auf den Schirm als »Riesengewand« in der Nähe der »fremde[n] Gewalt«¹⁵⁷, die den Sportler ergreift. Die Unterschiede zwischen den zwei Sporttreibenden scheinen graduell: Was Yella und den »Bruder des Blitzes« differenziert, ist offensichtlich das Maß an Überwindung, das die Leistung sie kostet. Auch das lässt sich mit Zarathustra lesen: Dieser erklärt ja, fast wörtlich passend zu Yellas Sturz, er »liebe Die«, »welche nicht erst hinter den Sternen einen Grund suchen, unterzugehen und Opfer zu sein: sondern die sich der Erde opfern, dass die Erde einst des Übermenschen werde«¹⁵⁸.

151 Anna Luhn: Überdehnung des Möglichen. Dimensionen des Akrobatischen in der Literatur der europäischen Moderne. Göttingen: Wallstein 2023, S. 217.

152 Ebd.

153 MY, [S. I]. Vgl. YF: »Dies alles war ein jahrelanger Kampf gegen ihre Veranlagung wie gegen eine Gefahr«.

154 MY, [S. I].

155 Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst, S. 319.

156 MY, [S. I].

157 Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst, S. 319.

158 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 11.

2.3 Dressur nach Brecht: Zur Erzählung »Das Pferd und die Jungfer«

Auch vor dem Hintergrund der erwähnten realweltlichen Referenzen von Fleißers Texten ist die biographische Nähe von Schriftstellerinnen und ihren Figuren ein Klischee. »Frauen, so ein Dogma unserer Kultur,« hat Barbara Vinken es am Beispiel von Fleißers Texten umrissen, »können nur schreiben, was sie am eigenen Leibe erfahren. Ihr Herz fließt ihnen in die Feder«¹⁵⁹. In Fleißers Werken scheinen statt dieser Leibes-Beschreibung eher Zwischenformen von Lebensbezügen und Literatur und ein Spiel mit Fakten und Fiktionen erkennbar. Es liest sich, auch der intertextuellen Verankerung der Charaktere etwa in den Übermensch-Referenzen der Yella-Erzählungen wegen, als kunst- und biographiebezogen. Die Diskussion dieses Spiels lohnt auch insofern, als sie die Inkonsistenz der biographischen Referenzen der Texte illustriert, sei es in Yellas Sturz vom Himmel, der keinem Suizid Fleißers folgt, oder in einem Verstummen von Autorinnenfiguren, dem kein oder mindestens kein dauerhaftes Verstummen der Verfasserin entspricht; »[u]m Dich ist jetzt Bewegung, aber um mich ist Schweigen«¹⁶⁰ sagt Ebba zu Elnis, aber weder 1929 noch 1972, als die zwei Fassungen des *Tiefseefischs* erscheinen, verschwindet Fleißer, trotz ihres wahrscheinlich durch die Beziehungen zu Draws-Tychsen und dem späteren Ehemann Josef Haindl erschwerten Schreibens, zugunsten von Partnern ganz aus der Öffentlichkeit. Im Gegenteil: Auch vor dem Hintergrund ihrer Partnerschaften verfasst sie zu ihren Lebzeiten Texte wie das Beziehungshierarchien nicht zuletzt ironisierende *Tiefseefisch*-Drama.

Auch die 1949 veröffentlichte Erzählung »Das Pferd und die Jungfer« ist mit Blick auf intertextuelle Vorlagen lesbar: Sie entwickelt sich nach und nach deutlicher zu einer Transformation von Brechts frühem Stück *Baal*. Die Referenz relativiert so den scheinbar naheliegenden Rückbezug der Erzählung auf Fleißer. Im intertextuellen Verweis wird die Brüchigkeit der Idee dominant biographischer Bezüge der Prosaarbeit deutlich. Sie verhandelt Partnerschaft zugleich als Konzept, wenn sie wieder zum Leistungshindernis wird, auch als (scheinbare) Eingrenzung einer Sportler- und womöglich Künstlerin durch männliche Konkurrenten.

Fleißers Protagonistin stellt sich als frühere Diskuswerferin und aus der Not heraus in ihren neuen Beruf in einem Wirthausausschank gelangte Figur vor: »Man muß was suchen, daß man nicht abstirbt, man muß was haben, was man heftig verlangt, und sei's eine kurze Täuschung [...]«, verteidigt sie ihren Kauf des im Titel genannten Pferds gegenüber dem Schwager, der die Wirtschaft besitzt, »Verlangen hält einen wach, sich täuschen ist besser als tot sein«¹⁶¹. Den Sport hat sie ihren Aus-

159 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 132.

160 Fleißer: Der Tiefseefisch [1930], S. 73.

161 Marieluise Fleißer: Das Pferd und die Jungfer. In: Dies.: Avantgarde. Erzählungen. München: Carl Hanser 1963, S. 137–156, nachfolgend »PJ«, hier 140.

sagen zufolge nach der Forderung einer Untersuchung ihrer Geschlechtszugehörigkeit verlassen: Vor dem Hintergrund ihrer »Leistung wie von einem Mann«¹⁶² ist ihr seitens ihrer Vereine vorgeworfen worden, sich fälschlicherweise als weiblich auszugeben.

In der Literatur zum Text ist die »Jungfer«, in gewissem Maß nachvollziehbarerweise, oft als defizitärer Charakter verstanden worden. Ina Brueckel hat die Erzählung als Schilderung einer »selbstentfremdete[n] Existenz einer deformierten« und durch ihre »Entsexualisierung« belasteten »Amazonen«¹⁶³ beschrieben. Elke Brüns' Studie zu »psychosozialen Autorpositionen« versteht den Text als Ausdruck des Zwiespalts weiblicher »Identität« und eigenständiger Arbeit auch im Sinn eines Fehlens »sozialer Repräsentanz weiblicher Autorschaft«, das »für die schreibende Frau [...] [zur] Konfliktivität zwischen Geschlechtsidentität und Produktivität«¹⁶⁴ führe. Entsprechenden Zugängen folgend ist das Pferd der Jungfer in der Literatur als Symbol für die Freiheit der Figur und das »Schreibvermögen«¹⁶⁵ der sich in der »Jungfer« in Teilen literarisierenden Autorin verstanden worden; Dorothee Römhild resümierte die möglichen Verständnisweisen des Tiers als »Spektrum [...] von der mythischen Bedeutung des Pegasos als Zeichenträger des Dichters« bis zu seinem Verständnis als Symbol »für männliche Werte wie Kraft, Mut, Sexualität, Freiheits- und Entgrenzungs-, aber auch Fluchtphantasien«¹⁶⁶. Auch Römhilds Diskussion des Textes als Schilderung einer »[S]tigmatisierung« der Jungfer »zum Mannweib«¹⁶⁷ folgt einer die Zuordnung der Jungfer als weiblich positiv assoziierenden Lesart der Arbeit. Ihr gegenüber fällt die Kritik der Jungferfigur an den geforderten Untersuchungen ins Auge: Den eigenen Äußerungen nach scheint sie eher unter der Zuordnung zu einem Geschlecht als unter fehlender Repräsentanz zu leiden.

»Man muß wissen«, erinnert sie sich an den Zwang zum Nachweis der eigenen Weiblichkeit,

mit dem Diskuswerfen hatte ich schönen Erfolg in einer Zeit, die auffällig kurz war. Es war eine Leistung wie von einem Mann, noch dazu war ich neu, ich war gar nicht so lang im Training, man konnte sich das nicht erklären. Meine Neider haben dann aufgebracht, daß das nicht mit rechten Dingen zugehen kann, und ich

162 Ebd., S. 149.

163 Ina Brueckel: Ich ahnte den Sprengstoff nicht. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Freiburg i.Br.: Kore 1996, S. 309.

164 Elke Brüns: Außenstehend, ungelinkt, kopfüber weiblich. Psychosoziale Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, S. 146.

165 Ebd., S. 317.

166 Römhild: »Gesichter von Schweinen und Raben«, S. 99.

167 Ebd., S. 98.

sei in Frauenkleidern ein Mann, unglücklich schon von Geburt. Wie scharf so ein Neid sieht, wie plump kann er übertreiben.

[...]

Der Verein verlangte von mir, daß ich ein ärztliches Zeugnis beibringe. Ich trat aus dem Verein aus, ging in einen anderen, dorthin folgte mir das Gerücht sehr schnell. Auch dieser Verein verlangte ein Zeugnis. Ich trat abermals aus, warf die Scheibe ins Eck, sie war mir verleidet.

[...]

Seitdem lebe ich im Zwielficht, ein bißchen anrücklich vielleicht, aber auf meine Art stolz, zwischen den Geschlechtern ein Niemand. Wen geht es was an außer mir und wem falle ich zur Last? [...] Ich werde was machen aus meinem Leben, ich will schon was leisten.¹⁶⁸

Teile des Resümees passen zu den zitierten, die Isolation der Protagonistin als Ausdruck einer Kritik ihres Lebensstils verstehenden Überlegungen: Einsam wirkt Fleißers Jungfer tatsächlich. »Zwielficht« als Status des »Niemand[s]« zwischen »den Geschlechtern« scheint angesichts der rekapitulierten Forcierung von Geschlechterbinarität im Sport auch Unzuordenbarkeit und ein Leben im sozialen Niemandsland zu meinen. Der Verdacht, die Jungfer sei ein Mann in »Frauenkleidern«, erinnert, um einen der Realitätsbezüge des Textes aufzugreifen, vage auch an die Feuilletonkritik von Fleißers als unweiblich wahrgenommenem Schreiben gerade im Fall der *Pioniere in Ingolstadt*: »Die Welt des Militärs«, schrieb etwa der Literaturkritiker Paul Fechter, »[...] ist eine Welt für Männer, gestaltbar nur durch Männer – einer Frau unzugänglich«¹⁶⁹. Das Problem der »Jungfer« scheint eindeutige- und in dieser Form geschlechterrollenbezogen: Sie ist als Sportlerin der eigenen Schilderung nach nicht von eigenständigen Leistungen ausgeschlossen. Hindernis wird aber die an sie gerichtete Forderung, ihren Erfolg im Sport als eindeutig weiblichen zuzuordnen und die erzielte Leistung mit ihrem Geschlecht zu verkoppeln.

Die im Text geschilderte Problematik, könnte man sagen, besteht nicht in fehlender sozialer Repräsentanz, sondern scheint eher mit einer übermäßigen Präsenz des Geschlechts und binärer Geschlechterdifferenzierung verbunden. »Ich lasse mich [...] denen zum Spott nicht untersuchen«¹⁷⁰, erklärt die »Jungfer« im Rückblick

168 PJ, S. 149.

169 Paul Fechter: »Pioniere in Ingolstadt. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 3. April 1929. Nachdruck in Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 80–83, hier 81. Auch Alfred Kerrs frühe Annahme, »[b]egabt-naturalistisch« sei »die Fleißer – wenn's die g[ebe]... und so sie nicht ein Pseudonym für den Brecht [sei]«, kommt in Erinnerung (Kerr: Marieluise Fleißer: »Fegefeuer in Ingolstadt«, S. 37).

170 PJ, S. 150.

auf den Diskussport und ihre Verweigerung einer geschlechtlichen Fixierung. Das klingt fast, als hätte die Untersuchung nicht ihre Weiblichkeit, sondern einen Status der Nicht-Binarität und damit Subversion tradierter Geschlechterrollen demonstriert: »Das weiß ich am besten, daß ich zuviel habe von einem Mann in meiner Art mich zu geben, in der Seele, wenn man so will«¹⁷¹, ergänzt die Protagonistin die eigene Schilderung der verweigerten Untersuchung. Zentral scheint kein Konflikt der »Ent-«, sondern ein Kampf gegen die (Re-)Sexualisierung, die die Umgebung der Frauenfigur im Diskuswurf vorsieht.

Zu einem Kernthema der Erzählung werden so vorgegebene Geschlechterrollen. Wie sehr sie im Fokus stehen, wird auch im Austausch der »Jungfer« mit ihren Gästen deutlich. Er verweist schon in der Beschreibung ihrer Haltung auf Hierarchien, wenn sie sich in der Schenke, in der sie arbeitet, zum Bücken gezwungen sieht: »[Man] bückt [...] sich«, stellt sie zu Beginn der Erzählung fest, »unter Zwang, das kommt von den falschen Plätzen«¹⁷². Wenig später drängt sie ein sein Bier »wie immer«¹⁷³ bestellender Gast dazu, gebückt seine Bestellung aufzunehmen: »Ich bücke mich unter die Leiste vom Schiebefenster,« beschreibt sie die Szene,

ich sehe den Mann sonst nicht genau, der ein Stammkunde ist und darauf pocht. Da trifft mich sein zwinkerndes Auge.

»Na«, sagt er, »Amazonenfrau! Immer noch keinen Mann?«

»Ich mag keinen«, sage ich kalt, so was regt mich nicht auf.

Andere sagen zu mir noch ganz andere Sachen, und ich sitze einmal da an dem Tisch, einmal dort und sitze bei keinem zu lang. [...] Ich fühle mich unglaublich sicher, ich habe das Pferd jetzt, habe den Sperrkreis, in dem es wirkt.¹⁷⁴

Neben dem Hinweis auf die vom Gast suggerierte Entwicklung der Jungfer zur Ehefrau verweist die Passage auf die mehrfache Anspielung der Erzählung auf die Rolle der Jungfer im Text: Die Bezeichnung als »Amazone« schlägt den Bogen zur Überlieferung antiker Mythen, die die Amazonenfigur oft mit Reittier, ohne Ehemann und mindestens stellenweise als Jungfrau beschreiben. Verschiedene Forschungsarbeiten zur Erzählung greifen die Referenz auf, auch vor dem Hintergrund des früheren Sports der »Jungfer«, in dem sie Konkurrentin der Männer gewesen ist; »Leistung wie von einem Mann« meint hier auch Leistung als Gegnerin von Männern im Wettkampf.¹⁷⁵ Unter anderem Helga Kraft hat in diesem Kontext relevant wirken-

171 Ebd., S. 149.

172 Ebd., S. 140.

173 Ebd., S. 144.

174 Ebd., S. 144f.

175 Vgl. dazu auch: Brüns: Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich, S. 125, und zum teils abgewandelten Motiv der Frau als »Amazone« in der Weimarer Republik Julia Bertschik: »Automobile sehen dich an«. Die »Auto-Amazone« als Alltagsmythos neusachlicher Technik-Phan-

de Weiblichkeitsbilder mit Männern konkurrierender Figuren rekapituliert; »in der Literatur«, so ihr Resümee,

geht d[er] Typ [der Frauen in Männerkleidung, H. G.] auf den antiken Amazonenmythos zurück. In einigen Versionen des griechischen Mythos zogen die Amazonen ihre physische Kraft aus ihrer Jungfräulichkeit, die mit der Vergewaltigung durch den Mann (wie es sich in dem Gürteldiebstahl der Hippolythe durch den Halbgott Herkules ausdrückt) geraubt wird; in anderen Versionen bezwangen die Amazonen auf dem Schlachtfeld Männer, die nur kurz benutzt wurden, um Töchter mit ihnen zu zeugen. [...] In der europäischen Literatur ist die Amazone einerseits eine furchteinflößende Gestalt, wie zum Beispiel Brunhilde im nordischen Mythos oder Kriemhild im *Nibelungenlied*. [...] Meistens wird in der Männerliteratur jedoch die Gefahr der Amazone oder Virago abgedämpft, denn es geht häufig um »der Widerspenstigen Zähmung«; sie wird wie Brunhilde im *Nibelungenlied* vom Mann domestiziert, nachdem sie durch übermenschliche Kräfte bezwungen worden [ist].¹⁷⁶

In der Parallelisierung mit der Amazone erhält Fleißers »Jungfer« so einen doppelten Subtext: Auch sie ist eine »virago«, eine nicht zufällig vom »vir« abgeleitete und »wie [...] ein[] Mann«¹⁷⁷ werfende Figur.¹⁷⁸ Im Nonkonformismus, den sie als Amazone im Kontext der etwa durch den Gast am Schiebefenster aufgerufenen Geschlechterordnung verkörpert, wird sie auch als Bedrohung für die Männerfiguren des Textes lesbar. Vage lässt die Anspielung auf die Mythenfigur auch daran denken, dass das Pferd im Text aus Sicht des Knechts und des Schwagers – des Wirtshausbesitzers –, im Grunde von seinem Kauf an seiner fehlenden Gefügigkeit wegen ein Ärgernis darstellt: »Du hättest das Pferd nicht kaufen sollen«, beginnt die Erzählung mit einem Einwand des Schwagers gegen den Erwerb des Tiers, »das ist kein Pferd an einen Wagen«¹⁷⁹. Die Jungferfigur verteidigt den Kauf im zitierten Verweis auf die eigenen Wünsche; das »heftig verlangt[e]«¹⁸⁰ Tier dient ihr folgend keinem Zweck im Sinn eines ökonomischen Nutzens.

tasie. In: Marie-Hélène Adam u. Katrin Schneider-Özbek (Hg.): Technik und Gender. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2019, S. 95–110.

176 Helga Kraft: Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Grimmelshausens *Courasche*, Gotthold E. Lessings Marwood in *Miss Sara Sampson*. In: Dies. u. Elke Liebs (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 35–52, hier 45f.

177 PJ, S. 149.

178 Vgl. zur Begriffsgeschichte Claudia Opitz: Jungfräulichkeit. Zur kulturhistorischen Verdrängung und Vereinnahmung des Weiblichen. In: feministische studien. Nr. 5.1 (1986), S. 5–10.

179 PJ, S. 139.

180 Ebd., S. 140.

Fleißers Protagonistin, scheint es insgesamt, lebt in einem Umfeld, das weder ihrem »Verlangen« noch ihren Lebensidealen gemäß ist. »An die Wirtschaft bin ich gebunden«, erklärt sie, »und wäre gern wie der Vogel so frei«¹⁸¹. Umgekehrt beschreibt die Erzählung nicht nur den Konflikt der Jungferfigur mit von der Umgebung geäußerten Leistungs- und Lebenserwartungen in Bezug auf ihre Rolle als Frau. Teil der Handlung des Textes scheint auch ein Widerspruch, den sie nach dem Kontakt mit dem Dompteur körperlich mit sich austrägt: Je mehr Zeit sie mit ihm verbringt, desto stärker scheint ihre Anziehung durch ihn zu werden. Der Begegnung verknüpft sind die suggerierten Parallelen von Jungfer und Pferd; beide scheinen ähnlich auf den Gast zu reagieren.

Jungfer und Dompteur treffen zuerst in der Schenke aufeinander, wo er sie auf eine Vermietung des Pferds an den Zirkus anspricht. Als sie sowohl seinen Vorschlag wie den Verkauf des Tiers verweigert, wechselt er das Thema; er spricht aber weiter über den Sport als möglichen Leistungskontext. Dass er vom Reittier ausgehend die Hände der »Jungfer« bemerkt, passt zur insgesamt doppeldeutigen Anlage des Textes; sowohl das Pferd im Sinne von Pegasus als Symbol der künstlerischen Inspiration wie die Hände als Schreibwerkzeuge sind als Verweise auf die literarischen Verständnisooptionen der Erzählung lesbar. Die Begegnung mit dem Dompteur scheint für die Jungfer Auslöser des erwähnten körperlichen Konflikts. Mit seiner Frage »Sie werfen Diskus?«, beginnt eine Textpassage der Erzählung, die dominant Körperlichkeit und Körperreaktionen schildert:

[B]ilde ich es mir ein und lauert sein Blick, oder hat es nichts zu bedeuten?

[...]

»Man sieht es am Arm«, sagt er und betrachtet mich haargenau, ich stehe am Pranger, vielleicht bilde ich mir das nur ein. »Fast ein Männerarm, wenn man so hinschaut! Der Handteller, unglaublich! [...] Warum sind Sie bei dem Sport nicht geblieben?«¹⁸²

Fleißers Jungfer ergreift die Flucht:

Ich habe keine Lust mehr und setze mich an einen anderen Tisch, das waren schon zwei Sachen, die mir an ihm nicht paßten. Ich winke der Schwester, daß sie drüben bedient statt meiner, sie macht das sehr unauffällig, sie kennt meine Sprünge.¹⁸³

Auch die »Sprünge« helfen jedoch nur bedingt: »Ich muß so sitzen«, kommentiert die Hauptfigur die eigene Reaktion auf den weiter auf sie gerichteten Blick des Fremden, »daß er mich anschaut, sein Blick liegt mir im Gesicht wie eine Hand.

181 Ebd., S. 139.

182 Ebd., S. 148.

183 Ebd., S. 148f.

Das könnte schön sein von diesem Mann, jetzt aber nicht mehr. Außerdem geht es ihm bloß um das Pferd«. ¹⁸⁴

Die Flucht der Jungferfigur scheint ihrer körperlichen Reaktion auf den Gast zu folgen: Der Kommentar »Das könnte schön sein von diesem Mann« demonstriert die Anziehung durch ihn. Vergleichbares erlebt das Pferd, als sich ihm der Dompteur entgegen dem Wunsch der Besitzerin nähert. Sie hört den Lärm des Tiers erst, als der Gast es, unerwartet rasch trotz seiner Wildheit, gezähmt hat:

Bei halber Treppe hält es mich auf, das Pferd im Stall tut einen seltsamen Schrei, da wiehert es wieder wie eine Trompete. Was ist mit dem Pferd los? Hinunter die Treppe, hinein in den Stall, finde ich den Zirkusmenschen bei dem Knecht, und sie machen was mit meinem Pferd. Der Zirkusmensch macht es.

Was es ist, kann ich nicht sehn. »Weg von dem Pferd!« schreie ich viel zu spät. [...] Denn der Zirkusmensch geht aus dem Stall und das Pferd ihm nach, als zöge er es mit einem Duft, es ist nicht an der Kette. Es reibt sich an ihm und sprüht dicke Flocken von Schaum, der Mann wird ganz naß übers Gesicht und zwickt die Augen lachend zusammen, er kann in lauter Liebe sich baden. ¹⁸⁵

Aus den früheren Szenen wirkt die Schilderung bekannt: Wieder scheint in der »Liebe«, hier als körperlicher Anziehung des Pferds, ein Kontrollverlust auch der Jungfer begründet. Mit dem Kontakt zwischen Pferd und Dompteur kommt ihr die Macht über das Tier abhanden. Sie scheint Böses zu ahnen, aber der Versuch der Trennung des Pferds vom Dompteur hilft anders als in ihrem eigenen Fall in der Wirtschaft nicht mehr: Der Schrei der »Jungfer« scheint in der Erzählung den Zeitpunkt zu markieren, an dem der Dompteur mit der »Liebe« des Pferds sowohl die Kontrolle über das Tier wie diejenige über die Jungfer gewinnt. Passend wird sie ihr Pferd an späterer Stelle als eigenes zweites »Ich« ¹⁸⁶ bezeichnen; ihre »Sprünge« verweisen schon körperlich auf die Parallelen zwischen ihr und dem Tier.

Deutlich wird der verlorene Machtkampf der »Amazone« mit dem »Dompteur« spätestens, wenn sich die Begegnung zwischen dem Pferd und ihm als Begegnung zwischen der Jungfer und dem Dompteur wiederholt: In der Nacht nach der Szene im Stall folgt er ihr zu ihrem Zimmer. Dann scheint, den zitierten Vorlagen der Literaturgeschichte entsprechend, tatsächlich ein Übergriff als Versuch der »Zähmung« der »Widerspenstigen« stattzufinden – auf ihn folgend spricht Fleißers Dompteur der Jungfer dem Dialog der Szene nach auch ihren Status als Konkurrenz ab. »Ich will den Schlüssel umdrehen zu meiner Tür,« beschreibt sie den Vorfall,

184 Ebd., S. 149.

185 Ebd., S. 150.

186 Ebd., S. 156.

da warnt mich was, vielleicht ein Geräusch, das Herz schlägt mir bis in den Hals. Bis ich mich umdrehe, hat der Mann mir [sic] doch abgepaßt und nimmt mich noch in den Arm nach allem, was er mir antat. Ich mache mich steif, weiter nichts, ich wehre mich nicht so besonders.

Ich will nichts schmecken und schmecke auch nichts von dem Kuß, ohne Leben hänge ich in seinem Arm. Natürlich will er mich erpressen.

»So wach doch auf, Dummes«, sagt er und hält meine Brust in der Hand. »Du siehst doch, ich glaubs doch nicht«, sagt er und steht vor mir wie ein Dieb in der Nacht. So können sie zu einem kommen, anders kommen sie nicht. Sie nehmen einem noch weg, was man hat.¹⁸⁷

Das erinnert an Fleißers frühere, an der eigenen Liebe zugrunde gehende Frauenfiguren: Zwar scheint die Ent-Jungferung der »Jungfer« nicht wörtlich stattzufinden – »Den kriege ich klein, denke ich langsam, ich kann nämlich denken«¹⁸⁸, beschließt die Protagonistin und hält den Eindringling von weiterem Körperkontakt ab. Umgekehrt ist der Kuss literarisch nicht zufällig immer schon »das große Symbol der Liebesvereinigung«¹⁸⁹ und mithin ihres Vollzugs gewesen; im Text steht er ganz offenbar stellvertretend für den Verlust von Selbstbezug und -bestimmung, den die Jungfer jetzt an sich bemerkt.

Er wird gerade an der Distanz zwischen ihr und dem Pferd sichtbar: »Am anderen Tag«, erfahren wir nach der Schilderung des nächtlichen Kontakts von ihr, »habe ich eine eilige Fuhr, da holt mich beinahe der Teufel«¹⁹⁰. Das ohnehin mehrdeutige Pferdesymbol wird – man kann an den Pferdefuß denken – so auch zum Verweis auf den großen »Versucher« der Bibel. Auf den erschlichenen nächtlichen Kuss folgt der Sturz der Hauptfigur vom Karren hinter dem »hohen Ross«, auf dem sie – als Jungfer – gesessen hat. Sie gibt die Kutschfahrten auf: »Einmal hat es mich schon vom Sitz heruntergezogen«, erklärt sie die Entscheidung, »[d]ie Tour ist mir verleidet [...]«¹⁹¹. Nach dem körperlichen Kontakt zum Dompteur hat Fleißers Hauptfigur die Kontrolle über das Pferd, das sie schließlich verkauft, offensichtlich verloren. Mit ihm als symbolischem Schutzschild und potentiell Symbol der Kreativität ist kein Ritt mehr möglich.

Die Verknüpfung des Sports und der Kunst war eine der eingangs formulierten Thesen zum Text; die Erzählung »Das Pferd und die Jungfer« verweist neben allgemeiner geschlechter- und sportbezogenen auf poetologische Positionen. Die

187 Ebd., S. 153.

188 Ebd.

189 Elisabeth Dangel-Pelloquin: Küsse und Risse: Jean Pauls Osculologie. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 2000/2001. Hg. v. Helmut Pfothenauer. Weimar, Stuttgart: Hermann Böhlau Nachfolger 2001, S. 189–204, hier 195.

190 PJ, S. 154.

191 Ebd., S. 155.

tradierte Assoziation des Pferds mit poetischer Inspiration – als Pegasus-Figur und Sinnbild der Dichtung – lenkt den Blick textintern darauf.¹⁹² Passend dazu ist die Erzählung über die *alter egos* Fleißers, Brechts und »Baals«, die sie als Figuren einführt, intertextuell literarisch verknüpft. Gerade der Dompteur ist als Parallelfigur zu Brecht lesbar – und gleichzeitig als Referenz durch den Bezug auf Baal gebrochen.

Ein Vergleich konkreter Szenen lohnt unter anderem im Fall der in Teilen zitierten ersten Begegnung von Dompteur und Jungfer. »Habt ihr kein Pferd für einen Zirkus?«, fragt der Dompteur die Wirtin, und die ist »mißtrauisch auf der Stelle«:

»Wir haben kein Pferd.«

»So? Ich dachte.«

»Wir haben nur mein Pferd, und das ist nicht feil.«

»Wer spricht von kaufen? Ich will das Pferd ja nur leihn. Ich zahle sehr gut für den Tag.«

»Mein Pferd«, sage ich, »muß nichts verdienen.«

»Aber vielleicht macht es ihm Spaß. Wir haben Pferde, die arbeiten gern für den Zirkus.«

Ich antworte nicht mehr darauf. Die Katze ist aus dem Sack und will mir nicht gefallen.

»Sie werfen Diskus?« fragt er mich auf den Kopf zu, bilde ich es mir ein und lauert sein Blick oder hat es nichts zu bedeuten? Er würde dann aber nicht fragen.

[...]

»Man sieht es am Arm,« sagt er und betrachtet mich haargenau, ich stehe am Pranger, vielleicht bilde ich mir das nur ein. »Fast ein Männerarm, wenn man so hinschaut! Der Handteller, unglaublich! [...] Warum sind Sie bei dem Sport nicht geblieben?«

[...]

Ich habe keine Lust mehr und setze mich an einen anderen Tisch, das waren schon zwei Sachen, die mir an ihm nicht paßten. Ich winke der Schwester, daß sie drüben bedient statt meiner, sie macht das sehr unauffällig, sie kennt meine Sprünge.

Ich muß so sitzen, daß er mich anschaut, sein Blick liegt mir im Gesicht wie eine Hand. Das könnte schön sein von diesem Mann, jetzt aber nicht mehr. Außerdem geht es ihm bloß um das Pferd.¹⁹³

Im *Baal*, speziell in Brechts *Lebenslauf des Mannes Baal* von 1926, ähnelt ein Gespräch der Titelfigur und der Wirtin Emilie der zitierten Textstelle. Es hat auch die Arme der Frau zum Gegenstand, hier nicht als »Männerarm[e]«, sondern als sexuelle Reizobjekte aus Baals Sicht:

192 Vgl. auch Römhild: »Gesichter von Schweinen und Raben«, S. 98.

193 PJ, S. 147–149.

1. BILD.

Zimmer mit Eßtisch.

Mäch, Emilie Mäch, Johannes Schmidt, Dr. Piller, Baal kommen herein.

[...]

BAAL zu *Emilie*: Wollen Sie nicht etwas auf dem Harmonium spielen?

[...]

PILLER Der Herr ist nicht nur in seiner Lyrik unheimlich, sondern auch in seinen Getränken.

BAAL zu *Emilie*: Gute Arme sind schon viel, jetzt sieht man es. Spielen Sie weiter oben, da sieht man es besser.

PILLER Die Musik an sich mögen Sie wohl nicht?

BAAL Mich stört Musik nur wenig.

[...]

BAAL Handeln Sie nicht auch mit Tieren, Mäch?

MÄCH Kann ich also Ihre Gedichte haben?

BAAL *streichelt Emiliens Arm*: Er redet immer noch von Gedichten.

MÄCH Ich wollte Ihnen schließlich einen Gefallen tun. Willst du nicht noch Äpfel schälen, Emilie?

BAAL Er will nicht, daß man die Arme sieht.¹⁹⁴

Wie den meisten Frauen im Text verdreht Baal trotz seiner Abfälligkeiten auch Emilie Mäch in der Szene den Kopf. Sie besitzt kein Tier wie Fleißers Wirtin, aber Baal referiert auf sie stellenweise entsprechend – auf sie scheint auch seine Frage »Handeln Sie nicht auch mit Tieren, Mäch?« an ihren Mann bezogen. Die Größe oder die Kraft ihrer Arme sind nicht Thema des Textes; sie reizen Baal anscheinend ohne den Symbolwert, den Fleißer ihnen als Wurf- und potentiell Schreibinstrumenten zuordnet. Baals Aufforderung an die Gastgeberin »Spielen Sie weiter oben, da sieht man es besser« geht mit dem Harmoniumspiel zwar von einer künstlerischen Tätigkeit aus, bezieht sich aber auf Emilies körperliche Erscheinung. Sein Interesse ist kurzfristig; nur sie bleibt, wie die meisten Frauen im Text, von dem Dichter angezogen.

Auch eine Szene nach Baals Begegnung mit Mäch erinnert an Fleißers Erzählung. Sie zeigt ihn und Emilie in einer anderen Schenke, jetzt mit Johanna, einer jungen Frau, die sich wie Emilie in Baal verliebt hat. »Baal mißbraucht seine Macht über eine Frau«, ist hier die Bildüberschrift, und das könnte grundsätzlich beide meinen:

194 Bertolt Brecht: Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biographie [1926]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 1: Stücke 1, S. 139–173, hier 142–144.

3. BILD.

Bierkaffee.

Baal, Eckart, eine Fohse. Am Schanktisch Chauffeure.

[...]

BAAL Mensch ist Mensch. Louise, Korn für die Dame. Du wirst trinken.

EMILIE Ja, Mensch ist Mensch. Aber du bist keiner.

CHAUFFEURE Der gehört der Hintern verschlagen. Geil sind sie wie die Stuten, aber dümmer.

[...]

EMILIE Ich schäme mich jetzt.

JOHANNA Ich verstehe Sie ganz gut. Es macht auch nichts.

EMILIE Sehen Sie mich nicht so an, Sie sind ja noch zu jung. Sie wissen ja noch nichts. Das ist das Ärgste, man rutscht so hinein.

BAAL Die Schwestern im Hades! *Zu Eckart:* Wir veranstalten hier manchmal kleine, scharfe Zirkusspiele. Wenn du aufpaßt, kannst du deine Erfahrungen vervollständigen.¹⁹⁵

Wieder sind die Parallelen zu Fleißers Erzählung erkennbar: Baal ist schon in der Textfassung von 1922 »Herr Zirkus«¹⁹⁶, weil er einen Dompteur spielt, Fleißers Brecht-Pendant, das auf Brechts partielle Selbstinszenierung im Baal verweist,¹⁹⁷ ist ein wirklicher Dompteur im Zirkus. Die Schenke liest sich als Vorlage des Handlungsraums Fleißers, dem Vergleich der Frauen mit »[g]eil[en] [...] Stuten« steht in Fleißers Erzählung als Kontrast der Freiraum gegenüber, den die Protagonistin im Pferd als »zweite[m] Ich«¹⁹⁸ findet. Selbst die »Sprünge« der Jungfer verweisen vage auf die Bezeichnung Emilies als »Stute«, in Fleißers Text nicht als weibliche »Geilheit«, sondern als Bewegungsspielraum, den das Pferd sichert: »Auf freier Landstraße [...] [jagt es] die wilde Freiheit [...] dahin«¹⁹⁹, beschreibt sie das Tier zunächst, und obwohl sie es »fast nicht mehr halten [kann]«²⁰⁰, scheint sie den Ritt zu dieser Zeit noch zu genießen. Brechts »Schwestern im Hades« entspricht in Fleißers Text die »Schwester« der Jungfer oder mindestens eine Frau, die sie so nennt und die mit ihr in der Schenke tätig ist. Die zwei mutmaßlichen Geschwister Fleißers kommen nicht aus dem »Hades« und sind keine Erinnyen oder Furien, sondern neben dem Duo aus Jungfer und Pferd die einzige produktiv wirkende Zweiergemeinschaft – mithilfe der »Schwester« kann sich die Jungfer in der Schenke mindestens ein erstes Mal vom Kontakt zu dem Dompteur befreien. Dominant

195 Ebd., S. 146–149.

196 Bertolt Brecht: Baal. Fassung 1922. In: Ders.: Werke, Bd. 1, S. 83–137, hier 96.

197 Vgl. etwa Jürgen Hillesheim: Baal. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 69–86.

198 PJ, S. 156.

199 Ebd., S. 143.

200 Ebd.

bleibt in Fleißers Erzählung insgesamt die Darstellung der »Jungfer« als potentieller Konkurrentin der Männer: Auch sie »rutscht so rein« in den Kontakt zum Dompteur und durch ihn genötigt, Ausgangspunkt des Gesprächs beider bleiben aber das Potential, das er in ihrem Arm erkennt, und die von ihr im Diskurswurf vorgelegten Leistungen »wie von einem Mann«.

Der Eindruck der auch künstlerischen Wettkämpfe im Text, der wie in »Sportgeist und Zeitkunst« vorgeführten Parallelstruktur von Kunst und Sport, ist eine von mindestens zwei Konsequenzen der intertextuellen Referenzen von Fleißers Erzählung auf Brechts Dichter-Drama. Dem Werk kommt durch die skizzierten, literarisch gebrochenen Realitätsbezüge auch eine gewisse performative Doppeldeutigkeit zu: Fleißers Text thematisiert durch die Jungfer selbst Zweifel an weiblicher, zur Leistung nötiger Selbstkontrolle. Gleichzeitig nimmt er, über sein Geschrieben-Worden-Sein, eine Konkurrenzposition zu Brechts *Baal* und den im Text dargestellten Geschlechterverhältnissen ein. Er verweist als Umschrift von Brechts Drama, wenn wir die Erzählung auch als Text über künstlerische Leistungen verstehen, mit hin qua seiner Existenz auf einen seitens der Autorin reklamierten literarischen Status. Wenn »Das Pferd und die Jungfer« keine reine Transformation des *Baal* ist, sondern ein eigener Text, in dem dem Dompteur als Brecht-Pendant die Arme der Protagonistin den Männerarmen vergleichbar scheinen²⁰¹ und das Pferd als mögliches *alter ego* der Frau und Ausdruck ihres Schreibens selbst den Kauf wert ist, präsentiert der Text sich, könnte man sagen, auch als eigenständige und als Revision der Vorgängerarbeit lesbare literarische Leistung. Durch die Umschrift des *Baal* verweist die Erzählung auch auf ein im Vergleich zum Vorgängerwerk neu entworfenes Geschlechter- und Leistungsverhältnis. Die Figuren sind markiert verändert: Emilie fasziniert Baal nicht, weil sie ihm das Wasser reichen könnte, stattdessen weiß er von sämtlichen seiner Frauen, dass sie für ihn zu »Fleisch[hauften]« werden, wenn er sie »beschlafen«²⁰² hat. Fleißers Wirtin tritt vor dem Kuss als ebenbürtig mit dem Dompteur oder mindestens »einem Mann« auf; ihr Pferd, als Kreativität oder Spielraum verstanden, scheint er aus Interesse zu zähmen. Der Übergriff ist auch als Kritik an Brecht verständlich: Was Fleißer entwirft, reklamiert als Text nicht nur Autorinnenschaft, es lässt sich in seiner Einschreibung in ein literarisches Feld auch als Distinktion vom vermeintlichen Vorbild interpretieren.

Der skizzierte intertextuelle Verständnisspielraum der Erzählung unterstreicht ein Motiv, das gerade in Fleißers späteren Werken präsent ist; als thematisierter Konkurrenzkampf und Wettbewerb auch in der Kunst, der, fast Metakritik der Idee gemeinsam oder in einem Kontext schreibender Kunst-Paare, auch Distinktion als Prinzip im künstlerischen Betrieb verhandelt. Noch die »Gesine«-Skizze entsteht

201 Vgl. ebd., S. 148.

202 Brecht: Lebenslauf des Mannes Baal, S. 145.

mutmaßlich im Austausch mit Feuchtwangers *Erfolg*, trotzdem suggeriert sie keinen literarischen oder sportlichen Wettkampf. Der *Tiefseefisch* tut es genauso wenig; die Partnerschaft selbst scheint die Protagonistinnen an der eigenen Arbeit zu hindern. Ein ähnlich kompetitives Verhältnis wie »Das Pferd und die Jungfer« entwirft im Grunde erst »Avantgarde«: Noch deutlicher wird dort das Schreiben als isolierter Akt Thema – »Sie lernte schreiben an der Art, wie er schrieb«, weiß die Erzählerin schon einleitend von der Protagonistin, »Natürlich war es gefährlich [...]. Sie hätte sich widersetzen müssen«²⁰³.

Schon der Bezüge wegen lohnt es, einen kurzen Blick auf den Text zu werfen: In ihm tritt 1963 wieder ein »Dompteur« auf, der sich in der »riesengroß[en]«²⁰⁴ Stadt etabliert. Cilly, die wortwörtlich naive Protagonistin, will dort zunächst promovieren, trifft dann aber auf den Dichter-Dompteur, der sie erst zum Schreiben animiert und später – ohne aktives Zutun, schlicht durch die Verunsicherung, in die er sie stürzt – am Schreiben hindert. Sie versucht es erst neben und unterstützt durch ihn, als Figur, die auf Brecht verweist, ohne sich eindeutig auf ihn beziehen zu lassen. Die entsprechende Bindung als Zweierbeziehung hat aber wieder gerade im Kontext der Kunst nachteilige Konsequenzen für die Partnerin. An den brennenden Dornbusch des zweiten Buch *Mose* und den »holden Knaben im lockigen Haar« erinnernd, wird der Dichter-Freund für Cilly zeitweise zum Schein-Gott und spätestens dann zum Hindernis für ihr Schreiben, als sie mit ihm schläft. »Er«, erfahren wir – mutmaßlich von ihr – über den Dichter,

war ein solcher Dompteur, für sie war er alles. [...] Es ging zuvor um die Sache. Der Mensch war so wichtig nicht, der Mensch ließ sich ersetzen. [...] Der Mann bestimmte den Abstand. [...] Mit Worten schwang er die Peitsche, er machte es einem nicht leicht. [...] Der Mann erlaubte sich viel, der Mann durfte es sich erlauben, damit fing es überhaupt an. Man mußte es mit angesehen haben, sein Spiel war bestechend, er verfügte über eine Magie. [...] Aber dann war er auch nur ein Mensch, und der Umschwung war hold, und der Knabe war hold. Es machte sie schwach in den Knien, schmolz sein Spott, alles konnte er haben. Es legte sie nur so hin, er mochte tun oder lassen.²⁰⁵

Mit dem körperlichen Kontakt verschwindet auch hier, an den »Hang« der Ziege und den Kuss der Jungfer erinnernd, der letzte Selbstschutz der Protagonistin. Anders als die Jungfer sieht »Cilly« die Konsequenz des Kontakts mit dem Dompteur nicht voraus, aber wie im früheren Text scheint die Körperlichkeit die Tür zur Übernahme des Werks der Autorin durch den zum Partner gewordenen Autor zu öffnen: »Daß der Anruf noch kam«, endet der vorletzte Abschnitt von »Avantgarde«, »berührte

203 A, S. 8.

204 Ebd., S. 11; 17.

205 Ebd., S. 11f.

sie wie eine Farce. Mit vier getippten Exemplaren der Urschrift war sie in die große Stadt gekommen, drei blieben im Laufe der Proben hängen an einem anderen Ort, das vierte gab sie nicht her, weil es ihr eigenes war.«²⁰⁶ Dann wird auch dieses Eigene reklamiert: »Hier verlangte man ihr auch das vierte ab in seinem Namen, und ihr war es gleich [...]. Die Autorin hatte ihre Urschrift nicht mehr«²⁰⁷. Wie das Pferd in »Das Pferd und die Jungfer« scheint der Dichter der Erzählung »Avantgarde« das Werk im Kontext eines jetzt gewonnenen, körperlich eingeleiteten literarischen Wettbewerbs einzufordern.

Ein gewisser textinterner Widerspruch bleibt in »Avantgarde« wie im Fall der Erzählung »Das Pferd und die Jungfer« erhalten: Dass der Text geschrieben worden ist und dass die Hauptfigur Fleißer ähnelt, suggeriert einen vielleicht ad acta gelegten, vielleicht überwundenen Konkurrenzkampf.²⁰⁸ »Sich verloben«, stellt Cilly fest, »war verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt. [...] Sie mußte eben hoffen, daß sie es überstand«²⁰⁹. Mit der Existenz des Textes scheint sich die Hoffnung in Bezug auf Fleißer als vage Vorlage erfüllt zu haben. Gleichzeitig bleibt die These der im Kontakt zu kunstschaftenden Partnern gefährdeten Werkherrschaft in »Avantgarde« präsent – Hahns Thesen der rezeptionsseitigen Infragestellung von Autorschaft entsprechend und in Bourdieus Sinn als Literatur erst erschaffender Wettkampf.

2.4 Die Lust am Text. Zwei Essays zur Auto(r)erotik

Nach der frühen Verhandlung des um Gesine entstehenden »Schweigens« und weiblichen Leistungspotentials in Sport und Kunst in Yellas Fall verknüpft Fleißers Erzählung »Das Pferd und die Jungfer« – wie »Avantgarde« – gerade den Körperkontakt der Geschlechter mit einer Idee des Kontrollverlusts auch über die eigenen Werke auf weiblicher Seite. Umgekehrt entwerfen beide zuletzt genannten Texte durch ihr Geschrieben-Worden-Sein eine Autorinnenfigur, die die »Verheißung« Partnerschaft in Vinkens Worten nicht »verzehrt« hat. Ein möglicher Weg zu eigener Kunst wird in Fleißers Werken beschrieben; nicht weniger erotisch assoziiert, als es die Körperbezogenheit der schon diskutierten Texte andeutet, aber als Zweiergemeinschaft von Künstler:in und Werk, die an die unter anderem von Sabine Kyora erläuterte »auto(r)erotische« Liebe und »Liebes-Kunst« als epochenübergreifendes Motiv erinnert: Entworfen wird eine Form literarischer Selbstbefriedigung im weiten

206 Ebd., S. 73.

207 Ebd.

208 Vgl. zu entsprechenden Referenzen Ulrike Vedder: Unmögliche Produktionsschleife. Liebe und weibliche Autorschaft in Marieluise Fleißers Erzählung *Avantgarde*. In: Müller u. Vedder (Hg.): Reflexive Naivität, S. 195–217.

209 A, S. 84.

Sinn, als »Erotisierung des Textes«, die nicht in Kyoras spezifisch modernebezogenem, aber einem markierten, an konkreter Körperlichkeit entworfenen Verständnis »vom Ich/vom Autor ausgeht«²¹⁰.

Gemeint sind vor allem zwei Texte Fleißers, darunter ein Essay zu Heinrich von Kleist, der 1927 im neusachlichen *Scheinwerfer* und am 19. Mai 1929 im *Berliner Börsen-Courier* abgedruckt wurde.²¹¹ Die zwei Fassungen des Textes unterscheiden sich leicht und vor allem sprachlich,²¹² beide fokussieren Außenseiterfiguren des Typs, als den Fleißer sich mehrfach selbst auch in privater Korrespondenz inszeniert hat: Ihre »Sprache«, schrieb sie 1969 Margot Aufricht über das eigene Schreiben, sei »für Außenstehende nicht eben leicht zu erfassen«. Es sei »dieselbe Geschichte wie mit Vincent van Gogh, es befremde[], und doch läge die Möglichkeit eines starken Erfolgs darin«²¹³.

Kurt Pinthus hat die Ähnlichkeiten zwischen »Heinrich von Kleist« und der Autorin des Textes ganz offensichtlich erkannt; er rezensierte den Essay 1928 als literarisches Selbstporträt Fleißers. »[S]eine Teilnahme«, zitiert seine Kritik Fleißers Darstellung Kleists, »[...] ist weit eher als eine von außen betrachtende eine sehr mitbeteiligte [...]. Das sagt sie von Kleist; es trifft aber vielmehr auf sie selber zu.«²¹⁴ Fleißers Essay schließt auch in der Referenz auf den »Masse-Menschen« an seine Entstehungszeit an: »Die Natur Heinrich von Kleists«, stellt er den Dichter vor, »und wie er sich in untergrabenden Verhältnissen individuell behauptet, dürfte uns, die wir nach vielen Anzeichen im Anfange eines Wirbels stehen, der auf einen längeren Zeitraum hinaus nur den sogenannten Masse-Menschen übriglassen wird, allen noch mal eine heilsame Erschütterung sein«²¹⁵.

Das erinnert an Schilderungen anderer Autor:innen der 1920er Jahre im Kontext neusachlicher Texte und Entwürfe des »Masse-Menschen:«: »Der Mensch«, unterstrich gerade auch Brecht, »wird nicht wieder Mensch, indem er aus der Masse

210 Kyora: Eine andere Sprache der Liebe, S. 14.

211 Die erste, in der Werkausgabe wiedergegebene Fassung unter dem Titel »Der Heinrich Kleist der Novellen« druckte die Zeitschrift *Der Scheinwerfer*. Blätter der Städtischen Bühnen Essen, Jg. 1 (1927), Nr. 2, S. 6. Die zweite, hier abgekürzt als »HK« zitierte Fassung erschien unter dem Titel »Kleist und der heutige Menschentyp« im *Berliner Börsen-Courier* vom 19.5.1929 (*Express-Morgen-Ausgabe*, S. 10).

212 Die Veränderungen scheinen primär der Stringenz zu dienen; tendenziell streicht Fleißer in der späteren Fassung Sätze, einzelne Sätze wie »Das Wunder ist, dieser Mann bleibt nicht in sich stehen, er kommt mitsamt seinem Haus voran. Er ist eine strömende Gewalt« (ebd.) sind in ihr ergänzt.

213 Marieluise Fleißer: [Brief an Margot Aufricht vom 26.9.1969.] In: Fleißer: Briefwechsel, S. 523–525, hier 524.

214 Kurt Pinthus: Marieluise Fleißer [Vortrag im Berliner Rundfunk, 18.12.1928]. In: Rühle (Hg.): *Materialien*, S. 365–372, hier 372.

215 HK.

hervorgeht, sondern indem er hineingeht in die Masse«²¹⁶. Vor dem Hintergrund solcher Zitate hat Sabina Becker Fleißers »Heinrich von Kleist«, nachvollziehbarerweise, als Fleißers Version der »Neuen Sachlichkeit« verstanden.²¹⁷ Umgekehrt deutet der Essay sein ambivalentes Verhältnis zu neusachlichen Werken und Idealen an: Kleist, unterstreicht er unter anderem, gleiche »dem Mann, der sein Haus überall mithat, wo andere zurücklassen mußten, was sie nicht auf ein Motorrad aufpacken können«²¹⁸. Das erinnert an die Technikbegeisterung vieler neusachlicher Schriftsteller:innen und nicht zuletzt auch an Brechts Metapher vom Schreiben als Automontage – »das Stück muß [...] zusammengebastelt sein, [...] aber es fährt halt, es fährt!«²¹⁹ –, stellt sie dem standfest auf sich selbst bezogenen Porträt Kleists aber kritisch gegenüber. Kleist, beschreibt Fleißers Text den Autor, stehe »in dem seelischen Widerstand, den er aus seinen Wesen hervorholt, in geradem Gegensatz zu dem heute sich bildenden Menschentyp«²²⁰ des ›Masse-Menschen‹.

In der Parallelisierung der Arbeitsweisen verkoppelt Fleißer ihre Hauptfigur mit sich selbst: Wenn »ich mich [einem Autor] [...] angenähert habe«, beschreibt ihr Essay die entworfene Assimilation, »versuche ich mich an einen Punkt heranzutreiben, an dem einem so beschaffenen Menschen die Konzeption, sagen wir einmal der ›Marquis[e] von O...‹ zuteil werden konnte«²²¹. Auch im beschriebenen Zugang zu ihren Figuren sind Fleißers Selbstporträt und der in ihrem Text entwickelte Kleist identisch: »Wenn ich die Arbeit eines Dichters genau durchgelesen habe«, erklärt Fleißer in Ich-Form, schon durch das Schreiben als Schreibende andeutungsweise autobiographisch, »stelle ich zuweilen mit mir ein Experiment an. Ich versetze mich in seine lebendige Gestalt; in meinem Ahnungsvermögen gehe ich seinen Muskelgefühlen nach und dem ganzen gelassenen Verhalten seines Leibes, wenn er so hin-

216 Bertolt Brecht: [Die Essays von Georg Lukacs.] In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1. Bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund u. Benno Slupianek. Berlin: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 456f., hier 457.

217 Vgl. Sabina Becker: »Hier ist nicht Amerika«. Marieluise Fleißers »Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen«. In: Dies. u. Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 212–234, hier 214.

218 HK.

219 Vgl. Fleißers Schilderung von Brechts Ideen, die Günther Rühle in Fleißer: Gesammelte Werke, Bd. 1: Dramen. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 442 des Kommentars (435–461) zitiert: »Anregung von Brecht: das Stück muß keine richtige Handlung haben, es muß zusammengebastelt sein, wie gewisse Autos, die man in Paris herumfahren sieht, Autos im Eigenbau aus Teilen, die sich der Bastler zufällig zusammenholen konnte, aber es fährt halt, es fährt!«

220 HK.

221 Vgl. ebd.

lebt«²²². Ihr Kleist tut das auch: »[S]eine Teilnahme an seinen Personen ist weit eher als eine von außen betrachtende eine sehr mitbeteiligte, von innen nachspürende«, erfahren wir von der Fleißer ähnelnden Erzählinstanz. Er »hat sich ihrer Muskelgeföhle bemächtigt, [sie] zu seinem eigenen Leib gemacht«²²³. In Fleißers Essay, könnte man sagen, wird die behauptete Einföhlung Kleists in seine Figuren auf das Verhältnis Fleißer – Kleist übertragen.

Was dem Dichter als Handlung zugeschrieben wird, entspricht so der beschriebenen Handlung der Schriftstellerin, auch wenn sie die Figur Kleist nicht in jeder Hinsicht als Vorbild auftreten lässt; kritisch erwähnt wird im Text, wieder passend zur Entstehungszeit des Artikels, vor allem sein Mangel an »Neutralität«²²⁴ der Berichterstattung. Gleichwohl überwiegt in der Wertung der Figur, was Fleißer als »martyrergleiche[] Dichtigkeit« des »Wesens«²²⁵ Kleists im Kontrast zum »Wirbel[]«²²⁶ der Zeit des Dichters vorstellt; hier wirkt der entworfene Schriftsteller dem »Bruder des Blitzes« vergleichbar und schafft er aus der die eigenen Grenzen austestenden Konzentration auf sich selbst heraus, in »seelische[m] Widerstand« zum »Masse-Menschen«²²⁷, der dem Text nach offensichtlich auch die gängige Kunst dominiert, isoliert seine Werke. »Unermüdlich bläst er seinen Gestalten seines Wesens Hauch ein«, beschreibt Fleißer den so entworfenen Kleist im Essay, »[...] er muß immer noch einmal einen Kleistischen haben«²²⁸. Als Schreiben im Sinne der Reproduktion des Eigenen entwirft der Essay ein mindestens autoreferentielles Schaffen.

Neben Kunstproduktion und Selbstreferentialität verkoppelt Fleißers Text auch Kunstproduktion und Erotik. Kleist, unterstreicht er unter anderem, mache aus einer »[a]uffallend[en] [...] unausgesprochene[n] Erotik [heraus] [...] fast stets Frauen zu seinen Helden [...], als ob er aus dem Chaos seine Artgenossinnen heraufbeschwören müßte, da sie durch ein unbegreifliches Versehen der Natur einstweilen noch nicht da sind«²²⁹. Elke Brüns hat das als Darstellung Kleists als weiblicher Künstler verstanden – Fleißers Dichter, so ihr Resümee, beschwöre die »Artgenossinnen«, weil er sich ihnen vergleichbar fühle. Das verknüpft in nicht unproblematischer Weise Kleists wahrscheinliche Homosexualität mit geföhelter Weiblichkeit des Autors –²³⁰ dennoch leuchtet der Verweis auf die »tolle[], mit allen Lippen schme-

222 Ebd.

223 Ebd., Hervorh. H. G.

224 Ebd.

225 Ebd.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Ebd.

229 Ebd.

230 Vgl. u. a. Brüns: außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich, S. 150: »Sollte Kleist tatsächlich, wie gelegentlich vermutet, zeitlebens unter seiner verdrängten Homosexualität gelitten ha-

ckende[] Empfängnis«²³¹ ein, die der Essay Kleist im Sinne weiblichen Gebärens beschreibt: Trotz vorhandener Traditions- und Motivbezüge wird in der Verknüpfung des Dichters mit weiblichen Merkmalen auch die Figur im Text mit Fleißer und der Autorinneninstanz parallelisiert.²³² Fleißers Assoziation der »Lippen« Kleists mit Empfängnis als dichterischem Prozess lässt dabei spätere feministische Traditionsbezüge anklingen. »Küsse mich. Zwei Lippen küssen zwei Lippen: das Offene wird uns zurückgegeben. [...] Zwischen uns [...] zirkuliert die Sprache«²³³, schreibt Luce Irigaray 1977 in *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, in Referenz auf ein »Frau-Sprechen« auch über die von Fleißer entworfene Zwischengeschlechtlichkeit eines männlichen Autors hinaus und zu einer pluralen Stimmfindung im Kontrast zu einem »männlich-phallischen Diskurs«²³⁴.

Zu seiner Empfängnis kommt Kleist in Fleißers Beschreibung passend zum letzten Kapitel wie die »Jungfer zum Kind«: Er verkehrt nicht mit Autorinnen oder Frauen, sondern mit sich selbst, weshalb er auch selbst, über die eigenen Figuren, Anlass der eigenen »sachliche[n] Lust« wird. »Dem, was ihm begegnet,« so Fleißer,

steht er mit einer durchgreifenden Gänz[e] gegenüber. Er will bis in die letzte Faser durchdrungen sein in einer tollen, mit allen Lippen schmeckenden Empfängnis. Er nimmt vom Schicksal den ganzen unmittelbaren Ablauf von Empfindungen an, die in einem Menschen ausgelöst werden können. Was seinen Gestalten widerfährt, ist denn auch durchgängig die Entdeckung ihrer selbst an Widerständen [...]; sie haben die Forderungen ihrer Natur zu erfüllen, weiter nichts, ja, er hat an diesem unlösbaren Zusammenprall zweier sich fremder Gesetze seine eigene sachliche Lust.²³⁵

»[S]achliche[r] Lust« scheint eine doppelte Bedeutung zuzukommen: Einerseits und obwohl Fleißer, im Kontrast zu neusachlichen antiindividualistischen Tendenzen, ein Einzelgenie als Kunstschaffenden entwirft, ist sie Transformation suggeriert neusachlicher Schreibmodelle. Andererseits verweist die »Lust« des Auszugs auf das sexuelle Vokabular, das sich in Fleißers Essay insgesamt häuft: Der Text, der

ben, so lässt sich die ambivalente Gestaltung seiner Frauenfiguren in diesem latenten psychosexuellen Konflikt des Autors fundieren«.

231 HK.

232 Vgl. zum Motiv der Kunstproduktion als Empfängnis etwa Begemann: *Kunst und Liebe*, S. 84–86.

233 Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve 1979, S. 216. Im Original Luce Irigaray: *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit 1977, S. 209: »Embrasse-moi. Deux lèvres embrassant deux lèvres: l'ouvert nous est rendu. [...] Entre nous [...], le langage de circularité.«

234 Nicole Masanek: *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, S. 39.

235 HK.

sich auch »Kulminationspunkt[en]«²³⁶ literarischer Figurenzeichnung, dem »rohe[n] Fleisch«²³⁷ und dem »Erblassen und Erröten«²³⁸ von Kleists Figuren widmet, verweist in diversen Formulierungen auf den Geschlechtsakt, unverkennbar auch dann, wenn er eine Art »Jungfernhäutchen der Lektüre« erwähnt – »Zuweilen«, heißt es im Essay, »wenn es so recht nach Blut und rohem Fleisch schmeckt, überrascht den Leser ein rührend fliegendes Häutchen«²³⁹. Kleists literarische Figuren treten im weiteren Sinn als Sexualpartner:innen auf – »sachliche Lust« entsteht, wenn die Gefühle der Figuren Teil des »Leib[s]«²⁴⁰ des von Fleißer entworfenen Kleist werden –, aber sie bleiben rein fiktional; an keiner Stelle des Textes sind mehr Personen als Kleist in den dargestellten Schreibprozess involviert. Sein Schreiben wird so zum Liebesspiel des Autors mit sich selbst und den selbstgeschaffenen Werken. Entworfen wird ein ganz auf den künstlerischen Prozess konzentrierter und darin erotisierter Austausch.

Den erwähnten Begriff der »Auto(r)erotik« haben neben Kyora Annette Keck und Dietmar Schmidt in ihrem gleichnamigen Band auf typisch moderne Phänomene bezogen – Sprachkritik ist mehrfach ein Thema in ihren Überlegungen, die Moderne ist im Band die Zeit der angenommenen Provokation durch Auto(r)erotik als »Spiegelung, die den Objekten kein Eigenleben außerhalb des Subjekts zubilligt«²⁴¹. Im Kontext von Fleißers Texten wird »Auto(r)erotik« hier als nicht grundlegend von dem entfernt verstanden, was etwa Goethe oder Möser als Leidenschaft in der Kunst diskutierten; »Liebe«, unterstreicht Begemann zurecht, wird auch in der Klassik »auf sich selber [ge]wendet« zum »Antrieb, zum Stoff und zur Struktur des Textes«²⁴². Der Begriff markiert aber treffend den explizit sexuellen Charakter der literarischen Arbeit, den schon Fleißers Essay zu Kleist in den Vordergrund rückt; Auto(r)erotik als Hinwendung zum eigenen Schreiben, auch zur eigenen Leistung abseits der Partner und Ersatz von Sinnlichkeit als sexuellem Genuss, wird im Essay zum subtil vertretenen Ideal, dem der Protagonist folgt. Er entspricht auch in dieser Hinsicht Kyoras Überlegungen: »Das Ideal des *Autoerotismus* ist,« unterstreicht sie,

wenn man so sagen kann, »sich selbst zu küssen« – bei dieser scheinbar ganz auf einen selbst bezogenen Lust ist ebenso wie am Grunde der Phantasie, jenes Dis-

236 Ebd.

237 Ebd.

238 Ebd.

239 Ebd.

240 Ebd., S. 407.

241 Kyora: Eine andere Sprache der Liebe, S. 16.

242 Begemann: Kunst und Liebe, S. 92.

kurses, der sich an niemanden mehr richtet, jede Aufteilung in Subjekt und Objekt aufgehoben.²⁴³

Im zwischenmenschlichen Sinn ist dabei keine Partnerschaft vorgesehen; der oder die Partner:in wird durch den Text ersetzt. Fleißers Werke greifen das auf: Der Geschlechterkontakt, den sie vorführen, ist ein radikaler Werkkontakt der skizzierten Autorinstanz.

Fleißers »Lust« der Figuren am eigenen Schreiben, ihre »Lust am Text«, verweist so nicht, Roland Barthes' gleichnamigem Konzept entsprechend,²⁴⁴ vor allem auf eine sprachliche Elemente in den Vordergrund rückende, in Kai Behrens Worten von »topischem Sinn-Genuß«²⁴⁵ geprägte Lektüre. Im Zentrum steht eher die auch die Figurenentwürfe einschließende erotische Lust am eigenen Schaffen:²⁴⁶ »Er will bis in die letzte Faser durchdrungen sein in einer tollen, mit allen Lippen schmeckenden Empfängnis«²⁴⁷, beschreibt Fleißer Kleists Schreibakt und in dessen Parallelisierung mit sich als Verfasserin auch die eigene Arbeit. Involviert sind in den geschilderten Prozess nur Kleist, der Autor, und seine Figuren. Im Idealfall erleben sie, scheint es, einen inspirativen Moment, der der Verbindung des Sportlers mit der göttlichen Instanz in »Sportgeist und Zeitkunst« ähnelt. Angespielt wird auf eine Art Gedankenblitz: Aus Talent und Disziplin, die dem »Ablauf von Empfindungen«²⁴⁸ der Sportkunst und des Kopfsports potentiell übermenschliche Qualitäten verleihen, und aus der Konzentration der von Fleißer entworfenen Talente auf die eigenen Werke und zum Partner:innenersatz werdende Figuren entsteht im Schreiben Leistung als »hinreißende[]« Empfindung und Gefühl, das letztlich schon Yella »durchspült«²⁴⁹. In Kleists Fall ist es ein »unbeschreiblich überquellendes Erlebnis der eigenen Persönlichkeit«²⁵⁰ an Werk-Figuren.

Fleißers später, eingangs erwähnter Essay zu Jean Genet ist diesen Entwürfen der Liebe zum eigenen Werk in gewisser Hinsicht vergleichbar: Auch der 1971 in den *Akzenten* im Hanser Verlag erschienene Text rückt den Schreibakt als erotischen Akt

243 Zitiert werden hier Jean Laplanche u. Jean-Bertrand Pontalis (Urphantasie. Phantasien über den Ursprung. Ursprünge der Phantasie. Frankfurt a.M.: Psychosozial-Verlag 1992, S. 57) von Sabine Kyora: Jungesell(inn)en-Ästhetik: Carl Einstein – Gertrude Stein. In: Keck u. Schmidt (Hg.): Auto(r)erotik, S. 85–101, hier 86, Hervorh. H. G.

244 Vgl. Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris: Édition du Seuil 1973.

245 Kai Behrens: *Ästhetische Oblivologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 284.

246 Vgl. auch Brüns: außenstehend, ungenelk, kopfüber weiblich, S. 150, die den Terminus verwendet, ihn jedoch nicht erläutert.

247 HK.

248 Ebd.

249 YF.

250 HK.

in den Fokus.²⁵¹ Genet verkörpert den Künstler als Außenseiter, passend zu Fleißers Rückgriff auf die Tradition des solitären Genies, aber wieder auch ihrer zitierten Selbstdarstellung entsprechend. Der Genet, der hier dargestellt wird, schafft sich aus der Einsamkeit heraus fiktive Geliebte: »Der Knabe lernt keine Liebe kennen«, führt Fleißer ihn ein,

entbehrt sie aber, sein ganzes Leben lang hängt ihm dies Liebesbedürfnis nach [...]. In seinen Erbanlagen, vielleicht vom Vater [...], hat er was mitbekommen, das ihn verhängnisvoll über die Norm hinaushebt [...]. Auch diese Feengabe sondert ihn ab [...]. Er wird unglücklich lieben und zu ersetzen suchen, was ihm beim Lieben fehlt.²⁵²

Auch Genets Schreibprozess, zeigt sich nach und nach, entsteht aus der Verbindung des Dichters mit höheren »Dimensionen«²⁵³, hier durch die »Feen[]« als Wesen, die den Künstler, den sakralen Verbindungen von Fleißers »Bruder des Blitzes« vergleichbar, als übermenschliche Instanzen unterstützen. Greifbar sind sie nicht; eher scheint die »Feengabe« Ausdruck eines Talents, das sich in solitärer Arbeit entwickelt. Sie wirkt der »Körperbeherrschung« vergleichbar, durch die sich auch Fleißers Sportsmann von seiner Umgebung abhebt, gerade wenn Fleißers Genet in ihrem Kontext Liebe »entbehrt«. Trotz des Geschlechterbezugs der Feengabe ist Leistung im Essay wieder männlich assoziiert: Sie kommt vom »Vater« Genets und wiederholt so – in der Verknüpfung von Männlichkeit und künstlerischem Talent – ein Motiv früherer Texte.

Für Genets Inspiration verantwortlich scheint im Essay neben Feen und Vater ein Hang zu spezifischen Vorbildern. Fleißers Figur schafft sich die Geliebten als moderner Pygmalion selbst, indem er Porträts sammelt: »Aus Zeitschriften schneidet er sich die Köpfe von schönen hingerichteten Männern aus [...]«, erfahren wir,

[a]us diesen Köpfen von Hingerichteten entspringen seine unbekanntes Geliebten, die ihm die höchsten Ekstasen ermöglichen. Es ist, als bemächtigten sie sich seiner mit dem Willen zum Weiterleben, als hätten sie ihn in seiner Zelle besucht. »Mit den beiden Armen seiner Seele« hat er sie herbeigezogen. [...] Die Mörder müssen bei Genet immer schön sein und jung, damit sie seine Geliebten werden und daß er sie beim Schreiben erschafft. Die Maiglöckchen rückt er in ihre Nähe,

251 Marieluise Fleißer: Findelkind und Rebell. Über Jean Genet. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur, Jg. 18 (1971), S. 424–434. Hier zitiert nach der identischen Wiedergabe der Werkausgabe: Fleißer: Findelkind und Rebell. Über Jean Genet. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze, S. 324–336.

252 Ebd., S. 325.

253 Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst, S. 319.

welche giftig sind und an ihrem Stengel vollkommene Lichttropfen verspritzen. Er findet sublime Worte, wenn er die Spitze ihres Tuns beschreibt [...].²⁵⁴

Schon das Vokabular ist erotisch aufgeladen: Die »Stengel« der Blumen Genets verspritzen vollkommene »Lichttropfen« im Verweis auf Samenergüsse fiktionaler Geliebter. Das lässt sich Brüns Überlegungen entsprechend auf die homosexuellen Liebesbeziehungen Genets beziehen.²⁵⁵ Es illustriert aber vor allem einmal mehr die Verbindung des Schreib- und des Liebesakts, die Fleißers Kleist-Essay entwirft – als Liebesakt des Autors mit seinen Figuren.

Genets Darstellung ist nicht rein fiktiv; er verbrachte tatsächlich einige Jahre seines Lebens in Gefängnissen und sammelte angeblich Fotos von Mördern.²⁵⁶ Literarisch gesehen relevanter als die Nähe des Textes zur historischen Figur erscheint allerdings deren Fortführung von Ideen auto(er)erotischer Lust und der Entstehung »sublime[r] Worte«²⁵⁷ aus der Erregung des Autors beim Schreiben, beim Gebrauch seiner Feder, um Fleißers Phallussymbol des »Stengel[s]« in anderer Weise aufzugreifen. Der Außenseiterstatus Genets entspricht Fleißers Darstellung künstlerischer Arbeit als abseits sozialer Gemeinschaft praktizierter Tätigkeit. »Als Dichter« sei Genet, schließt Fleißers Essay, »zu großem Ruhm gelangt, der ihm kraft seiner Sprache zukomm[e]«²⁵⁸, der »Waffenstillstand [...] mit der Gesellschaft« dagegen habe sein »Leben abgeschnitten«²⁵⁹. Kunst entsteht hier wieder in der Isolation und als männliche Leistung. Potential weiblicher Autorschaft wird in der Parallelisierung von Genet und Fleißer deutlich, gleichwohl ist die Kunst männlich assoziiert; Fleißers Text ist kein Neuentwurf weiblich gedachter Schreibweisen.

In Fleißers Kleist- und Genet-Darstellungen wird die Option weiblicher Leistung in einer Annäherung an männliche Vorbilder und schon von ihnen praktizierte Kunst-Liebe greifbar. Fleißers Künstlerinnenfiguren scheitern, aber sie tun es nicht, weil es einer von ihnen erprobten Kunst-Liebe an kreativer Wirkung fehlte, sondern weil sie – vielleicht eines »Hang[s]« aus ihrem Vorleben wegen – vorhandenen Affinitäten zu echten Geliebten nachhängen. In Fleißers Kleist- und Genet-Figuren, die in ihrer Parallelisierung mit der Verfasserin, im Fall Kleists auch durch den suggerierten Empfängnisprozess, mindestens subtil zwischen- oder übergeschlechtlich entworfen werden, deutet sich die Chance künstlerischer Karrieren auch auf weiblicher Seite an. Bedingung des Erfolgs scheint aber in beiden Fällen die »Ermannung« der Frauen, in männlich entworfenener Isolations-Tradition und in Abkehr von in den

254 Fleißer: Über Jean Genet, S. 333f.

255 Vgl. Brüns: außenstehend, ungelent, kopfüber weiblich, S. 150.

256 Das wiederum faszinierte selbst Josef Winkler so, dass er darüber schrieb. Vgl. Josef Winkler: Das Zöglingsheft des Jean Genet. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 53.

257 Fleißer: Über Jean Genet, S. 334.

258 Ebd., S. 336.

259 Ebd.

Texten sozial und physiologisch weiblich konnotierter Hingabe – die Kombination von Kunst und realer Partnerschaft wirkt unmöglich.

Die Ausübung von Kunst, der Eindruck entsteht, wird damit nur nach der Aufgabe typisch weiblicher Rollen denkbar. Fleißers Kleist und Genet sind dabei – neben der Hrotsvit in dem erwähnten um 1930 entworfenen Essay –²⁶⁰ die einzigen erfolgreichen *und* weiblich denkbaren, weil geschlechtlich markiert ambivalent assoziierten Schreibenden in Fleißers Werken. Erkennbar wird etwas, das sich dem Titel dieser Arbeit entsprechend als »Querstrichpoetik« bezeichnen lässt; als Darstellung der »Dichter/Frauen« als zwei Instanzen, »Dichter« und »Frauen« und Kompositum gegensätzlicher Rollenentwürfe. Scheinen die Dichter zur Kunstproduktion in der Lage, wirken Fleißers Frauen physisch auf die Hingabe an Partner statt auf die Konzentration auf eigene Werke ausgerichtet. Auto(r)erotik wird zum potentiellen Ausweg aus dem an Sinnlichkeit scheiternden Produktions-Dilemma: Denkbar scheint sie als Ersatz der »Quartalssinnlichkeit«²⁶¹, die auch Feuchtwanger entwirft, vielleicht als das »Senkblei«²⁶², das sich Cilly erträumt, als sie sich dem »Dichter« anschließt. Vorstellbar wird so Leistung »wie von einem Mann«²⁶³ – nicht besser, aber immerhin statt des einleitend skizzierten »Ziegen«-Daseins.

260 Vgl. Fleißer: Dem tausendjährigen Gedenken der Nonne Roswitha gewidmet.

261 Feuchtwanger: Erfolg, S. 216.

262 A, S. 84.

263 PJ, S. 149, Hervorh. H. G.

3. Konkurrenzentwürfe. Inge und Heiner Müllers zwei Partnerschaften

Inge Müller wird 1925 geboren, rund vierundzwanzig Jahre nach Marieluise Fleißer. Sie schreibt in veränderten Kontexten; in der DDR der 1950er und frühen bis mittleren 1960er Jahre, während des langsamen Wiederaufbaus und im Umfeld strikter, dem Leitbild des »sozialistischen Realismus« folgender kulturpolitischer Richtlinien. Wolfgang Emmerich hat die Jahre als Phase der ästhetisch »vormodernen Regulative« beschrieben; als Zeit, in der, trotz verschiedener Gegenbewegungen, einerseits die »Berufung« auf ein vorbildhaftes »humanistische[s] Erbe«, andererseits eine »eng gefaßte Widerspiegelungs- oder Abbildtheorie und die unumstößliche Forderung des ›positiven Helden‹¹ in der Kunst forciert und umgesetzt werden. Es ist auch eine Zeit vor der größeren Zahl oft jüngerer Autorinnen, die sich wie Irmtraud Morgner, Sarah Kirsch, Maxie Wander oder Elke Erb ab Mitte der 1960er Jahre literarisch einen Namen machen.

Inge Müller nimmt sich 1966 das Leben; ihr Suizid ist teils im Kontext politischer Repressionen – unter anderem nach dem Skandal um Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* –,² teils im Zusammenhang mit früheren Depressionen und Selbstmordversuchen diskutiert worden.³ Das Bild ihres Todes (und in gewisser Weise ihrer Person) hat maßgeblich Heiner Müllers Literarisierung des Vorfalls in seinem

-
- 1 Wolfgang Emmerich: Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 129–150, hier 136. Vgl. ergänzend etwa Maik Weichert: Kunst und Verfassung in der DDR. Kunstfreiheit in Recht und Rechtswirklichkeit. Tübingen: Mohr Siebeck 2014 (= Beiträge zur Rechtsgeschichte des 20. Jahrhunderts 101); die politischen Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre einschließlich der Machtübernahme Erich Honeckers 1971 beschreibt auch Heiner Müller in *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*. Hg. v. Frank Hörnigk. 3. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005 [1992].
 - 2 Vgl. Matthias Braun: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961«. 2. Aufl. Berlin: Ch. Links 1996 [1995].
 - 3 Vgl. Ines Geipel: Dann fiel auf einmal der Himmel um. Inge Müller. Die Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 231f.; H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 164.

kurzen Prosatext »Todesanzeige«⁴ geprägt. Abseits von ihm ist Inge Müller in Forschungsarbeiten dominant im Kontext gemeinsamer Projekte mit Heiner Müller eingegangen.⁵ Mehrere Ende der 1950er Jahre unter den Namen beider erschienene Werke standen im Fokus; die Arbeiten *Der Lohndrucker* (UA 1958) und *Die Korrektur* (UA 1958),⁶ teils ergänzt durch die Szenenmontage zur Oktoberrevolution *Zehn Tage, die die Welt erschütterten* (UA 1957) und das wahrscheinlich von Inge und Heiner Müller gemeinsam verfasste Hörspiel *Die Brücke. Ein Bericht aus Klettwitz* (Erstsendung 1958).⁷

Die gemeinsame Diskussion der zitierten, oft in Hörspiel- und Stückfassungen existierenden Texte Inge und Heiner Müllers⁸ legt ihr Entstehungskontext nahe: Alle erwähnten Werke sind eng nacheinander und mehrfach als Koproduktionen oder mit dem Vermerk der Mitarbeit Inge Müllers veröffentlicht worden. Rezeptionssseitige Autorschaftszuordnungen und spätere Angaben der zwei Autor:innen sind vergleichsweise durchmischt; überliefert sind sowohl Kritiken im Sinn einer Konstellation von »Stückeschreiber«⁹ und Assistenz wie widersprüchliche Äußerungen des

-
- 4 Heiner Müller: Todesanzeige. In: Ders.: Werke. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Bd. 2: Die Prosa. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 99–103.
- 5 Vgl. Kap. 3.4 und exemplarisch die existierende Literatur zu Inge Müller; fünf der neun zwischen 2012 und 2023 erschienenen Aufsätze sind schon dem Titel nach auch auf Heiner Müller bezogen.
- 6 Vgl. Heiner Müller: Der Lohndrucker. In: neue deutsche literatur, Jg. 5 (1957), Nr. 5, S. 116–141 – der nachfolgende Abdruck erschien – gemeinsam mit der zweiten, auf politischen Druck hin angefertigten Fassung der *Korrektur* – unter beiden Namen (Heiner und Inge Müller: *Der Lohndrucker. Die Korrektur*. Berlin: Henschel 1959); Inge Müller u. Heiner Müller: *Die Korrektur. Ein Bericht vom Aufbau des Kombinats Schwarze Pumpe* (1957). In: neue deutsche literatur, Jg. 6 (1958), Nr. 5, S. 21–32 [= *Korrektur* I].
- 7 Die Szenenmontage wurde von Heiner Müller und Hagen Stahl in der Zeitschrift *Junge Kunst* (Nr. 1 (1957), S. 35–47) veröffentlicht und im gleichen Jahr uraufgeführt. Vgl. Sonja Hilzinger: *Das Leben fängt heute an. Inge Müller. Biographie*. Berlin: Aufbau 2005, S. 109 zu der auch öffentlich kommentierten Mitarbeit Inge Müllers. Die Hörfunkproduktion *Die Brücke* (1958, Regie: Wolfgang Schonendorf, Erstsendung im Rundfunk der DDR, 13.10.1958) wurde unter den Namen Inge und Heiner Müllers gesendet – und ist bis heute entsprechend im Deutschen Rundfunkarchiv zugänglich –, ihre leicht umgearbeitete Variante *Klettwitzer Bericht* (1958) erschien unter seinem Namen (vgl. Heiner Müller: *Klettwitzer Bericht 1958 – Eine Hörfolge*. In: *Junge Kunst. Organ des Zentralrats der Freien Deutschen Jugend*, Jg. 2 (1958), Nr. 8, S. 2–8).
- 8 Vgl. Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 126–131.
- 9 Vgl. ebd., S. 138, zu verschiedenen Quellen. »Der Autor heißt Heiner Müller«, schreibt etwa der Berliner *Kurier* zur Doppelpremiere von *Lohndrucker* und *Korrektur* im Maxim-Gorki-Theater, »seine Helferin Inge Müller« (Berliner Kurier, 5.9.1958); *Die Weltbühne*, die die gleichen, zu diesem Zeitpunkt unter beiden Namen veröffentlichten Arbeiten rezensiert, bespricht Heiner Müller passend zu Brechts Selbstbezeichnung als »neue[n] Stückeschreiber« und erwähnt Inge Müller als »engste Mitarbeiterin« (*Die Weltbühne*, 24.9.1958); Fritz Erpenbeck, der Chefdramaturg der Berliner Volksbühne, widmet Überlegungen der Frage, ob die »Form«,

Ehepaars selbst, die ihrerseits Debatten um urheberschaftsbezogene Fragen anstießen. Inge Müllers Beschreibung einer durchgehend gleichrangigen Autorschaft beider¹⁰ und verschiedenen überlieferten Textentwürfen von beider Hand in den Nachlässen steht Heiner Müllers Darstellung der Koproduktionen *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur* als Einzelarbeiten seinerseits entgegen: »Wir«, hat er die Entstehung der *Korrektur* in seiner Autobiographie nach Inge Müllers Tod kommentiert,

waren zusammen auf der Großbaustelle »Schwarze Pumpe«, vierzehn Tage, drei Wochen, Material sammeln für ein Hörspiel, *Die Korrektur*. [...] Dann habe ich das Ding geschrieben, und da sie an der Vorbereitung beteiligt gewesen war, im Grunde mehr als ich, [...] habe ich sie als Mitautorin genannt. Der Hacks [d. i. Peter Hacks, H. G.] sagte mir damals, daß das ein schwerer Fehler gewesen sei, und das stimmt [...]. Andererseits: Was ist ein Autor? So kam ein Riß in die Beziehung.¹¹

die »Heiner Müller« für *Der Lohndrucker* und *Die Korrektur* gewählt habe, »die beste, ja die einzig geeignete [sei], um diesen Inhalt auf der Bühne sinnfällig zu machen« (Fritz Erpenbeck: Aus dem Theaterleben. Aufsätze und Kritiken. Hg. v. Martin Linzer. Berlin: Henschelverlag 1959, S. 72).

- 10 »Über die schriftstellerische Zusammenarbeit, wie sie auch zwischen Heiner und mir besteht, gibt es eigenartige Vorstellungen,« gibt *Der Bau*, die Zeitung der Industriegewerkschaft Bau-Holz im FDGB Berlin, eine Stellungnahme Inge Müllers zum Thema wieder, »[...] man nimmt bisweilen an, ich sähe das, was Heiner allein geschrieben hat, nur noch einmal durch, um dies oder das zu verbessern oder Geringfügiges zu verändern. Dafür betrachte es dann mein Mann als seine Kavalierspflcht, im Titel auch meinen Namen erscheinen zu lassen. So ist das natürlich nicht – [...] [i]n tage-, ja, oft nächtelangen Diskussionen klären wir die aus dem Leben aufgegriffenen Probleme, ihre Gestaltung und den Ablauf der Handlung. Dann kann schließlich ich dort weiterschreiben, wo Heiner aufgehört hat und umgekehrt. [...] [F]ür die Übereinstimmung, von der Sie sprechen, möchte ich lieber Ergänzung setzen. Sehen Sie, ich habe mich zum Beispiel in *Schwarze Pumpe* [ein früherer Titel der *Korrektur*, H. G.] mehr um die Produktion und ihre Entwicklung – natürlich in Zusammenhang mit den Menschen – gekümmert, weil ich viel Sinn für das Praktische habe. Heiner als Bibliothekar und ausgesprochener Bücherwurm ist dagegen intensiver den menschlichen Beziehungen nachgegangen. [...] Die gemeinsame Arbeit an einem Werk [...] ist ganz einfach zeitbedingt. Einer allein kann den sich überstürzenden und vielschichtigen Ereignissen in unserer neuen Gesellschaft schwerlich folgen. Sie wissen, vier Augen sehen eben mehr als zwei.« (Li.: Bei einer Tasse heißem Tee. Menschen, die sich ergänzen./Vier Augen sehen mehr als zwei. [Interview mit Inge Müller.] In: *Der Bau*. Organ der Industriegewerkschaft Bau-Holz im FDGB Berlin, Jg. 3 (1960), Nr. 1, S. 6).
- 11 H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 109. Die unter den Namen beider erstveröffentlichte *Korrektur* wurde ab 1974 als Arbeit unter »Mitarbeit Inge Müller[s]« gedruckt (vgl. Heiner Müller: *Die Korrektur*. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin: Rotbuch 1974, S. 47–66; zweite Fassung 67–80, Kommentar 158). Auch die Heiner-Müller-Werkausgabe im Suhrkamp Verlag (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, Bd. 3) erwähnt entgegen den Angaben der Erstveröffentlichung erst im Kommentar Inge Müllers Mitarbeit (S. 540f.). *Der Lohndrucker* erschien erst als Text Heiner Müllers und in der Zweitfassung mit dem Verweis auf die Mitarbeit Inge Müllers (Heiner und Inge Müller: *Der Lohndrucker. Die Korrektur*); in der zweiten Form wurde

Zwei sammeln, einer schreibt: Die Unterscheidung wirkt eindeutig, ohne dass ein realer Ablauf der Arbeit in dem oft beidseitig bearbeiteten, über geistige Urhebererschaft aber wenig aussagenden Archivmaterial zu den zwei Autor:innen belegbar wäre.¹² Der Konflikt um entsprechende Autorschaftszuordnungen hat die Forschung zur Konstellation Müller/Müller geprägt; als Ausdruck der Marginalisierung einer mutmaßlichen Ko-Autorin,¹³ aber auch als Debatte in Anlehnung an Müllers Foucault-Zitat,¹⁴ das gerade in den 1990er Jahren an disziplinübergreifende Autorschaftsdebatten anschloss. Das so in den Vordergrund gerückte »schreibende Paar« Inge und Heiner Müller ist mehrfach im Kontext der Loslösung von engen Autorbegriffen Thema gewesen.¹⁵

Trotz ihres insofern nachvollziehbaren Schwerpunkts wirken die skizzierten Anteilsdebatten mit Blick auf Inge Müllers Texte ambivalent: In ihnen im Fokus steht wiederholt eine Konstellation ›Dichter/Frauen‹, deren Koalition zur Herausforderung und letztlich zum Hindernis weiblicher Autorschaft wird. »Du sperrst mich ein, ich selber hab mich eingesperrt«, bringt eine der literarisch ambitionierten Protagonistinnen in Müllers Werken ihr kreatives Unbehagen an der eigenen Zweierbeziehung gegenüber dem ihr Schreiben kritisch kommentierenden Partner auf den Punkt; »Jetzt schrei ich auch mit deiner Stimme | Weil ich nicht ich bin nur

er in den Ausgaben von 1974 (Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: Ders.: *Geschichten aus der Produktion*, S. 15–44, 158) und der Werkausgabe (Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 3: *Die Stücke* 1, S. 27–64) veröffentlicht.

12 Vgl. etwa Sonja Hilzinger: Nachwort. In: Inge Müller. *Daß ich nicht ersticke am Leisesein*. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002, nachfolgend »GT«, S. 614–630.

13 Vgl. ebd.

14 Foucault: Was ist ein Autor; im Original Foucault: *Qu'est-ce qu'un auteur?* Foucault-Referenzen finden sich etwa in H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 166; 212; 240; 246.

15 Vgl. etwa Janine Ludwig: Eine Geschichte aus der Produktion. Über die Arbeit am *Lohndrucker* und die Zusammenarbeit von Inge und Heiner Müller. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski u. Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise*. *Der Lohndrucker*. Heiner Müller Werkbuch. Berlin: Theater der Zeit 2011 (= *Recherchen* 82), S. 108–123, hier 113. Arbeitsanteile Inge Müllers diskutieren vergleichbar Katharina Ebrecht oder Heinz Ludwig Arnold: »Wie Ruth Berlau«, beschreibt Ebrecht die »Materialbasis« der Lyrik Heiner Müllers, »betätigte sich auch [...] Inge [Müller] als Stofflieferantin für ihren Mann. [...] Den Anstoß, Kindergedichte zu schreiben, könnte Inge Müller gegeben haben« (Katharina Ebrecht: *Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 42f.). »Vor allem aber«, hielt Heinz Ludwig Arnold in einer Rezension von Sonja Hilzingers Biographie Inge Müllers fest, »war sie [...] Mitarbeiterin [...]. Sie hat viel, manchmal mehr als er zu den gemeinsamen Produktionen beigetragen« (Heinz L. Arnold: *Mit einer Stimme sprechen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.07.2005, online unter https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/mit-einer-stimme-sprechen-1259403.html?printPagedArticle=true#pageIndex_4 (10.3.2024)).

für dich | Den Vogel trägt die Luft die er bewegt«¹⁶. Mit dem eigenen Flug wirkt mindestens hier auch die eigene Arbeit verknüpft; in dem »sich tragenden« Vogel scheint auch die isoliert arbeitende Autorin imaginiert zu werden.

Eine zweite Figur beginnt zu dichten, findet aber ihrer Partnerinnen- und Mutterrolle wegen keinen Raum für die eigene Arbeit:¹⁷ »Manchmal bin ich ein Vogel«, beginnen ihre Textentwürfe, aber den ›Gesang‹ verhindert offensichtlich der Alltag mit Sohn und Partner – jeder Entwurf eines neuen »Gedicht[s]« wird dadurch unterbrochen, dass Mann und Kind den Schreibraum der Sprechinstanz betreten. Die Art der Verwendung der Vogel-Metapher erinnert vage an Fleißers Texte zurück; »Sie hielt sich an ihm ein in der Not [...]«, wird dort das Verhältnis von Cilly und ihrem zeitweisen Verlobten Nickl beschrieben, »Dann aber hielt er sie fest mit dem Griff, der die Schwungfedern lähmt«¹⁸. Auch bei Müller scheitert der metaphorische Dicht-Flug der Schriftstellerin in der Partnerschaft im Sinne eigener literarischer Arbeit.

Erkennbar wird ein zu den Debatten um Koproduktion oder hierarchisierbare Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers in teilweisem Widerstreit stehender Entwurf einer primär privaten Zweierbeziehung; neben ein Schreiben zu zweit treten kritische Kommentierungen realisierter Gemeinschaftsentwürfe. Das meint keine biographische Selbstdarstellung der Schriftstellerin; eher scheint in verschiedenen ihrer Texte ein (auch) erprobtes Modell zum Ausgangspunkt weiterreichender Fallbeispiele zu werden. Paradox wirkt die Form der Arbeiten: Trotz der Proklamation von Separation in der Kunst suggerieren sie einen Bezug auf die Konstellation Inge und Heiner Müller, teils als Revisionen idealisierter, seinerseits entworfener Zweiergemeinschaft, teils als Texte, die selbst ein Spiel mit Schlüsselfiguren erkennen lassen.

Auch die Diskussion entsprechender Arbeiten Inge Müllers folgt so in gewissem Maß klischierten Entwürfen des Paares; sie bleibt potentiell auf einen Kontext einer konkreten Zweierbeziehung rückbezogen. Lohnend wirkt sie, weil gerade die Texte Inge Müllers auch die Ambivalenz einer seitens der zwei Schreibenden beidseitig geprägten Selbstinszenierung umreißen: Präsent wirkt in ihnen ein Narrativ, das immer schon da und vage Erwartung der dargestellten Umgebung zu sein scheint. Im Kontext von Heiner Müllers korrespondierenden Texten gelesen, verweist es auf eine zweiseitig – seiner- und ihrerseits – entworfene künstlerische Selbstdarstellung. Sie scheint im einen Fall im Kontext einer Partnerschaft hierarchisierbar, im anderen liest sich die Zweiergemeinschaft auch als Arbeitshindernis kreativ tätiger Protagonistinnen.

16 Inge Müller: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade.] In: Dies.: GT, S. 462–475, hier 474.

17 Vgl. Kapitel 3.2.

18 A, S. 53.

Abseits der konträr entworfenen literarischen Texte Inge und Heiner Müllers stehen ihr Entstehungskontext und ihr Rückbezug auf Bourdieus Feldkonzept in einem gewissen strukturellen Konflikt: Im strengen, Bourdieus theoretischen Grundannahmen entsprechenden Sinn ist in dem Ostberlin, in dem Inge und Heiner Müller schreiben, kein »literarisches Feld« vorhanden. Der DDR-Literaturbetrieb ist, das ist oft diskutiert worden, nicht unabhängig von Politik und Zensur und damit nicht autonom im Sinne feldtheoretischer Zugänge denkbar.¹⁹ Er erschwert auch markierte Distinktionstendenzen in Kunst und Literatur: »Um einem politischen Weltbild Platz zu machen, das mit dem Ziel einer klassenlosen Gesellschaft verbunden [ist]«, haben Isabelle Lehn, Sascha Macht und Katja Stopka den sich im Kontext entsprechender Selbstinszenierung ergebenden Konflikt zusammengefasst, »soll mit den bürgerlichen Vorstellungen von Genialität, Individualität und Elitarismus gründlich aufgeräumt werden«²⁰.

Gleichzeitig setzt die Beschäftigung mit Inge und Heiner Müllers Texten mit Blick auf divergierende Selbst- und Partnerschaftsinszenierungen nicht notwendig die Übertragbarkeit von Bourdieus literarischem Feld als Gesamtmodell auf die diskutierten Arbeiten voraus; vor dem Hintergrund der in ihnen erkennbaren Motive scheint eher die Konzentration auf die Inszenierung künstlerischer Autonomie in den Werken als spezifischem Aspekt feldtheoretischer Überlegungen naheliegend. Suggestiert wird so nicht, dass sich der opportunistischen eine »autonome[] Literatur«²¹ gegenüberstellen ließe: Ausgangspunkt der Überlegungen hier ist die Annahme, dass verschiedene Schreibkontexte und -formen sich in unterschiedlichem Maß autonomiebezogen zeigen, teils systematisch als Raum »zweiter Ordnung«²² und sich gerade ab den 1960er Jahren entwickelndes zweites »Bezugssystem«²³ von Wer-

-
- 19 Vgl. etwa Ute Wölfel (Hg.): *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005; Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin, München, Boston, Mass.: De Gruyter 2015, S. 141–211.
- 20 Isabelle Lehn, Sascha Macht u. Katja Stopka: *Schreiben lernen im Sozialismus. Das Institut für Literatur»Johannes R. Becher«*. Göttingen: Wallstein 2018, S. 11. Vgl. exemplarisch auch Wolfgang Harichs Kritik des »betonten Nonkonformismus« Heiner Müllers nach seiner *Macbeth*-Bearbeitung (Wolfgang Harich: *Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß*. Aus Anlass der »Macbeth«-Bearbeitung von Heiner Müller. In: *Sinn und Form*, Jg. 25 (1973), Nr. 1, S. 189–218, hier 208, 195).
- 21 Wolfgang Emmerich: *Die Literatur der DDR*. In: Wolfgang Beutin et al. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8., aktual. Ausg. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 515–583, hier 515 zu alternativen Differenzierungen.
- 22 Klaus-Michael Bogdal: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 106.
- 23 Tommek: *Der lange Welt in die Gegenwartsliteratur*, S. 201. Vgl. auch Ronald Weber: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld DDR*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 24.

ken, teils als Folge der privaten, in der politischen Repression spezifischer Schreibweisen und Selbstinszenierungen nur in Teilen erfassten Konstellation der zwei Diskutierten. Gerade auf Inge Müllers Seite hätte unabhängig von tradierten Parteidoktrinen – denen diverse Texte der zwei Schreibenden in den 1950er Jahren entsprechen – über die Jahre hinweg auch die fehlende Publikation des Großteils der Werke einen gewissen Raum für Distinktion eröffnet; zahlreiche der Texte hätten kulturpolitische Vorgaben nicht oder nicht unmittelbar erfüllen müssen.

Viele von Inge Müllers Arbeiten sind nicht datiert; Entstehungsreihenfolgen legen in diversen Fällen allenfalls Realitätsreferenzen und intertextuelle Bezüge nahe. Ihre Zuordnung hier ist insofern eine näherungsweise: In Kapitel 2.1 stehen Geschlechterrollen in mutmaßlich frühen Arbeiten Inge und Heiner Müllers und Bezüge der Texte untereinander im Fokus. Kapitel 2.2 diskutiert Koproduktion in wahrscheinlich Ende der 1950er Jahre entstandenen, von Inge Müller verfassten Schreibraum-Entwürfen: Thema ist der erwähnte Schreibprozess einer mutmaßlich weiblichen Sprechinstanz, der letztlich am fehlenden Platz für die eigene Arbeit scheitert. Inge Müllers Hörspiel *Die Weiberbrigade* steht in Kapitel 2.3 auch im Kontext seiner späteren Überarbeitung durch Heiner Müller im Zentrum. Der neue Entwurf nimmt dem Vorgängertext seine Spitzen; die *Weiberbrigade* stellt *alter egos* des Ehepaars Inge und Heiner Müller dar, Heiner Müllers Neufassung des Textes von 1970, die *Weiberkomödie*, korrigiert das Hörspiel im Sinn einer in der Rollenaufteilung traditionellen und humoristisch gezeichneten Zweiergemeinschaft. Kapitel 2.4 führt als Exkurs von den Texten Inge und Heiner Müllers ausgehend in Richtung von Werken Dritter, die künstlerisch beide Autor:innen als Figuren entwerfen. Deutlich wird in den Arbeiten mit einer wiederholt inszenierten Opferfigur Inge Müller auch ein Ausdruck der Konstanz tradierter partnerschaftlicher Arbeits- und Schreibhypothesen.

3.1 Das Ich und der Andere. Literarische Rollenverhandlung

Inge und Heiner Müller begegnen sich 1953 während eines Treffens der »Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren« in Ostberlin.²⁴ Heiner Müller, der gerade zum zweiten Mal geheiratet hat, hat vor Kurzem seine ersten literarischen Texte veröffentlicht.²⁵ Inge Müller lebt mit dem kaufmännischen Direktor des Friedrichstadt-Palasts Herbert Schwenkner in Lehnitz.²⁶ Sie schreibt Kinderliteratur und Kritiken. Zwei Jahre

24 Vgl. Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 77.

25 Vgl. Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau 2001, S. 92.

26 Deutlich hebt Heiner Müller (*Krieg ohne Schlacht*, S. 108), auf die finanziell gute Situation der Partnerin ab: »Ich habe Inge in der Arbeitsgemeinschaft junger Autoren im Schriftstellerverband kennengelernt. Wir lasen einander unsre Texte vor, die dann diskutiert wurden.

später, 1955, wird unter ihrem damaligen Namen Ingeborg Schwenkner im Kinderbuchverlag der DDR in Berlin ihr erstes Buch erscheinen.²⁷

Eine überlieferte Kritik der beiden Schreibenden von 1954 lobt vor allem sie, die sich laut dem Rezensenten mit ihren frühen »Kurzgeschichten, Skizzen und Reportagen« einen »Namen gemacht«²⁸ hat. Heiner Müllers Arbeit wird zurückhaltender kommentiert; die Rezension hebt auf seine »eigenwillige[] Verskunst« ab, gesteht den Texten aber Gespür für das »Neue unserer Gesellschaftsordnung«²⁹ zu. Die erste gemeinsame Zeit der zwei Schreibenden – die mit dem Einzug beider in das Haus von Inge und Herbert Schwenkner beginnt –, scheint erfolgstechnisch und finanziell ambivalent gewesen zu sein. Zeitweise sind, das reduziert ein Stück weit die Annahme schon in den frühen Jahren vorhandener Hierarchien zu seinen Gunsten, wahrscheinlich vor allem Inge Müllers Einkünfte entscheidend.³⁰

Unterschiedlich komplexe Texte entstehen; Jan-Christoph Hauschild hat Heiner Müllers Arbeiten der Zeit, vielleicht zurecht, als oft »apodiktisch«³¹ und die Werke beider als erkennbar frühe Projekte bezeichnet. Verschiedene Texte sind allerdings als Teil eines literarischen Austauschs lesbar; im Sinn Erik Schillings als »Dialog«³², aber auch – Schaberts radikalerem Ausdruck des »[l]iterarische[n] Geschlechterkampf[s]«³³ entsprechend – als Beginn eines Wechselspiels unterschiedlicher Selbstinszenierungen. Es findet in intertextuellen Kontexten statt, teils erinnern die Arbeiten an von Brecht oder anderen Autor:innen verfasste Werke. Die *Wunderhorn*-Sammlung fällt als ein Referenztext ins Auge, genauso Heinrich von Kleists *zerbrochener Krug*, mit dessen Zerspringen in einer »Rautensträuchlein«

Der eigentliche Anfang unserer Beziehung war, daß wir in eine Kneipe in der Zetkinstraße gingen, sie hatte eine grüne, gestreifte Bluse an, der oberste Knopf dieser schönen, teuren Bluse war auf, sie erzählte von zu Hause, und ich erfuhr, daß sie zu den oberen Zehntausend gehörte, und ich weiß noch diesen Moment, als meine proletarische Gier auf die Oberschicht sich regte. Bei Inge war dann mein erster fester Wohnsitz«.

27 Ingeborg Schwenkner: *Wölfchen Ungestüm*. Berlin [Ost]: Kinderbuchverlag 1955.

28 Rezension der *Märkischen Volksstimme* vom 25.11.1954 zu einem Leseabend im Friedrich Wolf-Haus 1954, zit. n. Annett Gröschner: *Du vor du hinter mir. Korrespondenzen zwischen den Arbeiten Inge und Heiner Müllers*. In: Inge Müller: *Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Mit Beiträgen zu ihrem Werk*. Hg. v. Ines Geipel. Berlin: Aufbau 1996, S. 318–324, hier 319: »Schwenkner hat sich durch ihre Kurzgeschichten, Skizzen und Reportagen bereits einen Namen gemacht. [...] Heiner Müller gab Proben seiner eigenwilligen Verskunst, mit der er das Neue unserer Gesellschaftsordnung zu gestalten versteht. Leider verloren die Verse etwas von der Wirkung durch den monotonen Vortrag.«

29 Ebd.

30 Vgl. etwa Hauschild: Heiner Müller, S. 132; zu entsprechenden Annahmen Marko: Vorwort, S. 304–306.

31 Hauschild: Heiner Müller, S. 105.

32 Schilling: *Dialog der Dichter*.

33 Schabert: *Englische Literaturgeschichte*, S. 430.

Adaption Inge Müllers das »Mädchen am Brunnen« offenbar ihre Jungfräulichkeit an einen Sänger verliert – »Dem Mädchen, das Wasser holen ging«, beschreibt ihr Gedicht die in der Sammlung und später von Heiner Müller launig vertextete Liebes-Szene, »Hat er ein Lied gesungen. | Das Lied klang gut, das Mädchen war schön. | Der Krug, der ist zersprungen«³⁴. Mehrere mutmaßlich spätere Texte Inge und Heiner Müllers sind einander, das wird noch Thema sein, in ihren Bezügen entgegengerichtet; diverse entwerfen sich inhaltlich ähnelnde Szenen aus sich widersprechenden Perspektiven.³⁵ Mehrere wahrscheinlich frühe Arbeiten enthalten mindestens unterschiedliche Darstellungen künstlerischer Konstellationen, teils in Entwürfen, die sich als Selbstinszenierungen lesen lassen.

Zu ihnen gehört ein »Märchen«, das Heiner Müller der Partnerin wahrscheinlich am ersten Jahrestag der Zweierbeziehung 1954 »zum 1. Geburtstag«³⁶ widmet. Auf seine Bezüge verweisen vage schon seine auf den ersten Blick relativ stereotypen Figuren – ein »Junge« trifft auf ein »Mädchen«, das ihm als Spiegel dient, nachdem er sein Gesicht verschwunden geglaubt hat. »Es war einmal ein kleiner Junge«, beginnt das »Märchen«,

der stand immer an einem Brunnen und schaute in sein Gesicht, das ihn aus dem Wasser ansah. Eines Tages warf er einen Stein in das Wasser, da sah er sein Gesicht nicht mehr.

Da ging er fort und hatte kein Gesicht mehr und war ganz allein. Er ging einen weiten Weg, und es waren siebentausend Jahre. Und nach siebentausend Jahren sah er ein Mädchen ihm entgegengehn, das war sehr schön und sah ihn an. Und er sah ihr in die Augen und sah sein Gesicht, das ihn daraus ansah. Und es war heil und ganz.

34 Inge Müller: [Dem Mädchen, das Wasser holen ging.] In: GT, S. 108. »Ein Mädchen Wasser holen ging | Nur ein dünn Hemdlein trug das Ding«, beginnt eine von Heiner Müller verfasste, der Partnerin gewidmete und den Selbstbezug vage schon über die Widmung nahelegende Neufassung des »Rautensträuchelein«-Gedichts der *Wunderhorn*-Sammlung, die endet: »Ich sah sie neu nach Wasser gehn | Und hatt von ihr schon mehr gesehn | Als je bei Tag die Sonnen« (Heiner Müller: [Ein Mädchen Wasser holen ging.] In: Ders.: *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte.* Hg. v. Kristin Schulz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, nachfolgend »WG«, S. 276; vgl. zur Vorlage Achim von Arnim u. Clemens Brentano: *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, Bd. 1. Heidelberg: Mohr und Zimmer/Frankfurt: Mohr 1806, S. 69f.). Der Volksliedbezug des Gedichts und sein sexuelles Sujet verweisen auch auf Brecht – dieser plante zeitweise selbst eine Sammlung von Volksliedverballhornungen, die *Des Knaben Plunderhorn oder Schmatzkästlein des schweinishen Hausfreundes* heißen sollte (vgl. Jan Knopf: *Kalendergeschichten.* In: Ders. (Hg.): *Brecht-Handbuch*, Bd. 3: *Prosa, Filme, Drehbücher.* Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 403–416, hier 407).

35 Vgl. Kap. 3.4.

36 So die Notiz auf dem Briefumschlag des »Märchens« in Heiner Müllers Handschrift (Heiner Müller: [Manuskript »Märchen« mit Widmung an Inge Müller, um 1954.] 1 Bl. i. Kuv., Inge-Müller-Archiv, Sign. 869).

Da hatte er einen Spiegel, der war zart wie Wolkenstaub, stärker als Feuer und Wasser, härter als Stahl und Stein. Da blieb er bei dem Mädchen siebentausend Jahre und sieben mal siebentausend und immer.³⁷

Das ist Kitsch; in der »siebenmal siebentausend«³⁸ Jahre dauernden Liebe und in der »Schönheit« des Mädchens, die der Text als Grund der Verliebtheit darstellt. Trotzdem referiert die Narziss-Figur, von Müller gewollt oder ungewollt, auf ein geschlechterbezogen tradiertes und künstlerisch ambivalentes Motiv; als Vorstellung der Liebe des Künstlers zu einem perfekten Abbild reiht es den frühen Text auch in einen künstlerischen Diskurs ein. »Der Mensch liebt seine Produkte«, hat Ulrich Pfisterer in seinen Überlegungen zur kunsttheoretischen Reflexionsfigur Liebe die Narziss-Figur im Kontext einer von Heiner Müller noch relativ vage aufgerufenen Kunsttradition kommentiert,

da sich in ihnen sein Menschsein beweist. Die Vorstellungen von Produzieren und Lieben hängen aufs engste zusammen. Besonders die literarischen und künstlerischen Produkte können dabei als ›Kinder‹ des Dichters bzw. Künstlers und zugleich als eine Art Entäußerung und ›Selbstbildnis‹ verstanden werden, wobei die Liebe zu diesem ›Selbstbildnis‹ laut Aristoteles eine einseitige bleibt. In die Sprache des Mythos übersetzt, sind damit die wichtigsten Motive der Narziss-Geschichte benannt.³⁹

Unabhängig davon, ob der Traditionsbezug bewusst in den Text integriert ist, verweist die Abbildfunktion des Spiegels potentiell auf die Kunst. Auf sie referierend, die gerade in der DDR auch als »Spiegel der Gesellschaft«⁴⁰ fungiert (oder es soll), lässt Müller das »Mädchen« im Text, das dem Künstler als »Spiegel« dient, zum weiblichen Medium werden.

37 Ebd.

38 Kitschig ist der Text auch nach Wolfgang Braungarts Definition (vgl. Braungart: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung. In: Ders. (Hg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Max Niemeyer 2002 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 112), S. 1–24, hier 24): »Insofern der Kitsch ganz auf das Gefühl zielt, nimmt er teil an der Feier der Moderne von Individualität und Subjektivität und verhöhnt sie in seinem Reproduktionscharakter und seiner Serialität zugleich« – gegen ein solches Verständnis des Textes spräche nur, ihn ironisch zu lesen, denn »Der Kitsch ist nicht witzig« (ebd., S. 23).

39 Pfisterer: *Kunst-Liebe | Liebes-Kunst*, S. 590f.

40 »Kunst als Spiegel der Gesellschaft« war eine ganze Ausstellung in der Moritzburg in Halle in den 1950er Jahren benannt, vgl. Maike Steinkamp: *Museen, »Bildungsstätten ersten Ranges«*. Der Wiederaufbau der Kunstmuseen in der SBZ und frühen DDR und die Rolle der modernen Kunst. In: Lukas Cladders u. Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2022, S. 17–29, hier 26.

Die Konstellation erinnert – speziell als frühe, der Handlung nach relativ eindeutige Notiz – an Luce Irigarays Beschreibung der weiblichen Spiegelfunktion. »Damit d[as] Ich [des Mannes, H. G.] wertvoll wird«, so ihr Resümee der Motivtradition, wird ein Spiegel entworfen, der »ihm seine Gültigkeit versicher[t], immer wieder versicher[t]«⁴¹. In Müllers Text bleibt das Mädchen Medium des Protagonisten, wenn es je nach Verständnisweise inner- oder außerhalb der Kunst sein Gesicht reflektiert. Für die Kontextualisierung der kurzen Prosaarbeit in einer Motivtradition spricht auch die fortgesetzte Nutzung der Spiegelmetapher in anderen Werken: In einem gemeinsam verfassten Text Inge und Heiner Müllers von 1954, einem von zwei überlieferten erkennbar zu zweit geschriebenen Gedichten,⁴² ist eine ähnliche Szene zu finden – »Da ist die Brücke | Und ich seh dich gehen | Über die Planken aus Holz«, beginnt in dem Text ihr Szenenentwurf. »Ins Wasser blickend sah ich | Deine Augen, die mich suchten. Da | Fand ich *mich*«⁴³, greifen Heiner Müllers Verse die Beschreibung auf, in der wieder der Blick der weiblichen Figur vor allem der Selbstversicherung des Sprechers dient. Acht Jahre später, wenn Heiner Müllers nachträgliche Datierung stimmt,⁴⁴ verweist ein von ihm verfasster Vierzeiler auf die zitierte Metapher zurück: »Du Brunnen, der mich tränkt und durstig macht«, lautet er, »In deinem Spiegel mein Gesicht verlorn | Wenn ich draus trink, und wieder neu geboren. | Du Sonne, die mich ausbrennt in der Nacht«⁴⁵. Dieses »Gesicht« wird nicht nur gespiegelt, sondern erst zerstört neu »geboren« und durch Zerstörung erneuert. Die Adressat:innenfunktion als solche bleibt jedoch gleich; sie wird auf den Partner bezogen und übernimmt für ihn ihre Funktion.

Heiner Müllers »Märchen«-Mädchen liefert so den Auftakt für verschiedene Frauenfiguren, die in seinen Texten Gegenüber von männlichen Protagonisten bleiben. Es tut das trotz der als Selbstkritik der Prosaarbeit interpretierbaren Anspielung auf die Narziss-Figur; sie lässt sich ironisch lesen, als Verweis auf die

41 Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Französischen übersetzt von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 66f. Im Original: »Or, pour que ce moi soit valeureux, il faut bien qu'un «miroir» le rassure, ré-assure, sur sa validité. La femme étayera ce redoublement spéculaire, renvoyant à l'homme «son» image, le répétant comme «même». [...]« (Luce Irigaray: *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les éditions du minuit 1974, S. 63.)

42 Weit nach dem zitierten Text »Da ist die Brücke [...]«, in den 1960er Jahren, wurde unter gemeinsamer Verfasser:innenschaft Inge und Heiner Müllers das Gedicht »[Valentina Tereschkova, die Kommunistin]« im DDR-Rundfunk gesendet; seine Aufzeichnung war zeitweise über die »Heinermüllerbaukasten«-Website der Akademie der Künste zugänglich, im Heiner-Müller-Archiv der Akademie der Künste ist ein Entwurf unter der Signatur 3348 überliefert.

43 Inge Müller u. Heiner Müller: [Da ist die Brücke.] In: GT, S. 60, Hervorh. H. G.

44 Vgl. Kristin Schulz: Anmerkungen. In: WG, S. 475–652, hier 608; datiert ist der Text auf den »8.5.62«.

45 Heiner Müller: [Du Brunnen, der mich tränkt und durstig macht.] In: WG, S. 316.

Selbstbezogenheit des Jungen, relativiert aber nicht die Funktion des Mädchens, das im Kontext der Motivtradition zugleich selbst zum künstlerischen Objekt zu werden scheint. Im Fokus steht das Schicksal des Jungen; das »Mädchen« wird letztlich im doppelten Sinn zum Verweis auf »Echo«, die nur zur Wiederholung fähige Nymphe im Mythos.⁴⁶

Von Inge Müller ist keine explizite Replik auf das »Märchen« überliefert. Zu finden ist aber eine »Spiegel« übertitelte, von Ines Geipel erstmals aus dem Nachlass veröffentlichte Dramenskizze. Sie lässt fünf Stimmen auftreten, die ersten vier mutmaßlich als Spiegelungen der fünften, und entwirft ein Gespräch, das vor allem die fünfte Stimme von ihrer ihr erst unverständlichen und anschließend zu ihrem Schrecken zerstörten Reflexion irritiert zeigt:

1. STIMME: Da sag ich: Nein.
 2. STIMME: Ja sag ich.
 3. STIMME: Ich sag nichts.
 4. STIMME: Der Tod ist: nicht gefragt zu werden.
 5. STIMME: Wovon redet ihr?
- Lachen.*
- 1.–4. STIMME: Er weiß immer die Antwort.
- Pause.*
- [...]
- 1.–4. STIMME: Er kennt uns nicht. Sieh
In den Spiegel. Geh weg vom Spiegel. Zerbrich ihn.
 5. STIMME: Wo seid ihr, wer seid ihr? Halt –
 - 1.–4. STIMME: Geh!
- Lärm von Scherben.*
5. STIMME: Ein Kopf. Eine Hand, Bein, Ohr. Ich!
 1. STIMME: Er weint.
 2. STIMME: Er ist da.
 3. u. 4. STIMME: Seht, er ist endlich geboren.
 5. STIMME: Ich hab alles verloren. Alles verloren.
- Lachen.*⁴⁷

Das zitierte Drama *en miniature* wird nicht dadurch konkreter, dass sein Nebentext weitgehend fehlt; wir erfahren vom »Lachen« vermutlich der ersten bis vierten Stimme und vom wahrscheinlich durch den zerbrechenden Spiegel verursachten »Lärm

46 Vgl. zu den Transformationen der Echofigur im Sinne des Resonanzraums ohne Autorschaft Bettine Menke: Ovids Echo, die Ver-Antwortung und das Nachleben der Dichtung. In: Henriette Harich-Schwarzbauer u. Alexander Honold (Hg.): Carmen Perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur. Basel: Schwabe 2013, S. 21–42, hier 39.

47 Inge Müller: Spiegel. In: GT, S. 513.

von Scherben«, aber weder explizit von dem, was das Spiegelbild zeigt, noch davon, was sein Zerschneiden auslöst. Nahe liegt ein Verständnis der Stimmen eins bis vier als Spiegelbildern der fünften, vielleicht als Spiegelungen von »Hand, Bein« und »Ohr«. Der Wortwechsel ab der zehnten Zeile – vollständig »Wer seid ihr? | Er kennt uns nicht. Sieh | In den Spiegel. Geh weg vom Spiegel« – suggeriert eine Zuordnung der vier Stimmen als Reflexionen: Der Blick in den Spiegel wird der fünften Stimme vermutlich das eigene Spiegelbild zeigen.

Er wirkt destruktiv: Vor dem Hintergrund der folgenden Ausrufe »Er ist da« und »Er ist endlich geboren« lässt die Aufforderung »Sieh in den Spiegel. Geh weg vom Spiegel. Zerbrich ihn« die Zerstörung des Glases befreiend wirken. Genau wie das »Lachen« am Schluss des Textes steht der Aufruf zum Zerschneiden des Glases im Kontrast zur Furcht vor seiner Zerstörung. Tatsächlich scheint mit dem Ende der Reflexion im Spiegel als »Neugeburt« eher eine Rückkehr der fünften Stimme zu sich selbst als der befürchtete allumfassende Verlust eingeleitet. In der Zerstörung des Glases, der Eindruck entsteht, liegt die rettende oder mindestens positive Wendung des Textes.

Aus psychoanalytischer Sicht lässt die Szene an Jacques Lacans Theorie des »Spiegelstadiums« und ihre vor allem auf die kindliche Entwicklung bezogenen Annahmen der Konflikthaftigkeit der Reflexion im Anderen denken – ob sie Inge Müller bekannt waren, ist unklar, Textausgaben waren in der DDR der Kritik der Arbeiten wegen schwerer zugänglich als in Westdeutschland.⁴⁸ Ausgeschlossen ist es nicht, vage dafür spricht ein von Müller teils ausgedrücktes Interesse an psychoanalytischen Konzepten.⁴⁹ Ausgangspunkt von Lacans relevanten Überlegungen ist ein ursprüngliches menschliches Selbstbild als unvollständiger Körper, dem der Spiegel zur Schein-Lösung der Selbstwahrnehmung wird: »Obwohl das Spiegelbild«, so Patrick Bühler,

[...] die Erfahrung eines »zerstückelten Körpers« [...] in die eines ganzen verwandelt, bleibt [...] [der mit ihm verbundene] neue Grad an Autonomie für Lacan immer eine prekäre »Fiktion« [...]. Die ursprüngliche »paranoische Entfremdung« [...], die das Ich vor jeder »gesellschaftlichen Bestimmung« [...] ausmache, sei immer nur behelfsmäßig zu überkommen, da die vorgespiegelte Selbstbeherrschung allein von einem imaginären anderen abhängt. [...] Da »Ich ein anderer ist«, wie Lacan mit Rimbaud sagt [...], das Ich also immer von einem anderen abhängt, löst

48 Vgl. Michael Geyer u. Werner König: Der Beginn der Reinstitutionalisierung der Psychoanalyse in der DDR. In: Michael Geyer (Hg.): Psychotherapie in Ostdeutschland. Geschichte und Geschichten 1945–1995. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 473–480.

49 Vgl. etwa ihren Tagebucheintrag vom 18.11.1957: »Tuppa vergißt, daß wir Geld brauchen, um Leben zu können usw. er vergißt, wenn ich krank bin. Vergißt er es aus Zerstretheit, oder aus psychischer Abneigung gegen Verpflichtung. (Freud?)« (I. Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn, S. 118).

das Spiegelbild nicht nur Begeisterung aus, sondern auch Eifersucht [...]. Für die psychoanalytische Theorie bedeutet die Annahme eines Spiegelstadiums deswegen auch, dass sich jeder Versuch, die »existentielle Negativität« [...] des Ich durch weitere illusionäre Identifikationen aus der Welt zu schaffen, als gefährlicher Irrweg erweisen muss.⁵⁰

Mit Lacan wird das Sich-Erkennen im Spiegel zum Entwicklungsschritt, der Ganzheit nur scheinbar versichert. Das vollständige »Ideal-Ich« existiert nur im Anblick des Ichs als gespiegeltem Anderem und wird für die sich Betrachtenden so unerreichbar. Obwohl Müllers Kenntnis der Theorie unklar bleibt, beschreibt ihre Skizze den Effekt der »Ich«-Darstellung im Anderen treffend: Die Reflexion im Spiegel scheint die eigentliche »Geburt« der fünften Stimme zu verhindern. Positiv wirkt erst ihre Konzentration auf die eigene Person.

In weniger spezifischer Form ist die Skizze als Reflexionskritik verständlich. Als solche lässt sie auch an antike Darstellungen der Narziss-Figur denken. »Während er trinkt«, beschreibt die Erzählstimme die Fokussierung des Helden auf das eigene Bild in Michael von Albrechts Übersetzung von Ovids *Metamorphosen*,

erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist. Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor. Am Boden liegend, betrachtet er seine Augen – sie gleichen einem Sternennpaar –, das Haar, [...] die Anmut des Gesichts, die Mischung von Schneeweiß und Rot – und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. [...] Wie oft gab er dem trügerischen Quell vergebliche Küsse! [...] Leichtgläubiger! Was greifst Du vergebens nach dem flüchtigen Bild! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst, ist nur Schatten, nur Spiegelbild. Es hat kein eigenes Wesen: Mit Dir kam es, mit Dir bleibt es, mit Dir wird es fortgehen – wenn Du nur fortgehen könntest.⁵¹

Der Mythos von Narziss lässt sich als Prätext des »Märchens« Heiner Müllers wie auch der Dramenskizze lesen: Beide Male ist die Faszinationskraft des eigenen Spiegelbilds Thema, im »Spiegel« als der wahrscheinlich später entstandenen Arbeit wird der Wunsch nach der Reflexion im Anderen zum Ausgangspunkt einer

50 Patrick Bühler: KulturKlassiker. Jacques Lacan (1901–1981), *Das Spiegelstadium* (1949). In: KulturPoetik, Jg. 9 (2009), Nr. 2, S. 252–260, hier 255f. Vgl. auch Jacques Lacan: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17–07-1949. In: Revue Française de Psychanalyse, Jg. 13 (1949), Nr. 4, S. 449–455.

51 Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch/deutsch. Übersetzt u. hg. v. Michael v. Albrecht. Stuttgart: Reclam 1994, S. 153, 155.

Kritik der Selbstbespiegelung. Inge Müllers Skizze verkehrt, könnte man sagen, die Spiegel-Motivik des »Märchens« – und mit ihr diejenige verschiedener Gedichtentwürfe Heiner Müllers – in der eingeforderten Trennung der traditionell affirmierten Reflexions-Gemeinschaft. In der Diskussion ihrer Texte sind deren Verweise auf Narziss wiederholt als Kritik an der männlich verknüpften Figur Thema gewesen⁵² – »Wer gibt dir ein Recht den Stummen zu spielen | (Du zitterst vor Eigenliebe, Narziß)«⁵³, beginnt etwa ein oft im gleichen Kontext zitiertes,⁵⁴ Hilzingers Einschätzung folgend Anfang der 1960er Jahre entstandenes Gedicht.⁵⁵ Gerade mit Blick auf den möglichen »Märchen«-Bezug spricht vieles dafür, »Spiegel« spezifischer auch als Auseinandersetzung mit Rollenmodellen in Heiner Müllers Arbeiten und Teil eines in einzelnen Figuren noch an Partnerschaftsklischees orientierten literarischen Dialogs zu lesen.

Unter anderem zwei weitere Gedichte Inge und Heiner Müllers schließen an den skizzierten, auch in seinem Notizcharakter teils lesenswerten, weil vergleichsweise deutlich konturierten kritischen Austausch an; sie sind einmal mehr als geschlechterrollenbezogener Dialog in einem weiten Sinn intertextueller Referenzen verständlich. Wieder rückt eine Funktionsrolle auf weiblicher Seite in den Vordergrund, diesmal als Entwurf und Revision einer Idee der Partnerin als Wegweiserin und beginnend mit einem Text Heiner Müllers, den Sonja Hilzinger erstmals aus Inge Müllers Nachlass zitiert hat.⁵⁶ Die Verse scheinen undatiert geblieben zu sein, aber was sie entwerfen, ähnelt den erwähnten Szenen: Adressiert wird der oder wahrscheinlicher die Angesprochene ganz wortwörtlich als Wegweiser. »Such mich nicht vor dir«, beginnt die Notiz,

Such mich nicht hinter dir
Such mich nicht an deiner Seite
Du bist mein Weg.⁵⁷

Das ist als Spiel mit verschiedenen partnerschaftsbezogenen Wendungen lesbar; mit Vorreiterrollen, dem Rückenwind der oder des Anderen, dem sich Sich-den-Rücken-Freihalten oder dem Seite-an-Seite-Gehen. Alle vier werden verworfen und erst die Zeile »Du bist mein Weg« scheint, an die christlichen Gesangsverse »Herr, du

52 Vgl. etwa Ursula Bock: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne. Berlin: LIT 2011 (= Semiotik der Kultur/Semiotics of Culture 11), S. 209.

53 I. Müller: [Wer gibt Dir ein Recht den Stummen zu spielen.] In: Dies.: GW, S. 93f.

54 Vgl. etwa Bock: Die Frau hinter dem Spiegel, S. 209f.

55 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 206.

56 Vgl. ebd., S. 149f.

57 Ebd., S. 149.

bist mein Leben, Herr, du bist mein Weg«⁵⁸ erinnernd, das Verhältnis der Sprechinstanz zur mutmaßlichen Angesprochenen aus Sicht des lyrischen Ichs adäquat auszudrücken. Die Wendung wirkt doppeldeutig, gerade vor dem Hintergrund der Präpositionen der vorangegangenen Zeilen und des Blicks des »Du« nach vorn, nach hinten und zur Seite, der in der Feststellung korrigiert wird, dass es (oder sie) selbst zum Weg geworden ist. Inge Müller hat darauf reagiert: »Der Weg ist wohin du den Fuß setzt«, beginnt eines ihrer Gedichte,

Wegweiser bist du
 Du bist nicht Fuß nicht Weg
 Du bist du
 Abnimmts dir keiner
 Du bist nur einer
 Siehst du zu.⁵⁹

Die Abweisung ist eindeutig; auch die Feststellung »Abnimmts dir keiner« lässt sich als Kritik an der Rolle des Gegenübers in den Referenzversen lesen. Deutlich wird in den Zeilen kein privates Verhältnis, aber ein Widerspruch der zwei zitierten Texte im Entwurf der auf einem Weg oder in zwei Alleingängen imaginierten Zweierbeziehung.

Der Kontrast wirkt unnötig: »Du bist mein Weg« klingt nicht notwendig funktionsbezogen – die Wendung wird erst im zweiten Gedicht eindeutig im Sinn eines betretenen Wegs aufgegriffen. Vage lassen die Verse »Du bist nicht Fuß nicht Weg | Du bist du« an die zitierten »Spiegel« und »Brunnen« denken, die Heiner Müllers Gedichte entwerfen, aber die Referenz bleibt indirekt. Die Idee des isolierten, nur von »einer« Figur beschrittenen Wegs in Inge Müllers Gedicht wirkt auf ihren Text bezogen widersprüchlich – die Referenz auf die Notiz Heiner Müllers unterläuft als Entwurf einer lyrischen Zweierkonstellation im Grunde für sich genommen die reklamierte Trennung. Auch das illustriert umgekehrt die Spanne dessen, was sich als Austarieren von Gemeinschaftsentwürfen in mutmaßlich frühen Texten der beiden Schreibenden liest; der Widerspruch der jeweils entworfenen Konstellationen wird in den teils relativ simplen Handlungsverläufen und Stereotypen folgenden Notizen womöglich deutlicher als in verschiedenen späten Werken.

Lohnend wirkt die Diskussion der zitierten Arbeiten gerade des Kontrasts der in den Texten entworfenen Figuren wegen. Die zitierten Klischees, deutet sich an, sind auch Teil der verhandelten Tradition entworfenen Kunst-Partnerschaften und einer entlang tradierter Narrative umrissenen Konstellation, die in den untersuchten literarischen Arbeiten zum Gegenstand wird. Die Lektüre des frühen Wechsel-

58 So der Text des katholischen Gotteslobs (GL) 456.

59 Inge Müller: [Der Weg ist wohin du den Fuß setzt.] In: GT, S. 144.

verhältnisses der Texte verweist auf Ideen des Kunst-Paars als schon der Tradition nach oft klischerter Geschlechtergemeinschaft zurück. In den ambigen Referenzen und Zweierdarstellungen innerhalb der zitierten Szenen scheint auch ein Teil der mit ihnen real assoziierten Partnerschaftsideale und Hierarchien erkennbar.

3.2 Ein Zimmer für drei: Unterbrochene Schreibprozesse in Inge Müllers Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel«

1957 erhält Heiner Müller eine Förderung des DDR-Rundfunks, um ein Hörspiel über das Braunkohlekombinat »Schwarze Pumpe« bei Spremberg zu schreiben. Dorthin reist er mit Inge Müller und die *Korrektur* entsteht, ein »Bericht« vom Aufbau des Kombinats, der später vertont, aber auch als gleichnamiges Stück bekannt wird.⁶⁰ Die *Korrektur* ist nach dem *Lohndrucker* die zweite gemeinsam veröffentlichte Arbeit Inge und Heiner Müllers. Der Bühnentext, der um Fragen der sozialistischen Produktion kreist, entspricht auch in der 1958 auf politischen Druck hin entstandenen Überarbeitung weitgehend den Inhalten der gemeinsam veröffentlichten Werke der Jahre.⁶¹ Vorhandene Konflikte aufgrund korrigierter Lohnlisten und fiktiver Normen überwindend, findet die Belegschaft eines Kombinats im Kontext gemeinsamer Arbeit zusammen. Gezeigt wird eine Entwicklung in Richtung der Produktivität und der Aussprache. Selbst der überzeugte Kommunist Bremer findet sich mit der Notwendigkeit der Zusammenarbeit ungeachtet der politischen Vorgeschichten der Kolleg:innen im Kombinat ab. Der Text, der nach seinem Erscheinen in mehrfacher Hinsicht korrigiert werden muss – Anstoß erregt unter anderem der Eindruck seiner Negativität –, entwickelt letztlich ein positives sozialistisches Gemeinschaftsprojekt. Geschlechterungleichheiten sind Thema – »Wir wollen gehört werden«⁶², beklagt eine der Arbeiterinnen im Kontext eines durch mangelnden Arbeitsschutz verursachten Unfalls einer Kollegin die fehlende Anhörung weiblicher Stimmen –, aber es bleibt bei der kurzen Beschwerde. Geschlechterbezogene Kritik steht nicht im Zentrum des Textes.

Am Entwurf der Szenen ist Inge Müller beteiligt gewesen. Mit der *Weiberbrigade* (vgl. Kap. 3.3) hat sie eine inhaltlich ähnliche Arbeit über die Frauenbrigade eines

60 Inge Müller u. Heiner Müller: Die Korrektur. Ein Bericht vom Aufbau des Kombinats Schwarze Pumpe (1957). In: neue deutsche literatur, Nr. 6.5 (1958), S. 21–36 [= *Korrektur I*]; Heiner u. Inge Müller: Die Korrektur [= *Korrektur II*]. In: Heiner u. Inge Müller: Die Korrektur, S. 43–62. Vertont wurde die zweite Fassung des Hörspiels 1958 von Wolfgang Schonendorf für den DDR-Rundfunk (Erstsendung 13.11.1958).

61 Vgl. Helmut Fuhrmann: Warten auf »Geschichte«. Der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 75–81.

62 H. Müller: Die Korrektur [I]. In: Werke 3: Die Stücke 1, S. 119; vergleichbar in H. Müller: Die Korrektur [II]. In: Werke 3: Die Stücke 1, S. 136.

Kombinats verfasst, die mit vereinten Kräften und Unterstützung der Kollegen eine schwierige Kranmontage bewältigt. Das Bild, das Müller in Texten der Zeit von literarischer und literaturunabhängiger Koproduktion entwirft, wirkt trotz der erwähnten Werke allerdings ambivalent; gerade in fünf mutmaßlich Ende der 1950er Jahre entstandenen lyrischen Schreibraum-Entwürfen werden sowohl die Mutterwie die Partnerinnenrolle kritisch beschrieben. Kommunikation in ihrem Kontext unterbricht den Schreibprozess der Autorin im Text, an Gesines »Um- und Umwendung« erinnernd. Das Schreiben zu zweit und die Arbeit im Kollektiv erscheinen als Störfaktoren der Arbeit des lyrischen Ichs am Schreibtisch.

Sonja Hilzinger hat die überlieferten Fassungen des Gedichts, wahrscheinlich zurecht auf das Thema der Koproduktion verweisend, den Jahren der unmittelbaren Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers ab 1956 zugeordnet. Die Textfassungen entwerfen drei Formen des Schreibens; die Einzelarbeit, die Arbeit im Kollektiv und die Koproduktion mit dem eigenen Partner. Auch von Hilzinger stammt ein Vorschlag zur Chronologie der Entwürfe des Textes, der zu den hier thematisierten Überarbeitungsstufen passt. Ihm folgend lässt sich plausibel von drei handschriftlichen Texten als den Fassungen eins bis drei des Gedichts, einem späteren maschinenschriftlichen Entwurf als Version vier und einem deutlich veränderten letzten Manuskript ausgehen.⁶³

Die erste Fassung (vgl. Abb. 2) kommt noch ganz ohne Figuren abseits der Sprechinstanz aus: »Manchmal bin ich ein Vogel«, beginnt sie. Beschrieben wird, metaphorisch ergänzt, ein kontemplativ wirkender Schreibprozess, der noch nicht durch Fremde unterbrochen wird. Störend wirkt nur die Unsicherheit der Sprechinstanz gegenüber dem eigenen Schreiben. Einschließlich der Streichungen lautet der Text:

Manchmal ~~fühlich mich w~~bin ich wie ein Vogel
 Der schon in den Zweigen wippt
~~Und sich nicht traut die~~
 Die Flügel ausgebreitet
 Den Kopf gereckt zum Flug
 «Und in der BrustKehle schon~~?~~klopft das Lied der Weite
 Hört schon das ~~[unleserliches Wort]~~
~~[unleserliches Wort]~~
 Und dann beim ersten Ton erschreckt
 Hab ich mich selber aufgeweckt
 Falle ~~aus dem~~vom Traum zurück ins Leben

63 Vgl. Sonja Hilzinger: »Manchmal bin ich ein Vogel«. Über das Entstehen eines Gedichts von Inge Müller. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Jg. 15 (2005), Nr. 2, S. 381–386.

Die Sprechinstanz scheint im Abheben begriffen; der Vogel- als Dichtermetapher folgend, leitet der zum »Flug« gereckte »Kopf« die Arbeit am noch zu schreibenden Text ein. Der Schreibprozess beginnt hoffnungsvoll: Das in der »Kehle« klopfende »Lied der Weite« scheint auf die sich eröffnende Freiheit kreativen Schaffens zu verweisen. Störfaktor im Arbeitsprozess ist mit dem eigenen »Ton« allerdings das Schreiben selbst, dessen Versuche offenbar nicht dem erhofften Lied entsprechen. Der Flugversuch scheitert; er endet im Sturz (»Falle vom Traum zurück ins Leben | Wie eben | und schreibe kein Gedicht«) und ohne literarischen Erfolg in Form einer lyrischen Arbeit, die die Sprechinstanz – der die Form des Textes in gewisser Weise widerspricht – als Gedicht gelten ließe.

Die Fassungen zwei und drei des Textes sind länger als die zitierten zehn Verse. Sie beginnen mit dem gleichen Entwurf eines scheiternden Schreibversuchs,⁶⁵ aber diesmal hat sich die Art der Unterbrechung verändert: Eine zweite und dritte Figur stören das vielversprechende »Lied der Weite« und scheinen jetzt statt der Unsicherheit des lyrischen Ichs – die nicht mehr erwähnt wird – für den literarischen Fehlstart verantwortlich. »Manchmal bin ich ein Vogel«, lautet der erste Vers wieder, in Vers vier wird der »gereckt[e]« zum »hoch aufgereckt[en]« und später zum fast identisch auch in der dritten Fassung auftauchenden, »in den Wind aufgereckt[en]« Kopf. Einmal mehr endet der Flug aber, noch bevor er begonnen hat, denn plötzlich durchbricht die »Spree« die Wand des Raums der Szene:

Manchmal bin ich ein Vogel
 Der schon in den Zweigen wippt
 Die Flügel ausgebreitet
 Den Kopf hoch [darüber: in den Wind] aufgereckt zum Flug
 [...]
 In der Kehle Millionen Lieder
 [...]
 Und die ganze Welt im Ohr
 Plötzlich stürzt die Spree
 Ins Zimmer, durch die Wand: ein Rohrbruch
 Wo ist der Klempner?
 (Ich) ~~unleserliches Wort~~ Rutsch vom Baum, Holz unter den Händen brennt [?]

65 Die Reihenfolge ist an Details erahnbar: Die hier so verstandene erste Fassung etwa beginnt mit einigen wiederholt getilgten Versen, aus denen sich der erste Vers der späteren Fassungen ergibt. Aus »Manchmal ist [...]« und »Manchmal sind deine Hände Flügel« wird so »Manchmal bin ich ein Vogel«. Fassung zwei enthält noch die teils durchgestrichenen Verse »Unsre letzte Mark für Zigaretten | Nicht finden«, in der dritten steht »Kannst unsre letzte Mark für Zigaretten | Nicht Nirgends finden«, in der vierten »du | Kannst unsre letzte Mark für Zigaretten | Nirgends finden« (Inge-Müller-Archiv, Sign. 214). Vergleichbare Korrektur-entwicklungen sind wiederholt zu finden; nur die wahrscheinliche letzte Fassung setzt neu an und fügt völlig neue Verse hinzu.

[...]
 Holz, Schreibtisch, Startbahn –
 [...]
 Ich werde disqualifiziert
 Fehlstart. Und Du kannst
 Kannst unsere letzte Mark für Zigaretten
 nicht finden, fragst mich
 [...]⁶⁶

Der Text bricht hier ab; dort, wo drei Punkte gesetzt sind, sind nach einem unleserlichen Wort noch die gestrichene Ergänzung »Dabei fällt Dir der richtige Reim auf Eis ein« und einzelne weitere, getilgte Verse zu erkennen. Trotz der Fragmentarität des Gedichts sind einige Veränderungen der Szene deutlich nachzuvollziehen, darunter die Kontrastierung des Gefühls globaler Weite (»die ganze Welt«) und des nach dem Eintritt der »Spree« verengt wirkenden Zimmers. Ins Auge fällt auch die Unterbrechung des Schreibprozesses, die der Eintritt des Flusses markiert: Die Spree »stürzt« ins Zimmer, aber sie bleibt nicht allein – der Eintritt des Partners scheint sich fast bruchlos anzuschließen und hat, der Eindruck entsteht, schon stattgefunden oder passiert gerade, als die Sprechinstanz »disqualifiziert« wird.

Auch der Wasserschaden bleibt merkwürdig unerwähnt – fast könnte man denken, da sei gar keiner, da sei nur der Partner ins Zimmer gestürzt, mit dessen Suche nach Geld für Zigaretten die Szene endet. Fassung drei, eine nochmals verlängerte Handschrift, bestärkt das, indem der Eintritt des Partners wie als Erklärung eingefügt scheint, zumal neben ihm jetzt der Sohn und die »Kollegen aus der Produktion« das Dichten unterbrechen. Angedeutet wird eine Skala von Schreibformen; die Arbeit im Team schließt sie ab, ist aber scheinbar nicht die Form, die sich die Sprechinstanz erträumt hat. »Manchmal bin ich ein Vogel | Der schon in den Zweigen wippt«, setzt auch Fassung drei ein (vgl. Abb. 3). Wieder stürzt »plötzlich [...] die Spree | Ins Zimmer« und findet der Schreibprozess insofern ein erzwungenes Ende:

[...]
 Ich bin [darüber: Der Vogel ist] disqualifiziert
 Fehlstart. Die Gegenwart wirft ihre
 Fangleinen aus. Du, Gefährte

66 Ebd. Die Auslassungszeichen in eckigen Klammern markieren durchgehend gestrichene und oft unleserliche Wörter und Verse. Ein Teil erkennbar ist im Fall der ersten, dritten und letzten Klammern, der Reihenfolge nach: »[drei unleserliche Verse] | Millionen Lieder in der Kehle | [unleserlicher Vers] | Und | [unleserlicher Vers] | Und dann | Millionen Lieder in der Kehle | Im Ohr | Die ganze Welt«; »meine Hände [?] | Wird er wieder Holz«; »Dabei fällt dir der Reim auf Eis ein | Den wir [unleserliche Wörter] | Seit drei Nächten | auf Eis ein | [zwei unleserliche Verse]«.

Hast den Äquator überschritten
 Trennende Verbindungslinie
 Der zwei Halbwelten: unsrer
 Arbeitszimmer; du kannst
 Unsre letzte Mark für Zigaretten
 Nirgends finden. Ich auch nicht.
 So fällt dir der richtigesaubere Reim
 Auf Pleiße ein, ein Kind
 Hätte ihn finden können, wir
 Suchen ihn seit drei Tagen schon [darüber: 3 T. h. w. ges.]
 Unser Sohn hört uns den Fund ausrufen
 Endlich machen sie Schluß, denkt er,
 Mit der Literatur und stürmt mein Zimmer
 Der Unerfahrene, nur schwer
 Glaubt [darüber: Begreift] er, was alles gehört zum Handwerk
 Und zur [darüber: Der] Poesie gehört
 Eh wir die Diskussion ... rufen [darüber: mahnen]
 Aus dem Telefon Kollegen
 Aus der Produktion unsere
 Produktion an. Das Material schäumt. –
 Manchmal [darüber: Dann] verwünsch ich dann den Baum
 Mit allen Wurzeln das vierfüßige
 Flügelpferd, die glatte Rennbahn
 zu den Sternen Lesern.⁶⁷

Die Beschreibung ist uneindeutig: Die Aussage »Manchmal [...] verwünsch ich dann den Baum | Mit allen Wurzeln das vierfüßige | Flügelpferd, die [...] Rennbahn | Zu den Sternen« wird nicht konkretisiert. Nahe liegen dennoch ihr Rückbezug auf die zuvor vorgeführten Schreibformen der Produktion des »Vogel[s] Autorin« und die Interpretation des dezidiert »vierfüßige[n]« Flügelpferds als Verweis auf das Schreiben zu zweit. Diese zweite Schreibform klingt schon dann nicht mehr ausschließlich positiv, wenn sie auf der »Rennbahn | zu den Sternen« stattfindet. Auch die Koproduktion im Kollektiv, für die das »Material« bereitsteht, wirkt seitens des lyrischen Ichs nicht uneingeschränkt erwünscht: Als offenbar in die »Produktion« führender Prozess, der Verwünschungen der ursprünglich produktiven Dichtung nach sich

67 In dem zitierten Manuskript sind verschiedene sicher von Heiner Müller stammende Einfügungen zu finden: Die Zeile »3 T.[age] h.[aben] w.[ir] ges.[ucht]« schreibt er zu »Haben 3 T. gesucht« am rechten Rand der Seite um, Inge Müllers Schlussverse ergänzt er durch die Wörter »das ungefederte SprungSchleuderbrett zum BeförderungTransport. Seitlich neben den Versen sind in Heiner Müllers Handschrift die Wörter »Telefon – Funk Fernsehen«, »wachsamer Vorkoster« und in der rechten unteren Ecke »Kost | Esser | Keine Wieder« sowie ein unleserliches Wort notiert; stichwortartig scheint er auch Ergänzungen des Textes vorzuschlagen.

Wurzeln das vierfüßige [...]«, heißt es nicht zufällig in der handschriftlich ergänzten Beschreibung zunehmend negativ klingender Schreibformate. Das, was »verwünscht« wird, legt der Text nahe, gewinnt erst im Kontrast zu den Unterbrechungen des Alltags und den Erwartungen der Produktion im Kollektiv seinen negativen Charakter: »[D]isqualifiziert« wird der »Vogel« im Gedicht, als der »Gefährte« den »Äquator« überschreitet, gefolgt vom Sohn, der den Versuch der Schreibenden beendet, als Mutter und Frau, wie Hilzinger es formuliert hat, »dem Alltag ein Gedicht abzutrotzen«⁶⁸. Der Anruf der Szene unterbricht auch die potentielle Arbeit zu zweit. Er scheint die Entwicklung fort von der isolierten Dichtung zu kompletieren.

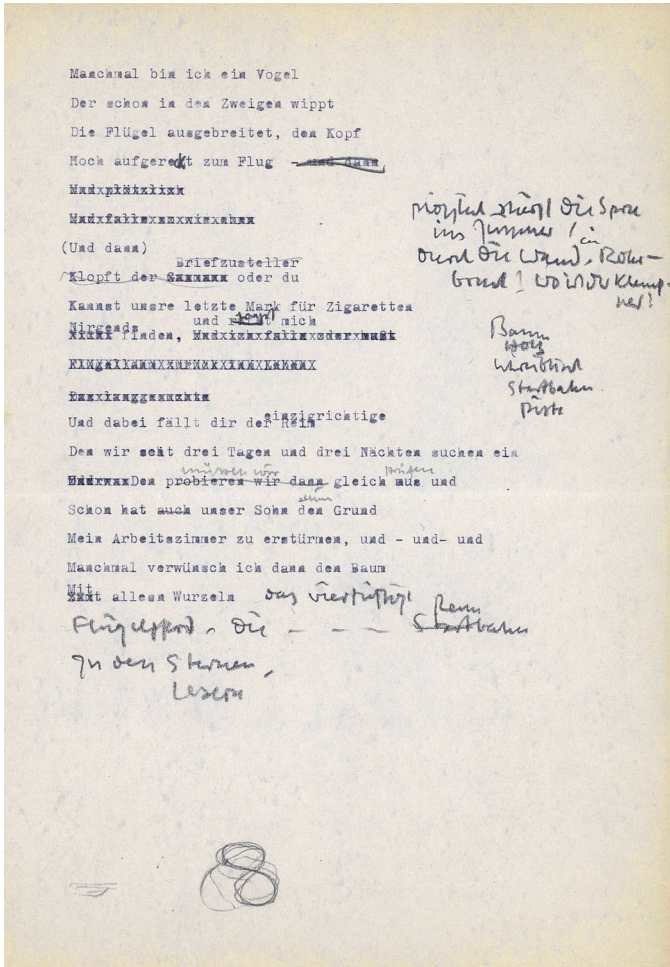
Zentral wirkt angesichts des Verweises auf die Text-Produktion gleichzeitig der Raum im Gedicht einschließlich der Zimmer- als »Halbwelten«-Grenze. Sie ist auf mindestens zwei Weisen interpretierbar, als Zeichen der gegenseitigen Zugehörigkeit oder des Lebens in – trotz des beidseitigen Schreibens – unterschiedlichen Welten. Für das zweite Verständnis spricht die vage Referenz des Textes auf Virginia Woolfs berühmtes »Arbeitszimmer«: »[A] woman must have money and a room of her own«, ist die Schreibzimmerforderung in *A Room of One's Own* formuliert, »if she is to write fiction«⁶⁹. »Manchmal bin ich ein Vogel« entwirft einen Schreibraum, in den eingedrungen wird, obwohl er isoliert wichtig und vielleicht der nötige Ausgangspunkt eigenen Schreibens wäre. Das Verspaar »Manchmal bin ich ein Vogel | Der schon in den Zweigen wippt« verweist noch auf die Szene am Schreibtisch als produktiven Zustand, das »vierfüßige Flügelpferd« dagegen scheint nicht von ungefähr einen Wettlauf zu den »Sternen« begonnen zu haben; vielleicht lässt Heiner Müller es auch deshalb, der übereilten Produktion wegen, später das »Schleuderbrett« betreten. Erwähnenswert ist schließlich die Wortwahl des Textes in der Kontrastierung der »Poesie«-Formen: Schon die Profanität des Reims, der dem Partner auf »Pleiße« einfällt, passt nicht zum Griff der Autorin nach den literarischen Sternen.

Es gibt eine vierte und eine fünfte Fassung des Textes. Der als vierte Fassung diskutierte Entwurf (vgl. Abb. 4) ist kürzer als der vorangegangene. Die »Spree« ist gestrichen, genauso der Schreibtisch als Ort der ersten kreativen Versuche des Textes; »(Und dann) | Klopft der ~~Gasmann~~Briefzusteller«, heißt es nur noch, »oder du | Kannst unsre letzte Mark für Zigaretten | ~~Nieht~~Nirgends finden [...]«. Vor allem am Rand der Seite ist nach Einfügungen seinerseits in der Fassung zuvor Heiner Müllers Handschrift in dunklerem Bleistift zu lesen. In ihr sind Passagen wiedereingefügt, die dem Text im Vergleich zu früheren Versionen fehlen, darunter die Spree, der Verweis auf den Rohrbruch und die Lokalisierung der Szene am Schreibtisch.

68 Hilzinger: *Manchmal bin ich ein Vogel*, S. 384.

69 Virginia Woolf: *A Room of One's Own*. London: Hogarth 1935 [1929], S. 6.

Abbildung 4: Fassung vier von Inge Müller: »Manchmal bin ich ein Vogel«



(Inge-Müller-Archiv, Akademie der Künste, Berlin, Sign. 214.)

Wieder eingefügt ist auch – mit Gedankenstrichen für eine Passage, die in Inge Müllers dritter Version des Textes getilgt ist – in Heiner Müllers Hand leicht verändert der Schluss der früheren Fassung: Die Zeilen »Manchmal verwünsch ich dann den Baum | ~~Samt~~ Mit allen Wurzeln« ergänzt er um die Verse »das vierfüßige | Flügelperd, die – – - Start Rennbahn | Zu den Sternen | Lesern«. Hilzinger hat diese Überarbeitungen als Dienst am Werk verstanden: »Was Inge Müller aus der vorigen Fassung ihres Gedichts gelöscht hat – nämlich ihre Spur als Autorin und die Hinweisse auf die poetische Produktion selber«, resümiert sie, »fügt Heiner Müller wieder

hinzu. Er will dem Gedicht seine Lebendigkeit [...] wiedergeben – und er fügt außerdem das Wort ›Leser‹ ein⁷⁰. Das stimmt insofern nicht ganz, als die »Leser« nicht Heiner, sondern Inge Müllers Erfindung und schon in der dritten Fassung des Textes ergänzt und gestrichen sind (vgl. Abb. 3). Ihre Integration ist bemerkenswert, weil mit ihnen eine dritte Instanz im Kontrast zur isolierten Dichtung in den Text eintritt. Sie ist aber getilgt und Inge Müller übernahm die Vorschläge des Partners auch nicht in die mutmaßliche fünfte Version des Gedichts, die keine erkennbaren Einfügungen Heiner Müllers enthält. Stattdessen wirkt Fassung fünf wie eine Realisierung dessen, was der Text thematisiert, dass nämlich das Schreiben ohne fremde Unterbrechung, ohne »Spree« und Sohn und Partner im Zimmer und ohne die Anrufe der Kollegen womöglich erfolgreicher verläuft als das, was die früheren Texte als Schreibprozess zeigen: Erstmals wird die eigene Dichtung durch das Ausbleiben fremder Unterbrechungen – nur eine Zeile erinnert noch an den Partner – und einen Blick in die (literarische) Zukunft denkbar. Wir kennen den Anfang des Gedichts: »Manchmal bin ich ein Vogel«, beginnt es, jetzt ohne Streichungen in den ersten Versen,

Der schon in den Zweigen wippt
 Die Flügel ausgebreitet
 Hoch aufgereckt den Kopf zum Flug
 Einen Flügelschlag lang, zwei
 Vorbei.
~~Beim~~Vom ersten Ton erschreckt ins Herz getroffen
 Sah ich den Himmel zu weit offen
~~Hab ich mich selber aufgeweckt~~
 Falle vom Traumbaum zurück ins Leben
 Wie eben
 Und schreibe wieder kein Gedicht [darüber: du wartest auf mein Gedicht]
 [...]
 Schwer ist Geduld und Ungeduld uns Frau
 Und manche [?] schleicht, manche [unleserliches Wort]
 Die aAuf eignen Füßen [unleserliches Wort]steh den Flügeln
 Noch nicht traun⁷¹

Der Text entstand aus verschiedenen Gründen vermutlich später als die zuvor zitierten Fassungen: Neben der Passung zum imaginierten Schreibentwurf – im Sinne

70 Vgl. Hilzinger: Manchmal bin ich ein Vogel, S. 385.

71 Die eckigen Klammern markieren die Auslassung mehrerer getilgter Verse, von denen nur die ersten teils zu erkennen sind: »Dann seh ich dein Gesicht | Und dein Gesicht | [unleserliches Wort] Spiegel und«.

der Streichung von Partner und Sohn – sind die ersten Verse weitgehend ohne Korrektur niedergeschrieben. Demgegenüber unterscheidet der Schluss sich von dem der übrigen Textfassungen so deutlich, dass es plausibel scheint, von einer späteren Überarbeitung auszugehen. Gerade der Schluss des Gedichts liest sich im Zusammenhang der Versionen wie eine Umsetzung der Forderung nach dem Stand auf den eigenen Füßen, wenn Partner und Sohn als mögliche Eindringlinge in den Schreib-Raum fehlen – auch wenn die Variante »Und du wartest auf mein Gedicht« noch vage an sie erinnert. Die Zielrichtung des Gedichts wirkt verändert; mindestens insofern, als nicht mehr Formen der Produktion kontrastiert werden, sondern die Unsicherheiten eines immerhin denkbaren eigenständigen Schreibprozesses im Vordergrund stehen. Die Verse »[D]en Flügeln | Noch nicht traun« unterstreichen letztlich die Existenz der Flügel. Richtig genutzt, kann man vermuten, ist ein Flug mit ihnen möglich.

Der Text bleibt in Teilen uneindeutig; keine der Fassungen von »Manchmal bin ich ein Vogel« schließt vollständig das Schreiben zu zweit oder im Kollektiv aus. Nur in der wahrscheinlich ersten und letzten Version des Gedichts, den Fassungen des isolierten Schreibens, scheint der kreative Prozess allerdings – selbst wenn er zuerst am »Erschrecken« über den eigenen »Ton« scheitert und das Ergebnis der Einschätzung der Sprechinstanz nach beide Male nicht zum »Gedicht« reicht – im Großen und Ganzen ungestört. Vage optimistisch liest sich der Vers »Schwer ist Geduld und Ungeduld uns Frau« der letzten Fassung. Abseits von Partnern und kollektiver Produktion, suggeriert er, und mit etwas Glück und Geduld könnte auch dem lyrischen Ich ein Gedicht gelingen.

3.3 Liebesspiele zu viert. *Die Weiberbrigade* als Schlüsseltext

Das Klischee biographischen Schreibens auf Autorinnenseite ist in der Literatur zu Inge Müller am Beispiel diverser Texte Thema gewesen. Im Fall ihrer erfolgreichsten literarischen Arbeit fällt umgekehrt das weitgehende Fehlen biographischer Zugänge ins Auge; das Interesse an Realitätsreferenzen in den Werken der Autorin hat sich trotz der häufigen Thematisierung spezifischer Texte als Transformationen dramatischer Lebensabschnitte – wie in den »Unterm Schutt«-Gedichten der Verschüttung im Krieg –⁷² im Fall der Komödie *Die Weiberbrigade* in Grenzen gehalten. Inge Müllers Hörspiel über eine Frauengruppe im Kombinat, das im November 1960

72 Vgl. etwa Karen Remmler: Unterm Schutt. Eingedenken in den Werken von Ingeborg Bachmann und Inge Müller. In: Monika Albrecht u. Dirk Götttsche (Hg.): »Über die Zeit schreiben«. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 119–134.

in einer Vertonung von Wolfgang Schonendorf der DDR-Rundfunk sendet⁷³ und für das Müller später den Vaterländischen Verdienstorden im Kollektiv erhält, ist insgesamt als humoristischer Schlüsseltext interpretierbar. Er ist unterschwellig mit realen Konstellationen verknüpft; auf der Ebene seines primären Handlungsverlaufs fügt er sich in typische sozialistische Leitwerte des DDR-Kulturbetriebs ein.

Die auf den ersten Blick opportunistisch wirkende Handlung ist mutmaßlich ein Grund für teilweise spätere Vorbehalte gegen den Text gewesen – auch Heiner Müller hat ihn als von Inge Müller »mit der Zensur in sich«⁷⁴ geschriebenes Werk bezeichnet. Zugleich ist die *Weiberbrigade* oft im Kontext seiner *Weiberkomödie* und ihrer kulturpolitisch eindeutiger konformen Anlage diskutiert worden – mutmaßlich hat auch das die Rezeption der Arbeit beeinflusst.⁷⁵ Im Vergleich mit der *Weiberkomödie* erscheint Inge Müllers Hörspiel als vor allem oberflächlich politischer Text: Einerseits übernimmt es Szenarien der »Produktionsstücke«⁷⁶. Gleichzeitig liest sich der Plot, Sikander Singhs Schlüsseltext-Definition entsprechend, als gezieltes Spiel mit der »Relativierung des fiktionalen Charakters des lit. Kunstwerks«⁷⁷. Beschrieben wird im Hörspiel wieder ein Paar, ein diesmal im Kombinatkontext auftretendes Duo, dessen zwei Figuren noch stärker als die bisher diskutierten Charaktere bis in intime Details hinein Inge und Heiner Müller ähneln. Lesbar ist die *Weiberbrigade* als Persiflage der Zweiergemeinschaft, die ihre Referenzfiguren auch im Verweis auf veraltete Geschlechterbilder des männlichen Partners entwirft.

-
- 73 Inge Müller: *Die Weiberbrigade*. Regie: Wolfgang Schonendorf [Erstsendung im Rundfunk der DDR, 9.11.1960, verfügbar im Deutschen Rundfunkarchiv].
- 74 Blanche Kommerell: Die Gedichte gehörten nur ihr. Heiner Müller spricht mit Blanche Kommerell über Inge Müller, 1989. In: Inge Müller: *Ich will alles von der Welt*. Berlin: Bübül 2018, S. 83–93, hier 91.
- 75 Vgl. Heiner Müller: *Weiberkomödie*. In: Ders.: *Werke 4: Die Stücke 2*. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv d. Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Klaus Gehre, Barbara Schöning u. Marit Gienke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 175–242. Vgl. zur Diskussion etwa Jakob Hayner: *Das Fleisch hat seinen eignen Geist. Über sexuelles Begehren und gesellschaftliche Befreiung am Beispiel von Inge und Heiner Müllers »Weiberkomödie«*, erweitert um ein paar Beobachtungen zur Sexualität im Werk Heiner Müllers, Entdramatisierung und Komödie sowie dem Erzeugen literarischer Lust. In: Benedikt Wolf (Hg.): *SexLit. Neue kritische Lektüren zu Sexualität und Literatur*. Berlin: Querverlag 2019, S. 238–263; hier unterstreicht schon der Titel, dass die *Weiberkomödie* als direkter Folgetext der *Weiberbrigade* interpretiert wird.
- 76 Vgl. zum Begriff der »Produktionsstücke« etwa Janine Ludwig: Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung. Frankfurt a.M.: Lang 2009, S. 67–69.
- 77 Sikander Singh: [Art.] Schlüsselliteratur. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 686.

Anders als im *Lohnprücker* oder in der *Korrektur* steht in der *Weiberbrigade* eine Schlosserinnenbrigade im Vordergrund. Sie hat mit den Vorurteilen ihrer Partner ihren Leistungen auf der Baustelle und im Handwerk als solchem gegenüber zu kämpfen. Präferiert wird von den Männern ganz offensichtlich eine traditionelle Aufgabenteilung: »Ich will [...] keine sozialistische Kombination«⁷⁸ zitiert die Hauptfigur Jenny Nägle, die »Bestarbeiterin«⁷⁹ des Kombinats, ihren selbst ihrer Wahl zur Delegierten wegen verärgerten Partner. Die Meinung der Arbeiter ändert sich erst im Kontext der den weiblichen Kombinatmitgliedern einer Prügelei wegen überlassenen Kranmontage: Nachdem die Männer des Kombinats sich um die nackt im »Baggerteich« badende Nägle geschlagen haben, fehlt es der Baustelle an einsatzfähigen Arbeitern und die »Weiberbrigade« erhält den Auftrag zum Aufbau des Krans.

Die Frauen erledigen die Arbeit so überzeugend, dass letztlich auch die Männer sie in der Fertigstellung der Montage unterstützen. Gemeinsam wird ein Leistungsrekord aufgestellt; rein dem zentralen Handlungsverlauf nach hat der Text ein ideologisch über die gelingende Zusammenarbeit von *Lohnprücker* und *Korrektur* hinausgehend optimistisches Ende. Er bleibt politisch harmlos; als »absolut harmloses Stück«⁸⁰ hat Heiner Müller wahrscheinlich zurecht auch die eigene, den umrissenen Plot im Grundsatz übernehmende Adaption der Arbeit bezeichnet. Beide Texte erinnern an diverse ähnliche Werke der Zeit – neben der *Korrektur* lässt sich an Willi Bredels Erzählung »Petra Harms«, in der die Protagonistin das Mauern lernt,⁸¹ oder Elfriede Brünings den Partner durch ihre Fähigkeiten im Betrieb von sich überzeugende »Regine Haberkorn« denken.⁸²

Ungewöhnlicher wirken die konkreten intertextuellen Bezüge des Hörspiels, die es seinen Figuren nach mit der *Korrektur* verbinden. Dort – in einem Text, für den Inge Müller nur zwei Jahre vor der Sendung der *Weiberbrigade* zusammen mit Heiner Müller den Heinrich-Mann-Preis erhalten hat und der dem Publikum insofern durchaus präsent ist – treten ähnliche Charaktere auf. Vor allem der Darstellung Nägles scheint die *Korrektur* insoweit als Vorlage gedient zu haben, als die Geliebte eines der Protagonisten des früheren Textes, »Heinz B.«, ihr in diverser Hinsicht vergleichbar wirkt. Heinz B. erzählt von der früheren Partnerin, nachdem er sich ih-

78 Inge Müller: Die Weiberbrigade. In: GT, S. 419–461, nachfolgend »WB«, hier 421.

79 Ebd., S. 425.

80 H. Müller: Krieg ohne Schlacht, S. 114.

81 Willi Bredel: Petra Harms. In: Lutz-Werner Wolff (Hg.): Frauen in der DDR. 20 Erzählungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, S. 18–25. Vgl. zum Thema der die Kollegen durch die eigene Arbeit von sich überzeugenden Frauen auch Wolfgang Emmerich: Identität und Geschlechtertausch. Notizen zur Selbstdarstellung der Frau. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur, 13–37.

82 Elfriede Brüning: Regine Haberkorn. Berlin: Verlag Tribüne 1955.

rer Seitensprünge wegen von ihr getrennt hat. »Ich hab dann ein Mädchen aus dem Osten kennengelernt«, erinnert er sich,

Die sagte, da gibt's Arbeit, und ich bin herüber. [...] Nach drei Monaten merkte ich, daß sie auch nachts Überstunden machte. Zwei Maurer schlugen sich auf der Baustelle. Dabei kam es heraus. Der eine hatte ihr zwölf Mark geboten. Er war Brigadier, und sie hatte ihm gesagt: Fritz ist kein Brigadier und zahlt schon dreizehn; unter fünfzehn laß ich einen Brigadier nicht ran. Ich habe sie gefragt: Was bin ich schuldig, und ob ichs abzahlen kann, ich schaff es nicht auf einen Ritt bei ihrer Taxe. Jetzt ist sie, wo ich hergekommen bin, im Westen. Als Schlosserin kommt sie da nicht an, als Hure ja.⁸³

In der zweiten, auf politischen Druck hin überarbeiteten Textfassung der *Korrektur* kommentiert ein Kollege die Erzählung mit der Frage »Wer hat sie zur Hure gemacht?«⁸⁴. Die Kapitalismuskritik des Stücks wird so expliziter, aber die Darstellung der früheren Partnerin Heinz B.s. klingt im Grunde nicht positiver – sie bleibt als »Hure« auch passend zur DDR-Propaganda der Prostitution als westlichem Problem einer der negativ assoziierten Charaktere des Textes.⁸⁵

In Inge Müllers Hörspiel sind an das Zitat erinnernde Szenen zu finden. Sie allerdings klingen der Wertung nach anders: Nägle ist auch Schlosserin, statt »Heinz B.« ist »Hans Häcksel« ihr Partner. Von Monogamie hält sie nichts, sie verteidigt ihr Verhalten aber und wird darin nicht korrigiert; die Kritik des Kaderleiters des Kombinats an ihren wechselnden Affären kommentiert sie mit einem Zitat aus einem Buch, das in der Zeit und dem Kontext der Sendung bekannt ist. Die Szene lautet:

2. Zimmer Zabel

ZABEL *pocht an die Fensterscheibe und ruft*: Hallo, Sekretär! Seit Stunden telefoniere ich mir die Finger ab nach dir.

SEKRETÄR: Ich war auf der Baustelle. Warum kommst du nicht hin? Ich muß gleich wieder weg.

ZABEL: Komm rein. Es ist was Moralisches [...]. Wir haben die Nägle als Delegierte vorgeschlagen, das war ein Fehler. Ich bin noch neu hier, ihr hättet sie kennen müssen.

SEKRETÄR: Sie ist Bestarbeiterin.

ZABEL: Aber sie hat splitternackt gebadet im Baggerteich.

SEKRETÄR: Hast du's gesehen?

ZABEL: Ja. Heute früh um vier. Unfreiwillig.

83 H. Müller: Die Korrektur [I]. In: Ders.: Werke 3, Stücke 1, S. 116f.

84 H. Müller: Die Korrektur [II]. In: Ders.: Werke 3, Stücke 1, S. 145.

85 Vgl. zum Umgang mit der ab 1968 verbotenen, aber teils politisch instrumentalisierten Prostitution in der DDR Uta Falck: VEB Bordell. Geschichte der Prostitution in der DDR. Berlin: Ch. Links Verlag 2012, S. 57–60.

SEKRETÄR: Ab morgen steh ich eine Stunde früher auf. Freiwillig.

[...]

SEKRETÄR: Die Kollegen haben die Nägle vorgeschlagen.

ZABEL: Die mit ihr schlafen, fürcht ich.

SEKRETÄR: Die mit ihr arbeiten, würd ich sagen. Das war dein dritter Satz. [...]

Herein Nägle.

NÄGLE: Was ist passiert? Kriegen Sie Ihren Schreibtisch nicht mehr zu oder die Heizung nicht mehr auf?

ZABEL: Ich habe mit Ihnen zu reden, Kollegin Nägle. Bitte, setzen Sie sich.

NÄGLE: Mir wird ganz feierlich. Muß der Kopf ab? [...] Privat entsprech ich nicht den sozialistischen Richtlinien. Das versteh ich auch nicht.

ZABEL: Was ist da so schwer zu verstehen?

NÄGLE: August Bebel hat gesagt: »Die Frau ist ein Mensch wie der Mann, und sie soll wie er die Freiheit haben, über sich zu verfügen als ihr eigener Herr...« Und ihr wollt mich nicht über mich verfügen lassen.

ZABEL: Wo hast du das gelesen?

NÄGLE: »Die Frau und der Sozialismus« von August Bebel. In der Bücherei stehts in der ersten Reihe. Aber der Bücherwurm ist auf dem Land und liest Kartoffeln.

[...]

ZABEL: Du bist Brigadier, Bestarbeiterin. Ein Vorbild in der Arbeit, wir sind stolz auf dich. Aber warum wirfst du dich weg.

NÄGLE: Wer sagt das?

ZABEL: Die Kollegen.

NÄGLE: Was wissen die von mir.⁸⁶

Schon dass Nägle das letzte Wort hat, deutet die Tendenz des Hörspiels in den diskutierten Fragen an; nicht nur bleibt ihre Korrektur unwidersprochen, später lässt Zabel Nägle auch bei sich schlafen und schläft er – trotz der eigenen Ehe – wahrscheinlich und konträr zu seiner zitierten Moralkritik mit ihr.⁸⁷ Nägles Bebel-Zitat ist trotz Bebels Kritik an der in DDR ab 1968 verbotenen Prostitution im Inhalt korrekt; *Die Frau und der Sozialismus* (1879) propagiert ein Leben im Sinne »natürliche[r]

86 WB, S. 424–427. Auch der Wortwechsel Nägles und Zabels »Wer sagt das? – Die Kollegen. – Was wissen die von mir« ist als Verweis in Richtung der *Korrektur* lesbar, deren vermeintliche »Hure« nur ein Kollege vorstellt.

87 Schon das Ende der vierten Szene verweist darauf, wenn Nägle dort nach einem Kuss von Zabel eingeladen wird, die Nacht in seiner Wohnung zu verbringen: »NÄGLE: Die Hotelbaracke in der Wohnstadt wird renoviert. Soll ich im Kühlturm übernachten? *Pause*. ZABEL: Ich rede nicht von der Hotelbaracke. *Pause*. Bleib hier.« (ebd., S. 437).

Trieb[e]«⁸⁸ mit auch weiblicherseits »frei[er] und ungehindert[er]«⁸⁹ Wahl der Partner.

Der Verweis auf den Text passt zum Hörspiel insofern, als Ehen in ihm lange für unglückliche Partnerinnen zu sorgen scheinen: Zabel betrügt seine Frau. »Kaschiebe«, die einzige erklärte Ehe-Anhängerin, wird wiederholt von ihrem Mann verprügelt. Dass sie ihn verteidigt – »Was versteht ihr Fortgeschrittenen denn von der Liebe«, erklärt sie den Kolleginnen, »[...] Er säuft und hat mir blaue Flecken beigebracht, jahraus, jahrein. Aus Liebe. Und mit Kindern hat er auch nicht gespart. [...] Aber er ist mir teuer, wie meine linke Hand«⁹⁰ –, überzeugt dem Text nach keine der Zuhörerinnen. Zum Besseren entwickelt sich eine Ehe im Hörspiel, und zwar jene Zabels, dessen Frau die Affäre mit Nägle ahnt und Teil der Weiberbrigade wird – nicht vor dem Hintergrund einer geplanten Revanche, sondern um selbst unabhängiger und beruflich eigenständiger zu werden. Der erzählten Handlung nach geht das auf, erstmals kümmert sich Zabel zudem um eine gemeinsame Wohnung – die die Partnerin ausschlägt –, mittelfristig scheint sie ihm sowohl die verpasste gemeinsame Zeit wie die Affäre mit Nägle zu verzeihen. »Seit zwanzig Jahren«, erklärt Anna Zabel den neuen Kolleginnen,

sind wir zusammen. Und in 20 Jahren, wenn's hochkommt 200 Wochentage für uns – am zweiten Tag nach der Hochzeit holten sie ihn: Untersuchungshaft, zwei Jahre danach suchten sie uns beide, und dann kam er ins Konzentrationslager, und ich wurde geholt Granaten dreh'n; seine Arbeit in der Gruppe hab ich übernommen, und so ging's weiter bis zur Befreiung. Ich kann's gut verstehen, daß er mich jetzt zu Hause haben will. Aber ich halt's nicht aus in vier Wänden. Er ist ja auch ins Kombinat gegangen, wieder in die vorderste Linie. Wenn er nach Hause kommt, sucht er einen Ferienplatz, mir ist die Wohnung ein Gefängnis. Er will ausspannen, ich will weiter, er hat mir auf den Weg geholfen, jetzt lauf ich ihm zu schnell.⁹¹

Von Zabel wird keine berufliche Arbeitsgemeinschaft entworfen; die Äußerung »er hat mir auf den Weg geholfen, jetzt lauf ich ihm zu schnell« suggeriert einzeln geplante und einzeln realisierbare Tätigkeiten. Der Konflikt des Ehepaars klärt sich dem Anschein nach gegen Ende des Hörspiels, wenn Anna Zabel das Angebot der gemeinsamen Wohnung des Partners, das sie zunächst an Nägle und Häcksel wei-

88 August Bebel: Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. 10/1: Die Frau und der Sozialismus. Beilagen, Anmerkungen und Register. M. e. Geleitwort v. Susanne Miller. Bearb. v. Anneliese Beske u. Eckhard Müller. Hg. v. Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam. München u.a.: K. G. Saur 1996, S. 24.

89 Ebd., S. 651.

90 WB, S. 419.

91 Ebd., S. 454.

terreicht, mit der Ankündigung »[w]ir nehmen die nächste«⁹² vorausgreifend annimmt. Den Wunsch nach eigener Arbeit nimmt sie, passend zum Text, dabei nicht zurück; in diversen der beschriebenen Partnerschaften wird auf die eine oder andere Weise – gerade in der Diskussion des Aufbaus des Krans durch die Frauen – Eigenständigkeit vor allem der Partnerinnen verhandelt.

Im Kontrast zu dieser Konstellation steht als scheinbar unpassendste Wendung des Textes Nägles Heiratsantrag, den Lia Secci verständlicherweise als Inkonsistenz des Hörspiels diskutiert hat. Schwer nachvollziehbar wirkt der Vorschlag der Protagonistin gerade vor dem Hintergrund dessen, was sie zuvor proklamiert hat: Sie schlägt Häcksel vor, zu heiraten und mit ihr und ihrem Sohn aus einer früheren Beziehung – den sie erstmals erwähnt – in die von Zabel angebotene Wohnung zu ziehen. »Schade,« resümiert Secci die Szene nachvollziehbarerweise,

daß die Autorin am Ende auch die couragierte Antikonformistin Nägle sich in die alte kleinbürgerliche Lösung der Ehe zurückziehen läßt. [...] Vielleicht deshalb, weil es so einfacher ist, von einer Arbeiterbaracke in eine kleine Wohnung zu ziehen und vor allem weil Jenny Nägle sich als alleinerziehende Mutter erweist und nicht die völlig ungebundene und emanzipierte Frau ist, die sie vorgab zu sein [...].⁹³

Der Einwand ist legitim; tatsächlich scheint der Antrag den progressiveren Anfang der Arbeit zurückzunehmen. Umgekehrt klingt schon im Kommentar, den Nägle ihm anschließt – »Jetzt hab ich drei Männer [...]. Und keiner stößt sich dran«⁹⁴ –, ein mindestens eigenwilliges, eine scheinbar konventionelle Familiengemeinschaft – mit den »drei Männer[n]« gemeint sind der Sohn, der Partner und Häcksel's Bruder – mit den kritisierten diversen Liebesbeziehungen Nägles gleichsetzendes Fazit des geplanten Patchwork-Zusammenzugs an.

Der Satz führt auch zum Schlüsseltextcharakter des Hörspiels zurück, konkret zu Inge Müllers Ehe, die zeitweise dem Text entsprechende Beziehungen mit verschiedenen Männern einschloss. Eine Affäre mit Heiner Müllers Bruder bestand sicher noch, als das Hörspiel entstand: Sie begann laut Hilzinger 1956 und reichte bis in die sechziger Jahre, nachdem Wolfgang Müller 1958 zeitweise mit Heiner und Inge Müller in ihrem Haus in Lehnitz gelebt hatte.⁹⁵ An die Verbindung Inge und Wolfgang Müllers – Jan-Christoph Hauschild hat sie nachträglich als »mittelschwe-

92 Ebd., S. 460.

93 Lia Secci: Müllers Weiberkomödie: Inge oder Heiner? In: Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Ursula Heukenkamp u. Frank Hörnigk (Hg.): DDR-Theater. Theater in der DDR. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2010, S. 281–292, hier 285.

94 WB, S. 460.

95 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 105.

re Familienkrise«⁹⁶ bezeichnet –, wird sich auch Heiner Müller erinnert haben, vermutlich genauso der engere Bekanntenkreis des Ehepaars bei der Sendung des Hörspiels. Die eigenen »[i]ndiskrete[n] Fiktionen«⁹⁷ in Johannes Franzens Sinn bekräftigt der Text so mehrfach in Anspielungen auf Affären Inge Müllers.

Den skizzierten biographischen Bezug unterstreicht *Die Weiberbrigade* in mehreren weitergehenden Referenzen: Auch Nägle hält den Schwager – wie Inge Müller – zu einer Ausbildung an.⁹⁸ Die geplante Übertragung der Wohnung Zabels erinnert an Inge und Heiner Müllers von Herbert Schwenkner offensichtlich geduldeten Aufenthalt im Haus in Lehnitz in den 1950er Jahren.⁹⁹ Nägles und Müllers Berufe sind weitgehend identisch: Auch Müller arbeitete mehrere Jahre in einem Industriebetrieb – sie war in der Nachkriegszeit für Siemens-Plania tätig.¹⁰⁰ Die Initialen beider Frauen – »IM« und »JN« – sind kaum zufällig im Alphabet nur jeweils um eine Position verschoben.

»Häcksel« Name erinnert im Spiel mit Zuordnungen neben Heiner Müller auch an Peter Hacks, den zeitweisen Freund des Ehepaars und langjährigen literarischen Opponenten Heiner Müllers, der Inge Müller Bekannten zufolge wiederholt Avancen machte.¹⁰¹ Auf den ersten Blick fehlt dem Hörspiel der literarische Referenzrahmen im Sinne der nicht nur als Arbeiter:innen eingeführten Hauptfiguren. Er wird in der detaillierteren Lektüre sichtbar: Einige der Frauen im Text sind auch schriftstellerisch tätig. Einzelne Figuren verweisen ergänzend auf die Schreib-Arbeit Inge und Heiner Müllers: »[D]er Feuerspeier, der Fritz Erpen, ist wieder da«, erklärt Zabel dem Sekretär unter anderem, »in der Brikettfabrik wars ihm zu heiß, sagt er. Aber ich hab gehört, er ist bloß auf der Flucht vor seiner Frau, sie hat zur Feder gegriffen und schreibt: von ihm«¹⁰². Mit Blick auf die gleichnamige Figur der *Korrektur* liest sich das als Lektürehinweis: Dort tritt Erpen als Landarbeiter und früherer Feuerspeier auf, der sich unter Kollegen unbeliebt macht, weil er mit dem »Lastwagen vom Kombinat« durch die noch zu erntenden Felder fährt. Er wird namentlich eingeführt: »Unser Sozialismus heißt Fritz Erpen«, erklärt ein Kollege, »Wir haben ihn

96 Hauschild: Heiner Müller, S. 130.

97 Johannes Franzens: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*. Göttingen: Wallstein 2018.

98 Vgl. Hauschild: Heiner Müller, S. 131.

99 Vgl. Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 91.

100 Vgl. ebd., S. 43f., ein Hinweis auf Inge Müllers Arbeit findet sich im Klappentext von Heiner Müller und Inge Müller: *Die Korrektur* (Berlin: Henschelverlag 1959): »Inge, die einst Meyer hieß, [...] wurde [nach 1945] [...] Arbeiterin bei Siemens-Plania, ein für die Entstehung des Stückes »Der Lohndrucker« nicht unwesentlicher Tatbestand!«

101 Vgl. etwa Volker Weidemann: Hacks und Müller. Die Geschichte einer Feindschaft. In: *Der Spiegel*, 31.8.2003, online unter www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hacks-und-mueller-die-geschichte-einer-feindschaft-a-263740.html (7.4.2019) für einen Überblick.

102 WB, S. 424.

schon zweimal verwarnt. Er war zuletzt beim Zirkus. Feuerspeier. Er versäuft seinen Sprit. Der fehlt ihm dann, und er muß es am Weg einsparen«¹⁰³.

In der *Weiberbrigade*, kommt dazu, taucht ein Schriftsteller und ein potentiell *alter ego* Heiner Müllers auf. Die Figur betritt unangekündigt die Baustelle; als Charakter ohne Kenntnisse vom Kombinat und gleich in Gefahr, in den Weg eines der Fahrzeuge zu geraten:

II. Auf der Baustelle

STIMME: Sind das die Frauen da am Kran, Kollege? Die Brigade Nägle?

ARBEITER: Ja.

STIMME: Wie diese Frauen das komplizierte Werkzeug meistern! Großartig!

ARBEITER: Du bist wohl neu hier, was?

STIMME: Ich schreibe ein kleines Buch über das Kombinat. Ich bin Schriftsteller. Gigantisch ist das hier...

ARBEITER: Treten Sie mal da rüber.

STIMME: Aha, hier hat man bessere Sicht.

ARBEITER: Nein. Aber sonst fährt Ihnen der Dumper ins Kreuz. Sie stehn im Wege.

STIMME: Entschuldigung. Muß ich gleich notieren: Dumper. Ich habe nämlich morgen hier meinen ersten Arbeitstag. Sagen Sie, es muß doch ein stolzes Gefühl sein, hier an diesem Fels des Sozialismus mitzuarbeiten...

[...].¹⁰⁴

Die Schriftstellerfigur der Szene wirkt komisch; neben dem Spott des Arbeiters («Du bist wohl neu hier») führt ihn die Begeisterung von gängigen Prozessen («Wie diese Frauen das komplizierte Werkzeug meistern!») im Kombinat als fremd ein. Trotz ihres kurzen Auftritts verweist die Figur vor dem Hintergrund der Publikationen des Ehepaars auf Heiner Müller: Erst rund zwei Jahre vor der Sendung der *Weiberbrigade* sind der *Lohndrücker* und die *Korrektur* erschienen, zwei »kleine[] B[ücher] über das Kombinat«, die damals als Koproduktionen veröffentlicht wurden. Die Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers suggeriert schon die Unkenntnis der Schriftstellerfigur; als Parallelinstanz eines Autors, der in der DDR auch an der Realitätsnähe seiner Texte gemessen wurde, ist sie doppelt negativ lesbar. Inge Müllers Parallelisierung des Partners und der Schriftstellerfigur deutet fehlende Kenntnisse des Ehemanns hinsichtlich des dargestellten Schauplatzes an. Werkpolitisch wirkt sie ambivalent; sie legt die Annahme nahe, Inge Müller habe primär Materialrecherche betrieben, und unterstreicht gleichzeitig die These einer Korrektur des Bilds der einzelnen Autorschaft Heiner Müllers durch die *Weiberbrigade*.

103 Vgl. H. Müller: Die Korrektur [I]. In: Ders.: Werke 3, S. 120. Weitgehend identisch ist die Textstelle in H. Müller: Die Korrektur [II]. In: Ders.: Werke 3, S. 137 enthalten.

104 WB, S. 456f.

Unabhängig von der *Korrektur* werden in den zitierten Szenen die Revisionen verschiedener Partnerschaftsideale deutlich: Revidiert wird, zunächst, eine Idee der Gemeinschaft als für die Hauptfigur naheliegender Zweierbeziehung. Hinterfragt wird die Vorstellung Inge Müllers als nach konventionellen Mustern lebender, dem Wunsch Zabels entsprechend an der Seite *eines* Partners zu denkender Ehefrau. Revidiert wird indirekt auch die Annahme, die Kombinat- und Industriestücke der zwei Schreibenden Müller/Müller seien als seine Arbeiten entstanden, auch wenn die Korrektur ein Nebenschauplatz der Szene bleibt: Die Figur beiläufig einführend, integriert der Text die Infragestellung der Kenntnisse des Schriftstellers in die sonstigen Dialoge. Die Lektüre der *Weiberbrigade* als Schlüsseltext suggeriert mindestens in gleicher Weise der Anfangskommentar »sie schreibt. Von ihm«.

Den Eindruck der Referenzen auf reale Konstellationen verstärkt eine weitere, in Fragmenten überlieferte Fassung des Textes. Sie scheint grob in der ersten Hälfte der 1960er Jahre entstanden zu sein, wahrscheinlich, nachdem der Henschel-Verlag die Rechte an einer Bühnenversion des Hörspiels erworben hatte.¹⁰⁵ In den Fragmenten der Stückfassung, die so entstand, tritt Nägle erstmals ausdrücklich als Autorin auf, die neben der Arbeit im Kombinat – konform mit dem Ideal der kunstschaffenden Arbeiter:innen – zu schreiben begonnen hat. Hilzinger hat zehn Szenenentwürfe in die Werkausgabe aufgenommen: Viele entsprechen inhaltlich der Handlung des Vorgängertextes. Die letzten zwei zeigen Nägle als Dichterin und erweitern insofern ihre Darstellung.

In den Szenen erfährt Häcksel erstmals davon, dass seine Partnerin schreibt. Im Verlauf des Dialogs beider schickt sie ihn von der Bühne, auch, weil er ihre Kunst nicht unterstützt, sondern im Gegenteil versucht, sie an der eigenen Arbeit zu hindern. Dabei scheint das Dichten aus seiner Sicht ähnlich problematisch wie die Nägle von ihm zunächst unterstellte Liebesbeziehung mit dem noch immer als Konkurrenz erscheinenden Kaderleiter zu sein; in ihren Schreibversuchen jedenfalls kann er nur »Irrsinn« erkennen.

[9]

NÄGLE: Ich schreibe.

HÄCKSEL: Briefe, was, Leserbriefe oder ists der Kaderleiter?

NÄGLE: Auch.

HÄCKSEL *reißt ihr das Blatt aus der Hand, liest:*

Gedichte! Ich habs

Geahnt, du bist gegen mich

Die Intelligenzbaracke! Sie haben dich

gekauft, die Spinner. *Schüttelt sie.*

Komm zu dir.

105 Vgl. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 168.

NÄGLE: Lies. Laut.

HÄCKSEL: Eher lern ich die Relativitätstheorie.

NÄGLE: Lies.

HÄCKSEL: Ein weiblicher Meister,
gut, wemms sein muß, ich bin nicht
kleinlich, ein weiblicher Goethe,
das ist Schizophrenie, Irrsinn.

[10]

NÄGLE: Du sperrst mich ein, ich selber hab mich eingesperrt
Jetzt schrei ich auch mit deiner Stimme
Weil ich nicht ich bin nur für dich
Den Vogel trägt die Luft die er bewegt
Du trugst mich und ich war dir schwerer
Als dein Gewicht im Raum für dich wiegt
Laß mich gehen auf eignen Füßen
Nicht dir zur Last und keinem. Geh.
[...]¹⁰⁶

Fragment 9 lässt offen, ob Nägle vom »weibliche[n] Meister« geschrieben hat, was Häcksel vorliest, oder Häcksel beim Lesen von Nägles Text seinen Ärger über die womöglich am Schreibtisch auch erfolgreiche, der Schriftstellerin Inge Müller jetzt noch ähnlicher scheinende Partnerin ausdrückt. Der Wortwechsel selbst greift, sowohl im Verweis auf die sich gegen Häcksels Wunsch zum »weibliche[n] Goethe« entwickelnde Nägle wie in der Klage »Du sperrst mich ein, ich selber hab mich eingesperrt« einmal mehr den Konflikt um weibliche Zuarbeit und eigene Leistung auf. Dass als Nägles Vorbild ausgerechnet *der* Protagonist der Genieästhetik Goethe herhält, fällt immerhin auf – es passt zum Verweis auf den »Vogel« im Hörspiel und in früheren Texten, den kaum zufällig »Luft [trägt,] die *er* bewegt« und die so wohl die eigene Stimme weiterleitet.

Die Referenzen der Szene auf Verbindungen von Kunst und Handwerk sind deutlich erkennbar; im Text, suggerieren sie, wird auch das »Handwerk Kunst« verhandelt. Gleichzeitig wirkt die Szene, die Nägle schreibend zeigt, im Entwurf des Schreibens traditionell, passend zum Dichtervorbild Goethe, dem die Protagonistin sich gleichsetzt oder als dem vergleichbar Häcksel sie sieht. Auffällig ist die Abstufung der Tätigkeiten im Text: Kunst rückt als aus Häcksels Sicht besonders problematisches Tätigkeitsfeld der Partnerin in den Fokus. Dass Nägle ihn als Dichterin nach »Goethe[s]« Vorbild noch mehr ärgert als in Form des »weibliche[n]

106 I. Müller: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade.], S. 474f.

Meister[s]«, verschärft auch den Konflikt der Szenen: Die Vorbehalte der Frauenbrigade gegenüber hat Häcksel zu diesem Zeitpunkt womöglich zurückgenommen. Sein Vorurteil gegenüber der Frau am Schreibtisch scheint dies nicht erkennbar tangiert zu haben.

Heiner Müller hat den entworfenen Konflikt nicht übernommen: In der *Weiberkomödie* (UA 1971) geht es nur um die Arbeiterin Jenny Nägle. Die Parallelen des Textes zur Realität sind teils revidiert. Im Stück im Vordergrund steht »der Unterschied« zwischen »Mann und Frau«¹⁰⁷ und schon der Einstieg wirkt harmlos-komisch; mit einem »Prolog«, dessen Sprecher:innen offenbleiben und der eine Vorschau auf die komödiantisch wirkende Handlung gibt: »Himmlicher Vater!«, beginnt der Text,

Ist hier ein Bauplatz oder ein Theater?
 Ob Sie vom Bau sind oder nicht vom Bau
 Ob sie ein Mann sind oder eine Frau
 Damen und Herrn, Kolleginnen und Kollegen
 Wir wollen heute ihr Zwerchfell bewegen
 Mit einer Komödie so alt wie neu
 Adam und Eva waren schon dabei.¹⁰⁸

In den Versen wird der Anspruch des von Heiner Müller später als »harmlos[]«¹⁰⁹ bezeichneten Schauspiels deutlich: Was die »Komödie« erzählt, ist – im Unterschied zu Nägles Idee der sozialen Innovation – nichts »Neues«, sondern »so alt wie neu«, dargestellt wird ein literarischer Schenkelklopfer. Der Text zeigt einen Geschlechterkonflikt, der sich als unvermeidbar und insofern notwendige Wiederholung bekannter Motive darstellt. Der Schluss bringt den Verzicht auf feministische Forderungen auf den Punkt: »Ihr Frauen, hoff ich, habt bei uns entdeckt | In einem Mann ist auch ein Mensch versteckt«, endet der Text mit einem Monolog Kaschiebes, der seine komischen Aspekte unterstreicht. »Spielt sie«, ist ihre, auf die Komödie bezogene Aufforderung, »nun selber fort zum guten Ende | Und wenn sie euch gefiel, rührt eure Hände«¹¹⁰.

Heiner Müllers Zurücknahme der Spitzen des Vorgängertextes wird vor allem in den Figuren deutlich.¹¹¹ Seine Nägle ist komischer angelegt als die Arbeiterin Inge Müllers, schon Titel und Einstieg wegen wirkt keine ihrer Forderungen eigenstän-

107 H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 179.

108 Ebd.

109 H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 114.

110 H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 241f.

111 Vgl. zu den Fassungen etwa Secci: Müllers *Weiberkomödie*, S. 288–290; dagegen etwa Hilzinger: *Das Leben fängt heute an*, S. 156, die von einer »sehr geringfügig[en]« Überarbeitung der *Weiberbrigade* durch Heiner Müller spricht.

diger Arbeit ernsthaft.¹¹² Neben der Schriftstellerfigur fehlen in der *Weiberkomödie* die meisten auf Inge Müllers Partnerschaften verweisenden Realitätsbezüge. Statt des Auftritts der »Stimme« des Schriftstellers fällt die Verlängerung einer Szene ins Auge, in der Häcksel jetzt auf mehreren Seiten (vorher in acht Zeilen und auf einen einzelnen Kollegen bezogen) die Arbeiter im Kombinat besticht, damit sie die Kolleginnen bei der Fertigstellung des Krans unterstützen.¹¹³

Die *Weiberkomödie* entwirft insgesamt neue Figuren, beginnend mit Nägle, die im Grunde samt ihrer Ansprüche brav wirkt. Auch sie badet im Baggerteich, aber von anderen Partnern als Häcksel ist kaum die Rede. Ihre Liebesbeziehung mit Häcksels Bruder beginnt gar nicht erst, denn Häcksel unterbricht schon den Wunsch des Jüngeren nach einem Kuss (und das heißt auch: den Wunsch, den nicht Nägle äußert). Gleichzeitig korrigiert er mit dramaturgischen Fähigkeiten den Verlauf der relevanten Szene:

Das Ganze halt. Das Stück geht so nicht weiter.
Zur Liebe brauch ich keine Mitarbeiter.
Ich bin kein Witz für die Theaterkasse.
In meiner Eigenschaft als Arbeiterklasse
Greif ich jetzt ein in die Dramaturgie
Und übernehme selber die Regie.
Kollegen, zu eurer Information:
Ich bin der Held. Ich mach euch nicht den Clown.
Drum hab ich jetzt beschlossen, daß ihrs wißt
Daß dieser Bruder meine Schwester ist.¹¹⁴

Franz Häcksel wird anschließend »zur Frau mit Pagenkopf«¹¹⁵, die Verse werden zur Regieanweisung und zum performativen Akt im wahrsten Sinne des Wortes.

Die skizzierten Revisionen der *Weiberbrigade* sind unterschiedlich lesbar; als selbstironisches Spiel mit Bezügen, die Heiner Müller aufgreift, aber auch als Entschärfung des Vorgängertextes, die ihn dem *Effekt* nach – bis heute wird dominant Heiner Müllers Bühnenarbeit rezipiert – durch eine zensierte Fassung ersetzt. Literaturwissenschaftlich lesenswert wirkt das Spiel der *Weiberkomödie* mit den ›Indiskretionen‹ der Vorgängerarbeit, das die intimen Informationen des

112 Vgl. schon den offensichtlich von Frauen vorgetragenen »Prolog«: »Weil aber, wie der Marxismus lehrt | Die herrschende Klasse der Macht nicht freiwillig den Rücken kehrt | Setzen zu ihrem und unserm Glück | An unsre Männer wir den Hebel der Kritik | So lange bis der letzte Mann einsieht | Daß zwischen Mann und Frau der Unterschied | Nur dazu da ist und nur dafür gut | Daß man für sein und ihr Vergnügen damit etwas tut.« (H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 179).

113 Vgl. ebd., S. 223–229; WB, S. 452f.

114 H. Müller: *Weiberkomödie*, S. 237f.

115 Ebd., S. 238.

Vorgängertextes auch kommentiert – die *Weiberbrigade* führt wirklich den Partner als »Clown« ein und tut dies so deutlich, dass der Rückbezug seitens der Zuhörer:innen keine detaillierte Kenntnis der Partnerschaft erfordert. Der Handlung als solcher nach wirkt der Text, das hat Heiner Müller zurecht kommentiert,¹¹⁶ politisch belanglos, gerade weil die Zurücknahme der Spitzen der *Weiberbrigade* auch den geschlechterkritischen Aspekt des Hörspiels aufgibt. Die *Weiberbrigade*, könnte man sagen, liest sich als doppelt, allgemein und als Schlüsselwerk, geschlechterkritischer Text. Die *Weiberkomödie* ist als Korrektur des Vorgängerwerks verständlich, zu deren lesenswerten Aspekten gerade ihr spielerischer Umgang mit der Vorgängerarbeit gehört; in gewisser Weise scheint sie das von Hauschild als »eheliche[r] Literaturkampf[]«¹¹⁷ bezeichnete Konkurrenzverhältnis in der Umschrift des Hörspiels fortzusetzen.

Das schließt an früher skizziertes an: »Wer schreibt«, kommentierten Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser 2014 schriftstellerische Inszenierungspraktiken, »[...] der bleibt zwar. Aber [...] wer schreibend bleiben, d.h. den Eindruck, den er in der Geschichte als Schreibender macht und hinterlässt, auf Dauer stellen will, der muss in der Regel *mehr* tun, als eben nur: schreiben«¹¹⁸. Das gilt, deuten *Weiberbrigade* und *Weiberkomödie* an, umso mehr, wenn die Inszenierung eines Autors oder einer Autorin von zwei Seiten unterschiedlich geprägt wird. Der Ausdruck des »Literaturkampf[s]« wirkt auch insofern treffend, als Heiner Müllers Darstellungen des »Paars« in frühen Texten sich ähnlich wie seine Überarbeitung des Hörspiels zumindest in Teilen als Gegenentwürfe zu Figurenbildern und Selbstinszenierungen Inge Müllers lesen. Auch weil letztere oft keine paarweisen Entwürfe sind; in ihren Werken, der Eindruck entsteht, steht auf den Schreibprozess bezogen zunehmend Isolation im Fokus. Das Label der »Partnerin« Inge Müller hat sich trotzdem, im Fall der untersuchten Texte als Kooperationsannahme, gehalten: Inszeniert und diskutiert worden ist gerade die *Weiberkomödie* mehrfach als Text »Inge und Heiner«¹¹⁹ Müllers.

116 Die *Weiberkomödie* hat Müller als »Text auf dem Niveau einer Art (sozialistischer) Bierzeitung« bezeichnet (Heiner Müller: [Nachbemerkung zur *Weiberkomödie*]. In: Ders.: *Texte 4. Theater-Arbeit*. Berlin: Rotbuch 1989 [1975], S. 116).

117 Hauschild: Heiner Müller, S. 151.

118 Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser: *Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand*. In: Dies. (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn: Fink 2014, S. 9–25, hier 9.

119 Vgl. Hayner: *Das Fleisch hat seinen eignen Geist*; Falk Strehlow: *Liebe, Schönheit, Sexualität. Ein Thema, zwei Felder – im Widerspruch*. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin: Neofelis, S. 73–90, hier 75.

3.4 Exkurs: Folgen der Fürsprache. Inge und Heiner Müller als Literatur-Figuren¹²⁰

»Lieber Tuppa,« schreibt Inge Müller Mitte der 1960er Jahre in einem Briefentwurf an den Partner, »es hat keinen Sinn mehr, daß wir zusammen bleiben. [...] Für Dich bin ich eine Art Mascottchen. [...] Ich bin weder so klug noch so gebildet noch so begabt wie Du, vielleicht, aber was ich will und was ich meine, meine ich ernst, [...] ich will machen, was ich kann und soviel ich kann, ohne schlechtes Gewissen.«¹²¹ Heiner Müller hat sich, wahrscheinlich um 1960, ähnlich geäußert: »[W]ir sind beide nicht nur Menschen, sondern auch Schriftsteller«, schreibt er in einem Brief an Inge Müller, »wir können als Menschen nicht ineinanderaufgehn, wenn wir versuchen, es als Schriftsteller zu tun. Zusammen schreiben könnten wir, wenn wir einander nicht liebten«¹²². Die Texte beider Autor:innen sind ohne diesen Austausch verständlich. Er umreißt aber ein Motiv der nötigen Separation in der Kunst, das Inge Müllers literarische Arbeiten wiederholt ähnlich entwerfen. Im privaten Dialog scheinen beide Schreibenden Anfang der 1960er Jahre literarische Unabhängigkeit als zentral zu begreifen. Die wahrscheinlich in dieser Zeit entstandenen literarischen Texte, die sich noch auf Partnerschaftskonzepte beziehen, schildern eher Konflikte als Kooperationsentwürfe.

Arbeiten unterschiedlichster Form fallen ins Auge: »Meine Liebe«, ein Gedicht Inge Müllers, das Hilzinger auf 1965 oder 1966 datiert,¹²³ entwirft das Szenario einer gewollten Isolation. »Sie war immer ganz«, ergänzen die Verse die Überschrift auf die »Liebe« bezogen, »Sie hat mich zerrissen | Sie hat mir Namen gegeben | Ich hab die Namen vergessen«¹²⁴. In Hahns Sinn lässt das auch konkret an die früheren Nachnamen entsprechende Zuordnung Inge Müllers – »Inge Meyer«, »Inge Lohse« und »Inge Schwenkner« – denken.¹²⁵ Der Vers »Ich hab die Namen vergessen« suggeriert im literarischen Kontext eine Verweigerung des Schreibens und Lebens im Entwurf der Zweierbeziehung, die die in der Überschrift und im ersten Vers entworfene Bindung auflöst.

Ein anderes Gedicht Inge Müllers entwirft ein Szenario paarweiser Einengung: »Frag mich nicht was das mit uns ist«, beginnt es, »Wir sind nicht glücklicher als alle | Wir seh'n die kleine Mausefalle | Des Glücks zu zwein | Und liefern auch nicht

120 Die Überlegungen dieses Unterkapitels sind in leicht veränderter Form auch in Hannah Gerlach: Folgen der Fürsprache. Inge und Heiner Müller als Bühnenfiguren. In: Mirecka u. Fuhry (Hg.): Zwischen Harmonie und Konflikt, S. 121–133 zu finden.

121 Inge Müller: [Brief an Heiner Müller vom 26.6.1965, Entwurf], 1 Bl., hs., Inge-Müller-Archiv, Sign. 358, auch vollständig in Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 233.

122 Heiner Müller: [Brief an Inge Müller, undat.], 1 Bl., hs., Inge-Müller-Archiv, Sign. 358.

123 GT, S. 597.

124 Inge Müller: [Meine Liebe.] In: GT, S. 40.

125 Vgl. Hahn: Unter falschem Namen.

gern in Eisen | [...] | Wir seh'n die kleine Freiheit [...] und | Suchen die große und baun die Falle aus«¹²⁶. Problematisiert wird Partnerschaft als Lebensentwurf: Als nur vermeintliches »Glück[«] aller umreißt der Text sie als Illusion und Ausdruck grundsätzlich beschränkten oder fehlenden Glücks der Zweiergemeinschaft. Die »Mausefalle« kondensiert das Bild der einengenden Partnerschaft im Gedicht; sie scheint mit der »kleine[n] Freiheit« und der Idee des »Glücks zu zwein« identisch und wirkt in den drastischen Versen lebensgefährlich statt wie ein Weg zur »große[n]« Freiheit.

Wahrscheinlich fällt in die 1960er Jahre auch ein »Dialog« im weiten Sinn zwischen Inge Müllers 1966 veröffentlichtem Gedicht »Das Gesicht« und Heiner Müllers sicher früheren Referenzen auf Brechts Text »Oh Falladah, die du hängest«. »(Achter August. Die) Hundstagsonne«, beginnt einer seiner Texte, »Heizt das Kopfsteinpflaster. Gegen Mittag | Hufschlag. Stein dröhnt. | »Wer reitet?« »Ein Pferd, [a]llein?« | [...] | Ein Held: | Spazierstock gegen Pferdehufe! | [...] | Ein Pferd stirbt | Auf dem Kopfsteinpflaster«¹²⁷. »Die das gestürzte Pferd beweinten«, entwerfen die ersten Verse von Inge Müllers »Gesicht« einleitend ein Szenario, in dem mitleidige Verse zum Pferd aus ganz eigenen Gründen verfehlt wirken, »Sah ich spucken und treten auf Menschenleiber. | Tränenlos | Kopflos | Verhöhn'ten sie den Zug der Gefangenen. | [...] | Weinten um ein Pferd | Das ihre Tränen nicht brauchte zum Aufstehn«¹²⁸. Beide Gedichte sind mit unterschiedlichen Vorgängerarbeiten verknüpft.¹²⁹ Heiner Müllers zitierter Text demonstriert seinen ironischen Ton auch im

126 Inge Müller: [Frag mich nicht was das mit uns ist.] In: GT, S. 75.

127 Heiner Müller: [Das Pferd hat kein Gewehr.] In: WG, S. 254. Ein anderer, auch von Müller stammender Text, »[Ich kannte einen ältern Schimmel]«, beschreibt die Szene neutraler: »Heute früh (um) acht hörte man schrein | Und sah Leute in die Häuser rennen. | Da gehörte die Straße dem Pferd allein | Es war nicht mehr zu kennen« (WG, S. 255) – hier wirkt die Tötung des Tiers verständlicher, wieder sind umgekehrt Menschen die Auslöser. Vgl. auch Inge Müller: Fallada 45. In: GT, S. 189, dort scheint zunächst gleichfalls Trauer um das Pferd naheliegend: »Ein Pferd zog einen Wagen | Durch aufgerißne Straßen [...] Da lief das Pferd und die Leute schrien: Ho! | Da läuft ein Pferd, haltet das Pferd! || Sie krochen aus Kellerlöchern | Mit Beilen und mit Messern | Das Schießen war noch nicht aus [...] Hungrige schnitten in seinen Bauch | Und es lebte noch das Pferd.«, lauten die ersten Verse. Vgl. zugleich Brechts Vorlage: O Falladah, die du hängest! In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 14: Gedichte 4: Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939. Bearb. v. Jan Knopf u. Brigitte Bergheim u. Mitarb. v. Annette Ahlborn, Günter Berg u. Michael Duchardt. 1928–1939. Berlin, Weimar: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 142–144.

128 Inge Müller: Das Gesicht. In: GT, S. 186.

129 Als Referenztext von Inge Müllers Gedicht kommt insbesondere Wladimir Majakowski's »Gute Einstellung zu Pferden« (in: Ders.: Aus vollem Halse. Übers. v. Johannes v. Guenther. Berlin: SWA o.J. [um 1950], S. 24f., hier 25) infrage. »Hufe schlugen«, beginnt der Text, »Als sängen sie leise: | – Grips. | Graps. | Grops. | Grups. – | [...] | Mit einem Schwupps | fiel ein Pferd | auf die Kruppe«. Auch dieses Tier will kein Mitleid: Als sich ihm das lyrische Ich nach dem Sturz nähert, scheint es verärgert, »[v]ielleicht weil es | alt war«, kommentiert die Sprechinstanz

Schlussdialog, in dem mutmaßlich ein Passant auf die auf das Pferd bezogene Frage »Was hat ihm gefehlt?« unter dem »Gelächter« der Umgebung mit den Worten »Ein Gewehr«¹³⁰ reagiert. Inge und Heiner Müllers Arbeiten untereinander wirken trotz des ähnlichen Themas umgekehrt kontrastiv; Heiner Müllers Text folgt – trotz der Orientierung an Brecht – einer im langen 19. Jahrhundert etablierten Beschreibung des Pferds als Leidträger.¹³¹ In Inge Müllers Gedicht werden die, »[d]ie das gestürzte Pferd bewein[en]«, zu Adressat:innen der Kritik und zum Signal der Abgrenzung von etablierten Motiven.

Die zitierten Gedichte sind Beispiele für eine spätestens ab den 1960er Jahren wachsend verschiedene Ausrichtung von Inge und Heiner Müllers Texten. Ein fester Strang von Themen und Motiven abseits der Differenzen der Werke ist im Grunde nicht zu erkennen; trotz ihrer wiederholten Bezugnahme aufeinander ist ihre Ausrichtung inhaltlich unterschiedlich. Auch vor dem Hintergrund dieser Divergenz werden die Texte hier nicht als Gruppe von Arbeiten verglichen. Im Fokus steht stattdessen ein Blick auf die Literarisierungen Inge und Heiner Müllers: Neben das in Forschung und Feuilleton diskutierte Paar tritt etwa ab den 1980er Jahren ein in der Schilderung beider nicht mehr durch real Überliefertes beschränkter Entwurf, der Diskussionen der realen Personen mit geprägt hat. Ines Geipel hat auf diese Literarisierungstendenz in ihrem Nachwort in der Auswahlsgabe der Texte Inge Müllers von 1996 verwiesen; dort hält sie fest, es seien »die Dichterinnen und Dichter« gewesen, »Katja Lange-Müller, Adolf Endler, Elke Erb, Richard Pietraß, Kerstin Hensel, Bernd Jentzsch, Anna Rheinsberg, die in eigenen Texten Inge Müller einen literarischen Ort«¹³² gegeben hätten. Unter anderem ein Prosatext von Ginka Tscholakowa, der dritten Ehefrau Heiner Müllers, ist 1998 mit einem vergleichbaren Kommentar erschienen: Frank Hörnigk las ihn als Ergänzung der »Sicht«¹³³ Inge Müllers auf die Beziehung mit dem Partner.

Sonja Hilzinger hat die Transformation des schreibenden Paares in Literatur im Kontext der Kritik eines von ihr als zu gering verstandenen wissenschaftlichen Interesses an Inge Müller beschrieben; im Sinn einer Konzentration auf Texte, die ohne die literarische Beschäftigung mit der Autorin in der Forschung unbeachtet geblieben wären. »In der DDR«, fasst ihre Biographie die auf künstlerischer Seite entstandenen Werke zu Inge und Heiner Müller zusammen,

die Reaktion, »und keine Kinderfrau brauchte, keine ja, | vielleicht auch sagte ihm mein Gedanke nicht zu – | das Pferd | nämlich | gab sich einen Ruck | und sprang auf die Beine da, | und wieherte | und ging zu. | [...]«

130 H. Müller: [Das Pferd hat kein Gewehr], S. 254.

131 Vgl. Ulrich Raulff: Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung. München: C. H. Beck 2015.

132 Ines Geipel: Nachwort. Vom Werden einer ungeschriebenen Sinfonie. In: Inge Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn, S. 336–353, hier 351.

133 Frank Hörnigk: Varianten einer Todesanzeige. In: Sinn und Form, Jg. 50 (1998), Nr. 6, S. 912.

haben [...] Dichterkollegen über die Jahre hinweg dafür Sorge getragen, daß Gedichte Inge Müllers an die Öffentlichkeit kommen. Dies ist nicht nur Ausdruck von Respekt und Wertschätzung, sondern auch von einer gegen Widerstände behaupteten Solidarität mit dieser Autorin. [...] Elke Erb, Jahrgang 1938, mit Mickel befreundet und mit Endler verheiratet, zeichnet in ihrem Gedicht »Inge Müller« (1972) das Porträt einer auf den Tod kranken Frau, der auf Erden nicht mehr zu helfen war. Katja Lange-Müller, 1951 geboren, verheiratet mit Wolfgang Müller, veröffentlicht mit »An Inge Müller« einen fiktiven Brief, eine Ansprache an eine vertraute Person. Müllers Gedicht *Stufen* bildet den Ausgangspunkt des Textes von Lange-Müller, dessen Sprachbilder als eine prosaische Variante des lyrischen Sprechens von Inge Müller anzusehen sind. Die um zehn Jahre jüngere Kerstin Hensel veröffentlicht in ihrem ersten Lyrikband »Stilleben mit Zukunft« (1988) das Gedicht »Für Inge Müller«, das Porträt einer seit ihrer Verschüttung für das Leben Verlorenen. Die 1953 in Rumänien geborene und seit 1987 in Berlin lebende Herta Müller läßt in ihrem Text über Inge Müller »Mein Kleid bringt die Post zurück« in dem Essay-Band »In der Falle« (1996) die Lyrikerin selbst sprechen, in einer an der Chronologie ihrer Lebensgeschichte orientierten Reihung von Gedichten und Gedichtzitatzen, die von wenigen erläuternden Kommentaren begleitet werden, aus denen das tiefe Verständnis einer Dichterin für eine andere spricht.¹³⁴

Auffallend ist die Gattungsdifferenz der erwähnten Texte: Herta Müllers Essay diskutiert Werke Inge Müllers, in den Arbeiten der übrigen Verfasserinnen sind die Biographie und gerade die Lyrik der Autorin Ausgangspunkte eigenen literarischen Schreibens. Der Unterschied könnte im zitierten Kontext klein sein, aber ist eben doch relevant: In der Kommentierung vermischt sich die real überlieferte Figur Inge Müller mit den ihr oft – und grundsätzlich nachvollziehbarerweise – zugeschriebenen Äußerungen im Partnerschaftskontext.

Nach 2000 sind abseits der zitierten Texte in Arbeiten Thomas Roths, Thomas Martins oder Andrea Hüglis auch diverse Dramenfiguren nach dem Vorbild Inge und Heiner Müllers zu finden.¹³⁵ In den Texten verstärkt sich die ansatzweise auch aus der Forschung bekannte Kritik an Heiner Müller und seinen die Partnerin literarisierenden Arbeitsweisen: Hörnigks Kommentar, Tscholakowa nehme »in unmittelbarer Reaktion« auf die »Todesanzeige« »eine Sicht auf, die bei [...] [Heiner Müller] fehlt«, nämlich »die von Inge Müller, auch wenn sie den Namen nicht nennt«¹³⁶,

134 Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 264.

135 Hier nicht diskutiert wird die erstmals 2013 im City Garage Theatre in Santa Monica aufgeführte *Opheliamachine* von Magda Romanska von 2012, die mir die Verfasserin freundlicherweise zukommen ließ. Im Vergleich zu den übrigen Texten ist sie vager und optionaler mit realen Vorbildern verknüpft; erst die Inszenierung ließ mit der Protagonistin »Ophelia« eine Inge Müller äußerlich deutlicher ähnelnde Figur auftreten.

136 Hörnigk: Varianten einer Todesanzeige, S. 912.

entwirft beispielhaft eine Verbindung zwischen dem Schreiben von und dem Schreiben über Inge Müller, die sich in ähnlichen Motiven fortsetzt. Ihre literarische Präsenz in Werken Heiner Müllers scheint dabei gerade mit Blick auf den Prosatext »Todesanzeige« über den Suizid der Ehefrau zu einem primären Ausgangspunkt auch der Forschungsarbeit zu werden.

Der Text lässt sich dreigeteilt lesen; sein erster Teil schildert den Fund der Toten durch die als *alter ego* Heiner Müllers entworfene Erzählinstanz, der zweite Szenen aus der Kindheit des Sprechers und seine Rückkehr »irgendwo [...] [aus] dem Nachkrieg«¹³⁷. Der dritte beschreibt ein Traumszenario als Rückkehr des Erzählers in ein Haus, in dessen Eingang eine nackte Frau hängt – Symbol eines Wiedereintritts in den Mutterleib und wohl auch des weiblichen Opfers. Die Tote findet der Erzähler nach seiner Rückkehr in die eigene Wohnung, Inge Müllers realem Suizid entsprechend auf dem Küchenboden liegend. Auch die Figur im Text hat sich mit Gas das Leben genommen. Den Raum, in dem sie liegt, betritt ein sich wie außerhalb seiner selbst darstellender Erzähler; wie im »Theater« und passend zum künstlerisch überformten Text führt er sich als Beobachter einer Szene ein. »Sie war«, beginnt die »Todesanzeige«,

tot, als ich nach Hause kam. Sie lag in der Küche auf dem Steinboden, halb auf dem Bauch, halb auf der Seite, ein Bein angewinkelt wie im Schlaf, der Kopf in der Nähe der Tür. Ich bückte mich, hob ihr Gesicht aus dem Profil und sagte das Wort, mit dem ich sie anredete, wenn wir allein waren. Ich hatte das Gefühl, daß ich Theater spielte. Ich sah mich, an den Türrahmen gelehnt, halb gelangweilt halb belustigt einem Mann zusehen, der gegen drei Uhr früh in seiner Küche auf dem Steinboden hockte, über seine vielleicht bewußtlose vielleicht tote Frau gebeugt, ihren Kopf mit den Händen hochhielt und mit ihr sprach wie mit einer Puppe für kein andres Publikum als mich. Ihr Gesicht war eine Grimasse, die obere Zahnreihe schief in dem aufgeklappten Mund, als ob der Kiefer ausgerenkt wäre. [...] Ich trug sie ins Schlafzimmer, sie war schwerer als gewöhnlich, nackt unter dem Morgenrock. Als ich die Last auf der Bettcouch ablegte, fiel ihr eine Zahnprothese aus dem Mund. [...] Ich ging zurück in die Küche und stellte den Gasherd ab, dann, nach einem Blick auf ihr leeres Gesicht, zum Telefon, dachte, den Hörer in der Hand, an mein Leben mit der Toten bzw. an die verschiedenen Tode, die sie dreizehn Jahre lang gesucht und verfehlt hatte [...]. Ich rief einen Freund an, [...] dann das Rettungsamt. SIND SIE WAHNSINNIC MACHEN SIE SOFORT DIE ZIGARETTE AUS TOT SIND SIE SICHER JA SEIT MINDESTENS ZWEI STUNDEN ALKOHOL DAS HERZ HABEN SIE NICHT GEMERKT DASS IHRE FRAU WO IST DER BRIEF WAS FÜR EIN BRIEF HAT SIE KEINEN BRIEF HINTERLASSEN WO WAREN SIE VON WANN BIS WANN [...]. Warten auf den Leichenwagen, im Nebenzimmer eine tote Frau. Die Unumkehrbarkeit der Zeit. Zeit des Mörders: ausgelöschte Gegenwart in

der Klammer von Vergangenheit und Zukunft. [...] Ins Nebenzimmer gehen (dreimal), die Tote NOCH EINMAL ansehen (dreimal) [...]. Wachsende Gleichgültigkeit gegen Dasda, mit dem meine Gefühle (Schmerz Trauer Gier) nichts mehr zu tun haben.¹³⁸

Die Literarizität der »Todesanzeige« ist deutlich erkennbar; auf sie verweist neben der Sprache des Textes auch seine wiederkehrende Bibelsymbolik. Verknüpft wird die Szene mit der christlichen Überlieferung von Jesus' Verleugnung durch Petrus. Eingeführt wird so neben dem »Opfer Frau« ein für ihren Tod zumindest vage als verantwortlich dargestellter und mindestens seitens des »Rettungsamt[s]« offensichtlich als Mörder nicht ausgeschlossener Ehemann. Dem Verweis auf die »Zeit des Mörders« geht die Frage nach dem Abschiedsbrief der Frau und dem Alibi des Erzählers aus dem Telefon vorweg, obwohl sie als Schuldzuweisung ambig bleibt: Die Selbstbezeichnung als »Mörder« könnte das Schuldgefühl der Sprechinstanz oder die Skepsis des telefonisch kontaktierten Anderen meinen.

Der zitierten Schilderung des Funds der Toten als erstem Abschnitt der »Todesanzeige« schließen sich als inhaltlich zweiter Textteil die Erinnerungen der Sprechinstanz an die eigene Kindheit in »Sachsen«¹³⁹, die Auslieferung einer Katze an die »MESSER[] DER SPIELKAMERADEN«¹⁴⁰ und die zumindest in dieser Form als fiktiv gekennzeichnete Tötung eines jungen Soldaten an. Der Text wirkt hier insofern biographisch, als er auf Heiner Müllers Kriegserfahrungen zurückverweist¹⁴¹ und die Szene der Begegnung mit dem Soldaten als Reminiszenz eines Fußmarschs »irgendwo auf dem Weg durch den Nachkrieg«¹⁴² einführt: »[E]r [hatte] sich an mich gehängt«¹⁴³ rekapituliert Müllers Erzähler den Kontakt und beschreibt, wie er den Begleiter erstochen, erschlagen *und* von einer Brücke gestoßen habe. Auch der dreifache, in den immer neuen Varianten unmögliche Mord markiert die fiktionale Auseinandersetzung des Erzählers im Text mit Entwürfen von Schuld.¹⁴⁴

Als dritter Teil der Prosaarbeit folgt die »TRAUM«-Szene, die mit der Beschreibung der an Stricken in einem Hauseingang hängenden, nackten Frau mit »ungeheure[n] Schenkel[n] [...]«¹⁴⁵ beginnt; Rainer Nägele hat sie vielleicht zurecht als »Vorstellung des eigenen Todes als bedrohliche[m] Traum von der Rückkehr in

138 Ebd., S. 99f.

139 Ebd., S. 100.

140 Ebd., S. 101.

141 Vgl. Hauschild: Heiner Müller, S. 42f.

142 H. Müller: Todesanzeige, S. 101.

143 Ebd.

144 Vgl. ebd., S. 102.

145 Ebd., S. 102.

den Schoß«¹⁴⁶ interpretiert. Keine der Szenen wirkt völlig real – dennoch ist gerade die Frauenfigur im ersten Textteil durch ihre Ähnlichkeit zu Inge Müller in Maßen realitätsbezogen lesbar. Die Küchenszene ruft einmal mehr Franzens Ausdruck der »[i]ndiskrete[n] Fiktionen« auf: »Das produktionsästhetische Versprechen der Nicht-Referenz,« das gilt auch für Heiner Müllers Text,

gepaart mit der rezeptionstheoretischen Aufforderung, nicht zu referenzialisieren, sollte den fiktionalen Text eigentlich seines persönlichen und personalisierten Verleumdungs- und Verletzungspotentials berauben. [...] [Tatsächlich wird] [d]ie Möglichkeit der *Indiskretion*, der Offenbarung intimer persönlicher Details [...] durch den Insider-Status der Autoren für die Leser plausibel gemacht. Es ist die Nähe zu den Objekten der biographischen Beschreibung, die im Fall von Schlüsselromanen nicht nur den Verdacht nahelegt, es könnte sich um Fakten handeln, sondern auch die Wahrheit dieser Fakten zumindest ansatzweise mit Evidenz unterlegt.¹⁴⁷

Vergleichbares gilt für die »Todesanzeige«: Heiner Müllers Text als Text des Ehemanns einer Toten und Schilderung eines Suizids, der dem ihren vergleichbar ist, legt die Lektüre seiner Darstellungen als realitätsverwandt nahe; vielleicht ist er auch deshalb häufig zum Referenztext späterer Literarisierungen des Paares geworden. Auffällig ist das Schuldmotiv, auf das neben den zitierten Fragen des Rettungsamts die Anspielungen auf die Petrus-Figur verweisen. Müllers Beschreibungen schließen an die Schilderungen des Gesprächs zwischen Jesus und Petrus in den Evangelien, hier beispielhaft im Matthäus-Evangelium, an: »Jesus sprach zu ihm: Wahrlich ich sage dir: in dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen«¹⁴⁸. »Dreimal« wiederholt Müllers Sprechinstanz passend dazu ihre Handlungen. Das »Hühnergesicht«, der junge Soldat, dessen Schilderung dem dreifachen Gang ins Schlafzimmer in den ersten Szenen der »Todesanzeige« folgt, unterstreicht als Ersetzung des »Hahn[s]« aus dem Bibeltext zugleich die teils weiblichen und teils feminisierten Opfer der Handlung.

Pietätlosigkeit ist Programm: Mit seiner Darstellung der eigenen »[w]achsende[n] Gleichgültigkeit gegen Dasda, mit dem meine Gefühle (Schmerz Trauer Gier) nichts mehr zu tun haben«, objektiviert der Erzähler die Partnerin explizit. Der Text ist der Darstellung folgend verschiedentlich im Sinn einer Beschreibung von »Damenopfern« zum Ausgangspunkt neuer literarischer Arbeiten geworden. Unter anderem Tscholakowas um 1975 entstandene Prosaarbeit »Die Maske des Schweigens«

146 Rainer Nägele: Prosaschreiben, Traumtexte, Verse. In: Hans-Thies Lehmann u. Patrick Prima-vesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 302–315, hier 307.

147 Franzen: Indiskrete Fiktionen, S. 359; 362.

148 Mt. 26:34, hier nach der Lutherbibel von 1912.

denkt die Idee des schuldhaft verursachten Suizids weiter. Sie lässt den Geist einer Inge Müller ähnelnden Toten oder eine ihren Tod erst planende Hauptfigur im Verweis auf die Autorin sprechen. »Irgendwann«, kündigt sie an,

wird er vor dem leeren Blatt in der Schreibmaschine sitzen und zu nichts Lust haben. Dann werde ich zurückkehren auf den Steinboden in der Küche; er wird sich einen Kaffee machen wollen und mich da liegen sehen; mein Gebiß neben mir, von dem ich ihm nie erzählt habe. [...] Und dann wird er an die Maschine zurückgehen und seine Rechtfertigung aufschreiben. Wie jeder Dichter glaubt er, daß die Worte die Taten ungeschehen machen. Er wird schreiben, wie oft ich versucht habe, mich umzubringen. [...] Und wenn er einen Grund angibt, wird es meine Kindheit sein, die Bomben, der Krieg, Deutschland. Den Kampf der Gesten gegen die Versteinerung der Wörter, meine eigene Welt, mich, die andere hinter der Maske des lauten Schweigens wird er nicht erwähnen. [...] Er wird vergessen, daß er mit mir, der Frau aus der anderen Welt, zu der er gerne gehören wollte, die Härte der Stühle in der Mitropa, [...] seine eigene Kindheit, den Krieg, die Bomben und Deutschland besiegen wollte.¹⁴⁹

Schon die »Todesanzeige« lässt die Erzählinstanz als möglichen Mörder der eigenen Frau auftreten. Über die Parallelisierung der Toten mit dem »[h]ühnergesicht[igen]« Soldaten und die Bezüge auf die Petrusfigur führt sie vor dem zitierten Text eine Täter-Opfer-Konstellation ein. Dennoch fällt der Vorwurf der verstorbenen Frau in Tscholakowas »Maske des Schweigens« als Schuldzuweisung von dritter Seite auf: Sie verstärkt die Kritik an dem auf Heiner Müller verweisenden Schriftsteller im Text, der »an die Maschine zurückgeh[t] und seine Rechtfertigung aufschreib[t]«.

Ins Auge fällt an der mehrfachen Diskussion von Tscholakowas »Maske des Schweigens« eine Tendenz; konkret ein wieder Literatur und Biographie kombinierender Zugang. Dennis Tate beschreibt Tscholakowas Text wie Hörnigk als Einblick in die Umstände des Suizids Müllers. »The *Nachlaß*« schreibt er in seinen Überlegungen zu autobiographischen Tendenzen in Heiner Müllers späten Texten, »[...] takes us that important step further in throwing light on the learning process he [d. i. Heiner Müller] underwent after publishing ›Todesanzeige‹, showing the invaluable part played by Müller's third wife, Ginka Tscholakowa, in helping him to see the events leading up to Inge's death«¹⁵⁰. Anke Gilleir hat Tscholakowas Darstellung Inge Müllers im Kontrast dazu – und vielleicht zurecht – als wenig an

149 Ginka Tscholakowa: Die Maske des Schweigens. In: Sinn und Form, Jg. 50 (1998), Nr. 6, S. 916.

150 Dennis Tate: »Ich wer ist das: – Dropping the Mask of Ambiguity? The Autobiographical Thrust of Heiner Müller's Late Writing. In: Hermann Rasche u. Christiane Schönfeld (Hg.): Denk-Bilder. Festschrift für Eoin Burke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 266–276, hier 273.

»Inge Müllers poetische[r] Hinterlassenschaft«¹⁵¹ interessierte Arbeit interpretiert. Tatsächlich zitiert die »Maske des Schweigens«, in gewisser Weise titelkonform, nicht aus Inge Müllers Texten, sondern nur aus der »Todesanzeige«.

Motive von Schuld und Unschuld spielen auch in diversen anderen überlieferten Literarisierungen Inge und Heiner Müllers eine Rolle. Eine Arbeit mit Referenz auf das Paar des Berliner Regisseurs Thomas Roth enthält ähnliche Darstellungen einer letztlich am Ehemann zugrunde gehenden Inge Müller. Roths *La Casa* entwirft von der »Todesanzeige« ausgehend und wie Tscholakowa in einer literarischen Transformation vor allem Inge Müllers ein in den 1990er Jahren inszeniertes Ein-Personen-Drama. Bis heute zugänglich ist eine Aufnahme seiner Aufführung mit Stephanie Kühn 1997 in den Berliner Sophiensälen.¹⁵²

In ihr findet die Figur des Stücks in einem scheinbar leeren Haus und passend zu Heiner Müllers von ihm selbst überlieferter, verspäteter Rückkehr in der Nacht von Inge Müllers Suizid die Nachricht ihres Partners Jacques, er »komme heute später [nach Hause]«¹⁵³. Außerdem stößt sie auf einige von Jacques verfasste Notizen, die zu ihrem Entsetzen literarisch ihren Tod beschreiben; sich und dem Publikum liest Roths Figur mit den entdeckten Schilderungen Jaques' passagenweise Heiner Müllers »Todesanzeige« vor. Wohl auch angesichts der von ihr darin wahrgenommenen Darstellung ihrer Person versucht sie zu fliehen und beginnt sie, nach Jacques zu rufen. Trotz der scheinbaren Flucht aus dem Haus und womöglich fiktiver Gespräche über ihn mit anderen Menschen findet sie sich am Schluss der Inszenierung aber gemeinsam mit einer Frauenleiche, die im Boden versteckt gewesen zu sein scheint, in der eigenen Wohnung wieder; sie legt sich zu ihr.

Es ist ein vages Ende der Inszenierung. Wahrscheinlich stirbt, deutet sich an, die Protagonistin neben der mit dem Text des Partners assoziierten »Leiche im Keller«. Diese erinnert auch durch die Mullbinden, die sie um den Kopf trägt, an Heiner Müllers Figuren und konkret Ophelia in der *Hamletmaschine*, die zwei Männer in Arztkitteln »von unten nach oben in Mullbinden«¹⁵⁴ schnüren. Sie stellt sich als Figur vor, die »der Fluß nicht behalten hat«; als »Die Frau am Strick Die Frau mit den aufgeschnittenen Pulsadern«¹⁵⁵. Roths »Inge Müller« wirkt vor dem Hintergrund solcher Figurenbezüge im doppelten Sinn in ein literarisches Werk des Partners ein-

151 Anke Gilleir: »Ophelia, die der Fluss nicht behalten hat«. Inge Müller im Gedächtnis. In: Arne de Winde u. Anke Gilleir (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989* (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 64), S. 109–124, hier 119.

152 Den folgenden Ausführungen liegt die Aufnahme der Inszenierung durch das Moriba-Theater und Stephanie Kühn am 5.11.1997 in den Sophiensälen zugrunde, die im Mime Centrum Berlin zugänglich ist.

153 Vgl. H. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 163f.

154 Heiner Müller: *Die Hamletmaschine*. In: Ders.: *Werke 4: Die Stücke 2*, S. 543–554, hier 553.

155 Ebd., S. 547.

gewoben; sie tritt im Stück als sein Opfer oder Opfer der »Todesanzeige« auf und stirbt – nach der Lektüre des Textes – wahrscheinlich nach dem Vorbild verschiedener von Heiner Müllers Werken. Ergebnis ist wieder eine Frauenfigur, die zum Material wird und die die Beziehung zum kunstschaaffenden Partner mit ihrem Leben bezahlt. Ein Bezug auf die Autorin Müller bleibt auch mit Blick auf ihre kritischen Texte zu Partnerschaftsnarrativen und -erwartungen aus: Die Äußerungen der Figur der Inszenierung lassen, als reine Zitate aus einem Text Heiner Müllers, nicht an die Schriftstellerin Inge Müller denken.

Mehrere weitere Dramatisierungen des Ehepaars ähneln den zitierten Texten zumindest in ihrer grundsätzlichen Struktur: Andrea Hüglis Textmontage *Inge Müller – Fiam* zitierte laut Kritiken aus Werken beider.¹⁵⁶ Die Inszenierung von 2003 entwarf ihnen folgend eine sich auf Kosten der Partnerin entwickelnde und dem Ende nach an Heiner Müllers »Todesanzeige« und die *Hamletmaschine* erinnernde Zweierbeziehung: Hüglis »Inge Müller«, resümierte der Wiener *Standard* vom 2. März 2003, hänge sich auf und diene, wortwörtlich zum »stummen Diener« werdend, »auf Grabkiesel [...] und neben einem Ophelia-Becken«¹⁵⁷ dem Ehemann als Garderobenständer.

In Thomas Martins 2010 im Henschel-Verlag erschienenem Stück *Schutt (Ingemüllermonolog)* sind Dominanz und Zuarbeit insofern zentral, als der Text einen »Kampf« der Protagonistin gegen »Heinermüllerpuppen«¹⁵⁸ entwirft. Auch Martins Stück positioniert sich dabei zugunsten der dargestellten, dem Partner assistierenden Schriftstellerin: Ihr Pendant im Text setzt nicht nur die »Begabung | Eines Mannes« mit der »Frau«¹⁵⁹ gleich, ohne dass dem widersprochen würde, sondern schließt sich in die Zuarbeiterinnen Heiner Müllers auch ein, wenn die Figur konstatiert, sie habe sich »[b]rauchen lassen und das gern«, weil sie »[e]in Mensch« und »eine Frau«¹⁶⁰ gewesen sei.

Als menschliche Figur tritt im Text insgesamt primär Inge Müller auf. Der »Chor« – als typische Instanz Heiner Müllers –, stellt sie explizit einem »ohne Liebe« beschreibenden Mann gegenüber. »Und du, was schreibst du, denn so willst du nicht schreiben, dir fehlt doch da etwas [...] ... die Liebe«¹⁶¹, erfahren wir über das so entworfene weibliche Opfer des Partners. Heiner Müllers Pendant taucht mindestens in der Imagination der Protagonistin wieder als Erzähler des Suizids auf. »Wem

156 An eine Aufnahme der Inszenierung war leider nicht zu gelangen; die nachfolgenden Informationen stammen aus der unten genannten Rezension zu *Inge Müller – Fiam* im Theater Drachengasse in Wien 2003.

157 [O. Verf.:] Inge Müller, stumme Dienerin. Das Theater Drachengasse spielt Heiner Müller. Online unter <https://derstandard.at/1187884/Inge-Mueller-stumme-Dienerin> (12.3.2024).

158 Thomas Martin: *Schutt (Ingemüllermonolog)*. Berlin: Henschel Schauspiel 2010, S. 9.

159 Ebd., S. 43.

160 Ebd., S. 46.

161 Ebd., S. 35.

wirst du erzählen wie es war«, fragt sie den Partner in einem fiktiv wirkenden Austausch,

Wie du mich gefunden hast, als du kamst
 [...]

Es wird klingeln, du wirst zur Tür gehn

Mit dem Blatt, das du liest, in der Hand, blaß

Wirst du sein, weil du liest und verstehst

Was ich dir sagen nicht konnte¹⁶²

Ein realer Abschiedsbrief Inge Müllers ist nicht überliefert. Dass ein entsprechendes Schreiben eingeführt wird, passt zum Entwurf der Schriftstellerin in Martins Text aber insofern, als sie das Wort zuvorderst ergreift, um Emotionen zu äußern oder Zitate Dritter wiederzugeben. Die Verse »[W]eil du liest und verstehst | Was ich dir sagen nicht konnte« suggerieren die Weitergabe nicht realer, aber realistischer Informationen: Angedeutet wird im Text die Wahrscheinlichkeit der in einem denkbaren Abschiedsbrief Inge Müllers entsprechend den Inhalten des Stücks zu findenden – in Hörnigks und Tates Überlegungen vergleichbar präfigurierten – Vorwürfe ihrerseits an den Ehemann.

Martins *Ingemüllermonolog* verweist so neben dem eigenen Titel in seinen Szenen auf reale Vorlagen. Im Text unterstreichen verschiedene Passagen mindestens denkbare Lebensweltreferenzen und realistische Schilderungen des Dramas. »[W]eil du liest und verstehst | Was ich dir sagen nicht konnte« markiert als Äußerung der Inge-Müller-Figur keine Reklamation von Faktentreue – zumal auch die Satzkonstruktion auf die Literarizität des Textes verweist –, legt aber ein lebensweltbezogenes Verständnis des Stücks nahe; die letzten Interaktionen zwischen Inge und Heiner Müller, der Eindruck entsteht, hätten wie beschrieben stattfinden können. Der Text ist mehrfach entsprechend rezipiert worden; auch der Henschel-Verlag hat die Anlage des Werks als Einblick in Inge Müllers »Sprache«¹⁶³ hervorgehoben. An unterschiedlichen Aufführungsorten wurde er wieder als Erweiterung der »Sicht« auf Inge Müller verstanden: Das Literaturforum im Brecht-Haus etwa stellt das Stück in den überlieferten Kurzbeschreibungen als Werk zur Autorin Inge Müller als »Mensch unter Trümmern«¹⁶⁴ vor. Die Ankündigung der Berliner Volksbühne beginnt mit biographischen Erläuterungen: »Aus der Schwäche Kunst zu machen, war Inge Müllers Überlebensform«, heißt es im Text zur Inszenierung

162 Ebd., S. 10.

163 Ankündigung des Henschel-Verlags, online unter <https://henschel-schauspiel.de/de/werk/3340> (12.3.2024).

164 [O. Verf.:] Zum 85. Geburtstag von Inge Müller – Thomas Martin »Schutt« [Inszenierungsankündigung des Literaturforums im Brecht-Haus von 2010], online unter <https://fbrecht.de/vent/zum-85-geburtstag-von-inge-mueller-thomas-martin-schutt/> (12.3.2024).

von 2011, »In 13 Jahren Ehe und Zusammenarbeit mit Heiner Müller perfektioniert sie diese Strategie in ihrer Lyrik«¹⁶⁵.

In der Rezeption des *Ingemüllermonolog*s wiederholt sich insofern die skizzierte Tendenz des literarisch unterlegten Sprechens über und von Inge Müller. Literarisch präsent wirkt eher seine Arbeit; die Inge-Müller-Figur der »Maske des Schweigens« verweist insofern passend darauf, dass der Partner ihren »Kampf der *Gesten* gegen die Versteinierung der *Wörter*«, ihre »eigene Welt« nicht »erwähnen«¹⁶⁶ werde. Was ins Auge fällt, lässt sich im weiteren Sinn als Für-Sprache für eine insgesamt positiv dargestellte Inge-Müller-Figur begreifen, die umgekehrt ihre Sprache durch den sie jeweils thematisierenden Diskurs erhält: Roths Inge Müller hat fast keinen eigenen Text außerhalb der wiedergegebenen »Todesanzeige«. Der *Ingemüllermonolog* durchmischt überlieferte und ergänzte Sprache und Schrift auch in Passagen, die Martins Müller-Figur direkte Zitate zuschreiben: »Im Abraum der Liebe, allein. Leben«, stellt sie unter anderem fest,

Auf Halde, auf Urlaub vom Schutt und vom Tod
 Noch bis wann. Staub ein Leben lang im Hals
 Bewohnt von einem Schrei zu sein und stumm.
 Was geht es dich an, wenn ich dich liebe.
Öffnet Herdklappe.
 Das Gas hört sich an wie der Schnee aussah
 Als der Mond schien über uns auf den See.
 Aber es schmeckt nicht. Nicht wie der Schnee
 An meinem Mund, damals. Wie Mehl in der Kehle
 Weil sie trocken ist. Die Schmerzen woher
 Durst. Ich kann nicht, schlucken nicht mehr.
 Staub, Mörtel, Zement aus den Fugen um mich.
 Das wankt, bröckelt, stürzt ein. Jetzt stürze ich¹⁶⁷

Die ersten vier Verse stammen von Thomas Martin, der fünfte verweist auf die Frage von Goethes Philine an Wilhelm Meister »und wenn ich dich lieb habe, was geht's dich an?«¹⁶⁸. Die Verse »Das Gas hört sich an wie der Schnee aussah | Als der Mond schien über uns auf den See« sind eine leicht veränderte Fassung von Sätzen der

165 [O. Verf.:] Schutt (*Ingemüllermonolog*) [Inszenierungsankündigung der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin], online unter https://volksbuehne.adk.de/praxis/schutt_ingemueellermonolog/index.html (12.3.2024).

166 Tscholakowa: *Die Maske des Schweigens*. Hervorh. H. G.

167 Martin: Schutt, S. 11f.

168 Johann W. v. Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. I, 9. Hg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 355–992, hier 597.

Sterbenden in einer zweiten von Heiner Müller verfassten, zu dessen Lebzeiten aber unveröffentlicht gebliebenen Version der »Todesanzeige«: »wenn du die Augen zumachst siehst du das Paradies wann kommt er das Gas hört sich an wie der Schnee aussah wenn der Mond schien«¹⁶⁹. Die letzten zitierten Verse, »Staub, Mörtel, Zement [...]«, erinnern an Inge Müllers Darstellung von Verschüttungserfahrungen – »Und dann fiel auf einmal der Himmel um«, beginnt ihr Gedicht »Unterm Schutt II«, »Ich lachte und war blind | Und war wieder ein Kind«¹⁷⁰ –, rufen aber auch Kerstin Hensels Text »Für Inge Müller« von 1986 in den Versen »Der Mörtel im Hals bringt uns um | warum | schaffen nicht mal wir zwei | uns zu lieben«¹⁷¹ vor Augen. Martins »Inge Müller« spricht, könnte man sagen, in einem Zitatgeflecht und illustriert so auch die sprachliche Struktur des Stücks, das passend zu seiner Ankündigung als »Annäherung an ein Leben, an dem jeder Tag dem Tod abgerungen wurde«¹⁷² und trotz der teilweisen Originalzitate eher die Arbeit einer Figur Inge Müller an den Werken Dritter im Kampf mit der eigenen Umgebung als literarische Leistung vorstellt.

Die Ausdrucksformen der Figur verstärken den Eindruck: Martins »Inge Müller« spricht nicht nur, sie schreit, wie es im Text heißt, »stürzt«¹⁷³, fällt und schreibt bezeichnenderweise »auf die weibliche Art« mit »Nadel und Faden«¹⁷⁴ – vielleicht in Form eines Zitatgewebes und jedenfalls in der Suggestion weiblicher Schaffensformen. Der »Chor« fasst ihren Kontrast zu Martins »Heiner Müller« im Verweis auf ein Schreiben »mit« und »ohne Liebe« wieder im Kontext einer Referenz zusammen, konkret eines Zitats aus Heiner Müllers frühem, den DDR-Sozialismus noch weitgehend propagierendem Gedicht »Gedanken über die Schönheit der Landschaft bei einer Fahrt zur Großbaustelle ›Schwarze Pumpe‹ (1958)«¹⁷⁵. »Und du,« fragt der mutmaßliche Chor Inge Müller,

was schreibst du, denn so willst du nicht schreiben, dir fehlt doch da etwas [...]. Unter der Sonne die über uns in das All schmilzt seit zehntausend mal zehntausend Jahren, frag mich nicht nach Zahlen und Physik, kann nichts aufhören, solange sie

169 Heiner Müller: Todesanzeige [II]. Hier zit. n. dem Faksimile in KulturStiftung der Länder i. Verb. m. d. Akademie der Künste (Hg.): Heiner-Müller-Archiv. Redaktion: Karin Kiwus u. Barbara Voigt. Berlin: KulturStiftung der Länder 1998, S. 41.

170 Inge Müller: Unterm Schutt II. In: GT, S. 25.

171 Kerstin Hensel: Für Inge Müller. In: Katrin Pieper (Hg.): Poesiealbum 1967–1990. Dichter aus jenem Land – mit Gedichten aus jener Zeit. Berlin: Neues Leben 1991, S. 171.

172 Vgl. die Ankündigung des Henschel-Verlags unter <https://www.henschel-schauspiel.de/de/werk/3340> (1.6.2024).

173 Martin: Schutt, S. 12.

174 Ebd., S. 18.

175 Vgl. ebd., S. 35. Das Gedicht findet sich in WG, S. 129.

brennt, und erst recht nicht der Mensch. Sie scheint [...] überall, wo ein Mensch unglücklich und glücklich sein kann, wo ein Mensch einen andern lieben, töten kann, eins muß das andre nicht ausschließen, du weißt.¹⁷⁶

Der Fokus des Absatzes liegt auf den Emotionen der Hauptfigur. Sie, deutet er wiederum an, ist eine Liebende, die beiläufig als Autorin auftritt. Daran ist im künstlerischen Sinn nichts verkehrt: Kunst, lässt sich die Diskussion der zitierten Texte als solche ergänzen, ist ja frei in der Darstellung und Transformation von Realität. Erwähnenswert wirkt der Vergleich der Werke, weil die Texte, teils unterstützt durch die Forschung, in der Suggestion eigener Nähe zu Fakten ein auffallend ähnliches Bild vermitteln: Die Inge Müller, die auftritt, ist eine der Fürsprache bedürftige und sich, trotz gewisser Widersprüche der Texte, im Kontrast zu Müllers Entwürfen eines Schreibens abseits des Partners entwickelte Opfer-Figur. Sie ist so nicht belegt – entspricht aber dem teilweise explizit ausgedrückten Bild der Forschung von einer bedauernswürdigen Autorin, deren »Gedichte[] [...] spüren lassen, was Tod aus Liebe ist«¹⁷⁷ und die in der »Liebe«, in Peter Böhthigs Worten, »[...] auf nahezu brutale Weise mittendrin[steckte] [...]«, im »Wunsch« an sich und den Partner, »[...] sich in der Liebe gegenseitig erlösen zu können«¹⁷⁸. Trotz der Gattungsverschiedenheit der diskutierten Texte fällt eine gemeinsame Tendenz in den Untersuchungen zu und den Literarisierungen von Inge und Heiner Müller ins Auge: Liebesmotivik scheint omnipräsent, aber die Fürsprache für die Autorin wirkt (wieder passend zum Klischee der aus dem Herz in die Feder fließenden »Natur«¹⁷⁹ der Frauen) typischer als die stil- und sprachbezogene Untersuchung. Wer nach Erlösung sucht, insofern entsprechen sich die Tendenzen der in vieler Hinsicht verschiedenen Forschungsarbeiten und literarischen Texte, wird die Gestaltung der eigenen Werke nicht an der Kunst, sondern am Gefühl ausrichten.

Sonja Hilzinger und Birgit Vanderbeke haben die in den Literarisierungen Inge und Heiner Müllers erkennbare und aus der Forschung bekannte Diskussion der Autorin übergreifend mit Blick auf autorschaftsbezogene Konsequenzen beschrieben: In Müllers »Nicht-Wahrnehmung«, stellt Hilzinger fest, »[...] potenziert durch die eigene Auslöschung, [lag] ein Ursprung späterer Legendenbildung. Diese Legende galt vertrackterweise nicht der *Autorin*, sondern der *Frau*, die zugleich zum Opfer

176 Martin: Schutt, S. 35.

177 Jürgen Serke: Inge Müller. Die Wahrheit leise und unerträglich. In: Ders.: Zu Hause im Exil. Dichter, die eigenständig blieben in der DDR. Mit Fotos von Christian C. Irrgang. München, Zürich: Piper 1998, S. 14–45, hier 15.

178 Peter Böhthig: Subjektivität aus Notwehr. Inge Müller: »Wenn ich schon sterben muß«, Gedichte. In: Sinn und Form, Jg. 38 (1986), Nr. 4, S. 878–886, hier 884.

179 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 132.

geworden war und sich selbst zum Opfer gemacht hatte.«¹⁸⁰ »[S]elbstverständlich verbietet es sich,« hat Vanderbeke die Darstellung Inge Müllers kommentiert,

wissen zu wollen, was jemand ertrug, der gestorben ist: Einfühlung hat den Lebenden zu gelten [...]. Während [...] [aber] das Noli-me-tangere dieser Toten – sie ist nicht die einzige – nach ihrem Tod nicht respektiert wurde [...] umgab ihre Arbeiten die Aura der Unberührbarkeit. [...] [A]us irgendeinem Grund, über den ich nicht nachdenken möchte, ist es etwas sehr Verbreitetes, geradezu Beliebttes, es sind ja viele Tote und sehr gern auch tote Dichterinnen auf diese Art erotisiert, ihre Arbeiten dagegen tabuisiert worden.¹⁸¹

Das lässt sich mit Blick darauf hinterfragen, wer oder was Zugänge zu Texten verbieten könnte. Was Hilzingers und Vanderbekes Kommentare illustrieren, ist in der Diskussion der Tendenz zur Beschreibung des Opfers Inge Müller und in der Ausweitung der Auseinandersetzung mit existierenden Forschungs- und Feuilletondebatten ungeachtet dessen die Fortschreibung des Paares Inge und Heiner Müller als auffällig oft vergleichbar imaginierte Gemeinschaft. Relevant scheint sie auch mit Blick auf die in fast gleichem Ausmaß wie Forschungsarbeiten vorhandene Präsenz der Literaturfigur Inge Müller.¹⁸² Im Verweis auf sie scheint sich literarisch und in der Forschung eine ähnliche Tendenz der Fürsprache für die Autorin zu entwickeln.

Von dieser Tendenz ausgehend, lässt sich ein Bogen zu den früheren Kapiteln schlagen: Inge Müllers Werke sind nicht ohne Einschränkungen Fleißers Texten vergleichbar. Anders als sie entstehen sie außerdem in einem Kontext, der kooperative Arbeit honoriert und – eine gewisse Zeit lang, die Förderung der Kombinarsrechen deutet das an – wahrscheinlich auch die Zusammenarbeit Inge und Heiner Müllers erleichtert. Der Dialog, der sich in den frühen Texten des Ehepaars entwickelt, liest sich nichtsdestotrotz als Wechselspiel konkurrierender Partnerschaftsinszenierungen, das gerade an tradierten Idealen der Partnerin als Spiegel und Medium des entworfenen schreibenden Partners ansetzt. Die Schreibmodelle, die die Entwürfe zu »Manchmal bin ich ein Vogel« und die *Weiberbrigade* vorstellen, verweisen wie Inge Müllers mutmaßlich frühe Gedichte auf ein Konzept selbständiger Arbeit anstelle der skizzierten Ideale zurück: Entworfen wird hier keine ›Partnerschaft in der Kunst‹, sondern eine an klassische Originalitätsvorstellungen erinnernde Figur der isolierten Autorin.

Wieder kommt der Querstrich zwischen den Begriffen der »Dichterin« und der »Frau« gerade dann in den Sinn, wenn Partner und Sohn den Schreibprozess der

180 Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 260. Hervorh. i. O.

181 Birgit Vanderbeke: Über Inge Müller. In: neue deutsche literatur, Jg. 46 (1998), Nr. 2, S. 58–77, hier 71.

182 Seit 2000 sind der BDSL folgend nur rund 25 wissenschaftliche Texte zu Inge Müller erschienen.

Autorin in den Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel« unterbrechen. Müller hat privat Ähnliches notiert: »Dreigeteilt: Mein Mann, mein Kind, mein Schreiben«, sind in einem Tagebucheintrag vom 28.11.1957 Konflikte des familiären Bezugs und der Arbeit kommentiert, »keins vor dem andern, keins? Wenn es entschieden ist, werde ich gesund sein oder sterben«¹⁸³. Die zuvorderst als Partnerin auftretende Literarisierung Müllers in den im vierten Kapitel zitierten Texten wirkt trotz der teilweisen Selbststilisierung der Schriftstellerin zum Opfer im Verhältnis zu vielen ihrer diskutierten Arbeiten konträr: In den Werken fehlt der Verweis auf ihr Schreiben trotz des Eintritts der Arbeiten für sie fast ganz – künstlerisch stehen Heiner Müllers Kooperation mit der Partnerin und seine Arbeit an dem von ihr verkörperten Material als Tabubruch im Fokus.

Dem Umgang mit Autorschaft nach führt das auch zu Fleißers Diskussion im Kontext Brechts und auf Arbeiten wie den *Tiefseefisch* oder »Das Pferd und die Jungfer« zurück; sie sind mindestens stellenweise als Kommentierungen einer Notwendigkeit isolierten Schreibens und abseits von Partnerschaftskonstellationen realisierbarer Arbeit lesbar. In Inge Müllers Texten fallen vergleichbare Szenarien auf; sie scheinen trotz der teilweisen Opferrollen, in denen sie ihre Frauenfiguren beschreiben, auf einem sich als Schriftstellerin inszenierenden lyrischen Ich zu beharren. Den Texten folgend wirkt gerade ein Blick auf die in ihnen präsente und die Idee einer nötigen Fürsprache ergänzende Inszenierung der Figuren in ihrem Schreiben lohnend: Selbst ein Gedicht Müllers, das die Fragilität der Sprechinstanz in einer Kinderreimadaption unterstreicht – auch das liest sich als Zuspitzung eines »Verzehr[ungs]«¹⁸⁴-Diskurses –, entwirft eine Form der kreativen Produktivkraft eigener umgeschriebener Erfahrung. »Da fand ich mich«, beginnt der Text konzentriert auf das lyrische Ich. Am Ende steht wieder das Buch als eigene literarische Arbeit:

Da fand ich mich
 Und band mich in ein Tuch
 Ein Knochen für Papa
 Ein Knochen für Mama
 Einen ins Buch.¹⁸⁵

183 Inge Müller: [Tagebuchfragmente 1957.] In: Dies.: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn, S. 103–122, hier 120, Hervorh. i. O.

184 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 134.

185 Inge Müller: Trümmer 45. In: GT, S. 9.

4. Isolationstexturen. Friederike Mayröckers »kommunizierendes Gefäß« Autorin

2003 erscheint im Suhrkamp Verlag Friederike Mayröckers zweites Buch nach Ernst Jandls Tod 2000. Unter dem Titel *Die kommunizierenden Gefäße* lässt der Text »EJ« als verstorbenen Partner der Mayröcker in verschiedener Hinsicht ähnelnden Sprechinstanz auftreten. Beide Figuren schreiben. Mayröckers Zeichnungen im Buch zeigen, wie Abbildung fünf, wiederholt zwei Figuren Schulter an Schulter, durch Linien verbunden, vielleicht im Austausch von Wörtern und im innigen Kontakt miteinander. Sie entwerfen bildlich die auch im Text beschriebene Zweierbeziehung zwischen »EJ« und der Erzählinstanz der Arbeit.

Abbildung 5: Zeichnung aus Friederike Mayröcker: »Die kommunizierenden Gefäße« (2003)



(©Suhrkamp Verlag, Berlin 2024)

Der Titel des Textes ruft die zwei Figuren auf – obwohl er ambig bleibt und das Buch mit dem Motiv des Dichters als göttlichem oder »[h]eilige[m] Gefäß[]«¹ und mit dem physikalischen Phänomen des gleichen Füllstands nach oben geöffneter,

1 Friedrich Hölderlin: Buonaparte. In: Ders.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Bd. I, 1: Gedichte bis 1800. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: Cotta 1946, S. 239.

miteinander verbundener Gefäße verknüpft. Der Stil der Prosaarbeit ist, wie der vieler von Mayröckers Texten, assoziativ. Schon die ersten Sätze entwerfen unvollständig und in Kleinschreibung mehrere auf den ersten Blick kaum verbundene Szenen:

und knooztten dann Schulter an Schulter (meine Schulter die seine berührend seine Schulter die meine berührend) im Jazzkonzert, meist in den letzten Reihen des Saales weil sonst zu laut. [...] Warum ich meine Schriften mit Stenographie durchsetze? beim Maschinschreiben möchte ich immer auch stenographische Kürzel tippen aber solch I Maschine ist noch nicht erfunden [...]. Aber ich wollte aufzeichnen, wie wir im Konzert *Schulter an Schulter* gesessen sind: [...] es war sehr angenehm dieses einander Berühren der Schultern, gab mir I gutes Gefühl innigen Verbundenseins. Fast wäre ich aus dem Bett gestürzt, ich hing schon halb über dem Bettrand, die scharfe Lampe neben dem Bett so daß ich ohne Anstrengung lesen und schreiben konnte, sogar ohne Brille. Ich mußte ziemlich oft aufstehen diese Nacht, auch verbrachte ich 2–3 durchgeschwitzte Stunden im Bett, es wäre schön, könnte ich diesen Text »wie süß sind verständliche Worte« nennen nennen – wie gefiele Ihnen das, verehrte Leser, geschätzte Hörer?²

Die »verehrte[n] Leser« werden unangekündigt in eine Form des Gesprächs einbezogen; die Äußerungen der Sprechinstanz und die wiederholte Frage »Warum ich meine Schriften mit Stenographie durchsetze?« klingen wie Entgegnungen, ohne dass ihre Bezugspunkte wiedergegeben worden wären – der Text ist auch als Selbstgespräch der dargestellten Autorin lesbar. Schon der zitierte Textauszug entwirft mindestens zwei miteinander nicht explizit verknüpfte Szenen; ein gemeinsames Jazzkonzert der zwei zentralen Figuren und die Unterbrechung des nächtlichen Schlafs der Sprechinstanz, vielleicht aus Ärger darüber, dass sich »verständliche[] Worte« zur Beschreibung des Überdachten nicht eingestellt haben.

Die Referenz auf den mit den *kommunizierenden Gefäßen* vorliegenden Text – »könnte ich diesen Text »wie süß sind verständliche Worte« nennen« – und die Frage nach der Meinung der »Leser« und »Hörer« zur vorgeschlagenen Änderung suggerieren ein Werk *in statu nascendi*, einen Text, den wir gewissermaßen über die Schulter der Schreibenden lesen. Die geschilderten Szenen sind in sich verständlich, aber kein Einstieg zu einem übergreifenden Plot: Wer nach einem klaren Handlungsverlauf sucht, ist ein »Interpret auf [dem] Schleudersitz«³, um Wendelin Schmidt-Dengler zu zitieren, denn der Text ändert wiederholt unverhofft und unangekündigt die Richtung. Das gilt über die zitierten Sätze hinaus: Schon

2 Friederike Mayröcker: *Die kommunizierenden Gefäße*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 9f., nachfolgend »KG«.

3 Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg: Residenz 1995, S. 156.

eingangs taucht, in einer Reihe mutmaßlicher Traumsequenzen, der österreichische Künstler Peter Weibel im offenen Hemd und mit »weibliche[r] Brust«⁴ auf. Anschließend sind fehlende »individuelle[] Handschriften«⁵ und die »weibliche Anrede, das -INNEN« als Ausdruck der Deformation der »armen deutschen Sprache«⁶ Thema. Gemein ist den Szenen ein Kreisen um den Komplex Literatur und Geschlecht im weiten Sinn und verschiedene geschlechtsbezogene, über »EJ« und die schreibende Sprechinstanz auch mit Mayröcker und Jandl verknüpfte Erwartungshaltungen. Vielleicht ist die Arbeit auch deshalb – der Diskussion verschiedener Texte Mayröckers entsprechend – mehrfach auf Realitäten des Lebens der Autorin zurückbezogen worden, mehr noch nach Jandls Tod, der oft mit der These der Reminiszenz des Dichters in Mayröckers Werken verbunden worden ist. »Jandl, den noch immer Lebendigen,« hält Cornelia Jentzschs Kritik der *kommunizierenden Gefäße* entsprechende Annahmen auch auf den Titel des Textes bezogen fest, versuche Mayröcker

nochmals unter die Lebenden zu holen, seine Kontur noch einmal zu umreißen, einzubrennen in das Gedächtnis, in die alltäglichen Verrichtungen. Die kommunizierenden Gefäße, die der Tod abschnitt, werden weiter versorgt, nicht als imaginäre Linien, sondern als reale Verbindungen zwischen den entgegengesetzten Räumen der Lebenden und der Toten.⁷

Ähnlich, als »Osmose zwischen ihren Stilen«⁸, hat Mayröckers und Jandls langjähriger Freund Andreas Okopenko ihre Verbindung beschrieben. Den Ausdruck haben auch wissenschaftliche Studien aufgegriffen,⁹ passend zu einer als werkrelevant geltenden Konstellation Jandl/Mayröcker; als Idee von zwei nicht immer miteinander, aber immer im Austausch Schreibenden.

Ein Bild einer fast sakralen geistigen Verbindung der zwei Dargestellten scheint auch die Sprechinstanz der *kommunizierenden Gefäße* zu suggerieren; sie entwirft es

4 KG, S. 10.

5 Ebd., S. 11.

6 Ebd., S. 10.

7 Cornelia Jentzsch: Aderlass. Neues von Mayröcker. In: Frankfurter Rundschau vom 4.9.2003, online unter <https://www.fr.de/kultur/literatur/aderlass-11731280.html> (15.3.2024).

8 Andreas Okopenko: Mit Ernst durch die Jahre. In: Text + Kritik 129 (1996): Ernst Jandl. Hg. v. Heinz L. Arnold, S. 5–7, hier 5.

9 Vgl. etwa: Dieter Burdorf: »Herzgefährten«. Friederike Mayröckers und Ernst Jandls Lyrik im Wechselgesang. In: Ders. (Hg.): »An seiner Seite hätte ich sogar die Hölle ertragen«. Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW. 19.–20. März 2004, S. 7–14, hier 11; [o. Verf.]: Friederike Mayröcker. Das Herzerreißende der Dinge. In: du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 5 (1995), S. 19.

im Verweis auf die eigene Bewunderung für »EJ« und in vager Andeutung von Parallelen zwischen den eigenen und Mayröckers Wahrnehmungen. »Was das Schreiben angeht, sage ich zu EJ«, erzählt ihre Sprechinstanz den Leser:innen,

habe ich das Gefühl, daß mir diese Schriften *ingesagt*, *zugeschickt* werden vermutlich von dir [...], und ich schaue in das Grau des Himmels, das mich entzückt, [...] ach, schreibe ich an Georg Kierdorf-Traut, ich bin gerne melancholisch, weil da das Schreiben besser geht [...]. Und ich ihm sagte, dem Augenarzt, daß du tot bist, sage ich zu EJ, und daß ich viel weine, sagte er: das ist das beste, was Sie für Ihre Augen tun können, das sagte er, das war I Hohn, Sie sollten aber die Augen nicht reiben oder gar drücken – und dann erzählte er mir schlimme Geschichten von Witwen, die sich *die Augen ausgeweint hätten*, etc.¹⁰

In der konkretisierten Metapher der ausgeweinten Augen wird auch die Komik des Textes erkennbar: Die im übertragenen Sinn gewohnte Wendung verliert an Ernst, wenn der Text sie zur Schauergeschichte umschreibt. Realitätsbezogen sind die *kommunizierenden Gefäße* ohnehin doppeldeutig: Dass »EJ« ein reales Vorbild haben und die geschilderte Szene (auch) Mayröckers Trauer schildern könnte, suggerieren sie abseits der Initialen Ernst Jandls über den Verweis auf reale Charaktere – im zitierten Text tritt mit dem Historiker und Entomologen Georg Kierdorf-Traut eine entsprechende lebensweltliche Figur auf. Schon die Inversion »Und ich *ihm sagte*, dem Augenarzt« deutet umgekehrt die Literarizität der Textstelle an – im Einklang mit ihr werden in acht Fällen Geschichten erzählt, Dinge »gesagt« und Informationen nur weitergegeben. Die Trauer um den Geliebten scheint der Hauptfigur und Sprechinstanz des Textes sogar zum Antrieb des Schreibens zu werden: »ich bin gerne melancholisch«, informiert sie die Leser:innen, »weil da das Schreiben besser geht«¹¹.

Was Ernst Osterkamp über *brütt* (1998) schrieb, einen von Mayröckers frühen Prosatexten, gilt insofern offensichtlich auch hier: »Natürlich wird in diesem Buch von der Liebe erzählt, aber die Anstrengung der Erzählerin ist darauf gerichtet, alle traditionellen Muster der Liebeserzählung in einem vielfach gebrochenen Fiktionspiel aufzulösen«¹². *Die kommunizierenden Gefäße* brechen fast beiläufig auch mit der Norm der selbstredend nicht seitens der Witwe in Kunst verwandelten und insofern funktionslosen Trauer um den Geliebten; die Feststellung »ich bin gerne melancholisch, weil da das Schreiben besser geht« lässt den Gefährten (auch) zur Quelle

10 KG, S. 54f.

11 Ebd., 54f., Hervorh. H. G.

12 Ernst Osterkamp: Die Gelüste des Pappkameraden. Vertan, versäumt, verloren: Friederike Mayröckers seufzende Gärten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.11.1998, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-gelueste-des-pappkameraden-1197208.html> (14.3.2024).

schriftstellerischer Inspiration werden. Das Changieren des Textes zwischen Ernst und Komik, Realität und Fiktion und Trauer und Tabu suggeriert für sich genommen die Möglichkeit einer Fiktion »EJ«, die selbst schon Bestandteil des Arbeits- und Schreibprozesses der Sprechinstanz ist. »Deine *Auswendigkeit*, sagt EJ,« rekapituliert sie ein Gespräch,

wenn du mit Menschen umgehst, darum am liebsten allein, weil dich auch nahestehende Menschen irritieren, sagt EJ, du kannst dich deinen natürlichen Gedanken nicht hingeben, weil die ja ständig durchkreuzt werden von dir gegenüber tretenden Menschen [...]. Ich bin allein, schlafe allein, lese allein, gehe allein spazieren, fast nichts, außer dem täglichen Schreiben, bindet mich noch an das Leben, sage ich zu EJ, »*Weltfremdheit*« bei Peter Sloterdijk, oft am Morgen, nach dem Erwachen, [...] mein Schreiben ich glaube I Eskapismus, sage ich, manchmal das Gefühl, jetzt bricht I ganz rigoroser Stil bei mir durch *oder Stimme*. [...] *Du wirst nicht einmal meine Geräte bedienen können*, sagt EJ, *wenn ich einmal bettlägrig bin, nicht wahr*.¹³

»EJ« ist in den Monologen der Erzählinstanz zum eigenen Schreiben kontinuierlich präsent, hier neben dem Philosophen Sloterdijk als weiterem menschlichem Realitätseffekt des Textes.¹⁴ Gleichzeitig ruft der wiedergegebene Dialog vor Augen, was die *kommunizierenden Gefäße* sind, nämlich letztlich ein Selbstgespräch einer Schreibenden – gerade dort, wo der tote »EJ« spricht – und Kommunikation der Sprechinstanz mit imaginierten oder rekapitulierten Stimmen. »EJ« wird angesprochen, aber er wird es im Kopf der Erzählerin: Der Satz »Ich bin allein, schlafe allein, lese allein, gehe allein spazieren, [...] sage ich zu EJ[,]« illustriert das deutlich auch im Verweis auf die physische Einsamkeit der Sprechinstanz trotz des im Text behaupteten Austauschs.

Diese Selbstreferentialität des Erzählens wäre weniger relevant, wenn die Erzählinstanz sie nicht von Beginn der *kommunizierenden Gefäße* an über »EJs« Vorwürfe thematisierte: Die Klage »Du wirst nicht einmal meine Geräte bedienen können, [...] wenn ich einmal bettlägrig bin, nicht wahr« ist nicht an eine verlassene, sondern an eine sich isolierende, die Rolle der Partnerin aus Sicht des Freundes nicht ausreichend einnehmende Gefährtin gerichtet. Gleich, wie realitätsnah man »EJs« Stimme liest, entwerfen die zitierten Textstellen eine Witwe, die zwar ihre Schreibzentriertheit problematisiert, aber weiter schreibt, und die um den Geliebten trauert, aber darin ein literarisches Thema findet. Entworfen wird die Sprechinstanz

13 KG, S. 68f.; 73; 75.

14 Er zählt in gewisser Weise zu den »überflüssigen« Einzelheiten, den »détail[s] inutile[s]« der Erzählung, von denen Roland Barthes spricht (vgl. Roland Barthes: L'Effet de Réel. In: Communications Nr. 11 (1968), S. 84–89, hier 85), denn Sloterdijks Konzepte spielen außerhalb der Nennung seines Namens im Grunde keine Rolle.

insofern als noch in der Klage um den Partner auf das eigene Werk konzentrierte Schriftstellerin; ihr proklamiertes Schuldbewusstsein hat für die Entstehung ihrer Werke keine erkennbaren Konsequenzen.

Vergleichbares gilt für mehrere von Mayröckers literarischen Arbeiten: In ihrem 2005 erschienenen Prosatext *Und ich schüttelte einen Liebling* etwa schildert die Erzählerin einen ähnlichen Partnerschaftskonflikt aufgrund der eigenen Arbeit. »[D]u bist keine gute Frau«, stellt der wieder auch Jandl ähnelnde Freund fest,

nein wirklich du bist keine gute Frau, du bist sehr ehrgeizig und nur in deine Arbeit vertieft, und wenn ich einmal deine Hilfe brauchen werde wirst du nicht wissen was zu tun ist, nicht wahr, und ich weinte lange und klagte mich an und verfluchte das ganze Schreiben [...]»¹⁵

Auch hier spricht die anhaltende Beschreibung des Schreibens für sich; wie in den *kommunizierenden Gefäßen* von 2003 setzt sich die Erzählinstanz in *Und ich schüttelte einen Liebling* trotz der erwähnten Selbstvorwürfe letztlich wieder an die Schreibmaschine.

Unabhängig von den skizzierten Realitätsbezügen, deuten die Werke an, sind verschiedene Texte Mayröckers auf einen Konflikt literarischer Arbeit – und des Schreibens per se – mit Idealen partnerschaftlicher Gemeinschaft bezogen. Die »Weltfremdheit« der dargestellten Figuren erinnert an Fleißers und Müllers Entwürfe isolierter Kunst, auch wenn sie in Mayröckers eigener, subtiler Weise ironisiert wirkt. Sichtbar bleibt ein Kreisen der Werke um ein Konglomerat paarweiser, auch die vom Partner in eine Art Selbstlosigkeitsideal umgedachte Konstellation »Kunst-Liebe« einschließender Erwartungshaltungen. »EJs« Beschwerde lässt auch vage an Häcksels Einwand denken, als Nägele sich politisch und später als Dichterin zu engagieren beginnt; in der Feststellung »Ich will eine Frau, keine sozialistische Kombination«¹⁶, ist neben dem Weiblichkeits- auch ein Partnerschaftsideal formuliert. Auch der von Fleißer entworfene Konflikt der »Jungfer« – »Das weiß ich am besten, daß ich zuviel habe von einem Mann in meiner Art mich zu geben«¹⁷ – wirkt dem der Sprechinstanz Mayröckers mindestens ähnlich, gerade wenn Fleißers Figur die Nachteile ihres nach gängigen Maßstäben geschlechtsuntypischen Verhaltens rekapituliert. Umgekehrt fällt ein optimistischer Zug in Mayröckers Werken im Vergleich auf; er wird gerade dann erkennbar, wenn die Sprechinstanz trotz der Selbstanklage nicht ihr Schreiben aufgibt – obwohl »EJ« präsent bleibt, statt wie Häcksel von der Bühne geschickt zu werden, und insofern schon in den Dialogen

15 Friederike Mayröcker: *Und ich schüttelte einen Liebling*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 46.

16 WB, S. 421.

17 PJ, S. 149.

mit ihm ein Partnerschaftskonflikt dauerhaft Gegenstand ist. Wieder reflektiert werden partnerschaftliche Abhängigkeiten; »Wie konnte noch einmal | solches geschehen«, erkennt in der Mitte der 1970er Jahre entstandenen »äolischen Flaschenpost« ein – den übrigen Texten nach – mutmaßlich weibliches lyrisches Ich die eigene kritische Nähe zum Partner, »wie konnte es | geschehen für mich – | vielleicht hast du einen Zauber geworfen | oder mir etwas unter die Zunge geschoben | das mich abhängig macht«¹⁸.

Auch in Mayröckers Fall lohnt sich kein Abgleich der Texte mit realen Beziehungsdaten; die einleitend zitierte Feststellung »Sie wollen jetzt endlich etwas erfahren von mir, aber es gibt nichts zu erfahren«¹⁹ deutet das an, wenn sie eine lebensgeschichtliche Rezeptionsoption des Textes in der Negation einer Lebensgeschichte bestreitet. In Mayröckers und Jandls fast ausschließlich als Hörspielen verfassten gemeinsamen Texten kommt das Ideal der Kunstproduktion zu zweit als überschätzte Idee umgekehrt in scheinbarem Selbstbezug vor:²⁰ »großartig | so eine Zusammenarbeit«, spricht sich ausgerechnet zu Beginn des kooperativ entstandenen Hörspiels *Gemeinsame Kindheit* die männliche Figur auffallend zurückhaltend für Koproduktion aus,

hab ich mir allerdings anders vorgestellt
da muß man natürlich dann
überhaupt
alles andre zurückstellen
die eigenen Sachen und so –²¹

»[D]ie eigenen Sachen und so« sind mutmaßlich auch Eigennamen und eigene Schreibweisen im Sinne künstlerischer Distinktion: In den Zeilen wird letztlich ein Konflikt von Zusammenarbeit und eigenständigem Schreiben als »zurück[gestellter]« Arbeit nach eigenen Regeln bezeichnet. Er passt trotz des Spiels mit biographischen Bezügen zu privaten, an das Ende der kurzen Kooperationszeit anschließenden Äußerungen Jandls und Mayröckers: »Es gab«, versicherte sie –

18 Mayröcker: Äolische Flaschenpost. In: Dies.: Gesammelte Gedichte, S. 259–262, hier 261.

19 Mayröcker: die Kantate oder, Gottes Augenstern bist du, S. 131.

20 Es sind die Texte »Fünf Mann Menschen« (Erstsendung 14.11.1968), »Der Gigant« (Erstsendung 24.1.1969), »Spaltungen« (Erstsendung 30.4.1970), »Gemeinsame Kindheit« (Erstsendung 9.9.1970) und »Traube« (Erstsendung 27.12.1971). Die gemeinsam mit Heinz von Cramer entwickelte WDR-Produktion »Traube« wurde in den *Protokollen*, Nr. 2 (1972), S. 163–181 veröffentlicht. Die Hörspiele sind sowohl in E. Jandl u. F. Mayröcker: Fünf Mann Menschen. Hörspiele. Neuwied: Luchterhand 1971 wie in der Werkausgabe Jandls enthalten (Ernst Jandl: Werke in 6 Bänden, Bd. 5: Aus der Fremde. Stücke, Hörspiele, Prosa. Hg. von Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016).

21 Ernst Jandl u. Friederike Mayröcker: Gemeinsame Kindheit. In: Ernst Jandl: Werke in 6 Bänden, Bd. 5: Aus der Fremde, S. 83–118, hier 85.

und Jandl hat das mehrfach, aber mäßig erfolgreich bekräftigt – »von wenigen Ausnahmen abgesehen, nie eine literarische Zusammenarbeit zwischen uns beiden«²².

In Mayröckers und teils auch Jandls Texten, ist eine Ausgangsannahme zu ihrer Diskussion hier formulierbar, wird eine Idee des ›Paars‹ in der Kunst als Erwartungshaltung und als zu eigener Kunsttätigkeit im Konflikt stehendes Ideal beschrieben. Das entspricht der realen Selbstdarstellung beider. Abseits von ihr entwerfen Mayröckers Texte in diversen Fällen ein Spiel mit der Unterordnung, das letztlich auf tradierte Hierarchien referiert. Zu ihm gehört auch die Suggestion von Klischees, die von den Texten selbst unterlaufen werden.

Thema sind in den folgenden Kapiteln im Zeitraum der 1960er bis 2000er Jahre entstandene literarische Arbeiten Mayröckers. Viele von ihnen verweisen mehr oder minder deutlich auf das skizzierte Spiel mit Fakten und Fiktionen; teils spricht »F. M.«, teils »EJ«, teils betreten reale Personen vor allem der österreichischen literarischen Szene die Bühne. Resultat ist ein Schwebезustand der Texte zwischen literarischer Fiktion und suggerierter Selbstdarstellung; die Werke markieren die eigene Literarizität, verweisen aber schon in den Figurennamen, als scheinbarem Angebot eines »autobiographischen Pakts«, auch »auf den Namen de[r] Autor[in] auf dem Umschlag«²³. Illustriert wird am Material der Verfasserin die grundsätzliche Denkbarkeit der vorgestellten Szenarien, aber die Texte unterlaufen sie in den beschriebenen Handlungen oder Kommentaren der Sprechinstanz selbst. Resultat sind eine realistisch, nicht real wirkende Handlung und ein Spiel mit biographisch naiven Lektüren.

Die Diskussion der Texte folgt thematischen Schwerpunkten; sie entspricht dem übergreifenden Geflecht von Motiven und der zeitübergreifenden Arbeit der Werke mit Selbstzitat, der folgend Silvia Henke vielleicht zurecht von Mayrö-

22 Volker Hage: »Es ist ein einziges Chaos«. Die österreichische Schriftstellerin Friederike Mayröcker, 76, über ihre Auszeichnung mit dem Georg-Büchner-Preis, ihr Leben mit Ernst Jandl und die Trauer über seinen Tod. In: Der Spiegel, 26.10.2001, online unter <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/friederike-mayroecker-es-ist-ein-einziges-chaos-a-164579.html> (15.3.2024). Vgl. zu Jandls Äußerungen etwa Dieter Bachmann: Was ist. In: *du*, S. 15–17, hier 17: »Mit Datum vom 6.12.1992 schreibt Ernst Jandl an die Redaktion, sie beide sähen in der zuweilen gewünschten Koppelung dieser beiden höchst unterschiedlich arbeitenden Autoren, die auch kaum ein gemeinsames Publikum haben, seit vielen Jahren nur einen Nachteil«.

23 Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Übersetzt von Wolfram Bayer u. Dieter Horning. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 27. Im Original: »L'autobiographie [...] suppose qu'il y ait *identité de nom* entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle« (Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil 1975, S. 23f., Hervorh. i. O.). Auf Namensgleichheiten verweisen Mayröckers Figureninitialen »EJ« oder »F. M.« in den *kommunizierenden Gefäßen* (2003) und verschiedenen weiteren Werken.

ckers Schreiben an *einem* »grossen Prosapoem[]«²⁴ gesprochen hat. Das stellt die Verschiedenheit der Texte nicht infrage; sie wird schon im Formenspektrum der von den »surrealistisch inspirierten Versuchen«²⁵ über Mayröckers Schreiben im Umfeld der konkreten Poesie bis zu den langen Prosatexten ab den 1980er Jahren reichenden Werke erkennbar. Unabhängig davon verbindet das Gros der Arbeiten, Bodo Hell hat das geschildert, aber über Jahre hinweg ein »innere[r] Zusammenhang«²⁶ von Motiven. Er schließt Entwürfe (und Negativbilder) künstlerischer Gemeinschaft ein und schildert sie in werkinternen Konstellationen.

Kapitel 4.1 konzentriert sich auf Musefiguren in Mayröckers Werken beispielhaft am Gedicht »Tod durch Musen« und in den Prosatexten »Mail Art« und »rupfen in Gärten«. Thema in Kapitel 4.2 ist Mayröckers 1991 veröffentlichter Prosatext *Stilleben*, der auch die Sexualisierung des Schreibens in ihren Arbeiten und eine Fleißers Auto(r)erotik in Zügen vergleichbare Darstellung erotischer literarischer Interaktion verdeutlicht. Kapitel 4.3 und 4.4 fokussieren Referenzen von Mayröckers Texten in Richtung Ernst Jandls als teilweise provokant wirkende, aber den eigenen scheinbaren Konservatismus schon sprachlich infrage stellende Geschlechterhierarchisierungen. Das letzte Unterkapitel greift die dem Konzept des Künstlerpaars verbundene Frage der Perspektivgebundenheit literarischer Zweierkonstellationen in einem der Gedichte Mayröckers auf: Ihr Text »Fotografie« nimmt Bezug auf eine Fotografie von Stefan Moses und mit ihr letztlich auf blinde, nicht überlieferte Flecke von Zweierbeziehungen.

4.1 »(poet.) knallen; [...] entfesselte dame«. Zu Mayröckers Musefiguren

Der Begriff der »Muse«, schrieb Christine Kramel 2007, sei angesichts von Autorinnen wie Margarete Steffin »veraltert«;

24 Silvia Henke: Schreiben als Liebesrede zwischen Rausch und Erschöpfung. Mit ›brütt‹ legt Friederike Mayröcker eine weitere Variante des grossen Prosapoems vor, an dem sie seit Jahren schreibt, um die tägliche Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln. In: Basler Zeitung, 4.9.1998, Nr. 205, S. 49. Vgl. zu vergleichbaren Tendenzen Bodo Hell: durch mich aber nicht von mir. Motive und Motionen in Friederike Mayröckers ›mein Herz mein Zimmer mein Name«. In: Herbert J. Wimmer (Hg.): Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Verlag Edition Praesens 1996, S. 200–210.

25 Klaus Kastberger: Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht. Edition und Analyse. Mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2000, S. 11.

26 Hell: durch mich aber nicht von mir, S. 200.

[m]an sieht eher jemanden wie Alma Mahler-Werfel oder Lou Andreas-Salomé für Rainer Maria Rilke vor sich, eine Mischung aus gebildeter Salondame, *Femme fatale* und Mutterfigur, passiv, [...] eine Frau, die in der von der abendländischen Gesellschaft vorgegebenen Rolle der Frau verharrt [...] inspirierend auf den Schaffungsprozess des Künstlers einwirkt und dabei nicht auf Augenhöhe ist oder gar als Kritikerin fungiert.²⁷

Mahlers und Andreas-Salomés Einordnung als passiv lässt sich sicher und in verschiedener Hinsicht hinterfragen.²⁸ Unabhängig von ihr illustriert der Verweis auf die Transformation der Muse zur Kritikerin aber einen typischen Wandel in den Verständnisweisen des Paares in der Kunst – als Korrektur von Vorstellungen weiblicher Inspirationshelfer in Richtung von Modellen kooperativen Schreibens im 20. Jahrhundert. Als Musen-Metamorphose im Sinn einer Aufgabe der Musen-Figur liest sich die Transformation der antiken Modelle insofern, als der Diskurs zum Kunst-Paar sich statt auf Inspiration zunehmend auf Formen der Mitarbeit konzentriert.²⁹ Umso deutlicher fällt eine andersartige Musen-Präsenz in Mayröckers Texten und konkret in ihrer zweiten eigenständigen Veröffentlichung *Tod durch Musen* von 1966 ins Auge: In dem Band, den Mayröcker später als ihre erste »richtige«³⁰ Arbeit bezeichnet hat, ist noch kein Spiel mit Fakten und Fiktionen in der skizzierten Form erkennbar. Auffallend ist aber die von den Figuren der Verse durchlaufene Abgrenzung von tradierten Musen-Konzepten – Inge Stephans literaturübergreifender Feststellung, die »Angst vor den Medusen« erzeuge »mit schöner Regelmäßigkeit die Sehnsucht nach rettender Weiblichkeit der Musen«³¹ zum Trotz verwandeln sich Mayröckers Figuren von helfenden Schutzgöttinnen

27 Christine Kramel: Margarete Steffin als Muse? Zu einem veralteten Begriff. In: Sabine Kebir (Hg.): »Ich wohne fast so hoch wie er«. Margarete Steffin und Bertolt Brecht. Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 34–44, hier 34.

28 Mahler-Werfel kommentierte entsprechende Zuordnungen im Übrigen selbst: »Mahler, der große Komponist, Dirigent, Hofoperndirektor und mindestens ebenso große Egozentriker, hat ihre eigenwüchsige Begabung zuzeiten wohl erkannt, aber doch nicht unterstützt – er hat sie im Grunde nicht wahrhaben wollen [...]. Nicht ohne beträchtliche innere Schwierigkeit war sie die Muse oder Inspiration oder Liebe oder wie sonst wir es nennen mögen« (Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*. Frankfurt a.M.: Fischer 1989 [1963], S. 8).

29 Irena Samide, die 2011 Musenfiguren literaturbezogen untersucht hat, konstatiert Vergleichbares; sie findet spezifischer keine »[f]eministischen Ansatzpunkte, die eine Wiederbelebung oder/und Neudefinierung des Musenmythos anstreben würden« (Samide: *Fließende Übergänge*, S. 95).

30 Iris Radisch: Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker: Ein Gespräch über die Unbegreiflichkeit des Lebens. In: *Die Zeit*, 16.12.2004, Nr. 52, online unter https://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr_9acker/komplettansicht (15.3.2024).

31 Inge Stephan: Viva Medusa! Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Dies.: *Musen & Medusen*, S. 2–13, hier 11.

in Schreckgestalten der Künste. Drei Strophen des Titelgedichts des Bandes, die jeweils einer der Musen gewidmet sind, illustrieren das:

Tod durch Musen

(modell 1 / cleo) :

erheitern erzürnen bis an die stirn
es geht auch ohne
900 kilo herz
barfusz über dem meeresspiegel
cleo cloistered
bundsuh & schweiz / hopfgarten blauer käse
schaut mir neugier auge blaut
in forchtenstein ach
strasz burg

(goebbels : ».. wollt ihr den totalen krieg ..!« – J A A A)

[...]

(modell 3 / melpomene) :

in rhein-mein-schlinge-gelockt; die tolle
zugezogen; hochgehalten; gehängt; mit
dem büzel nach oben;
versenkt –
ausruf totalen schmerzes (mit zusammengepreszten lippen hervorgebrachter
laut)

(poet.) knallen; schnuppe am lampendocht / gebrüll
weintoll
entfesselte dame!
und schon sind wir mitten drin in der suspekten abstraktion

[...]

(modell 9 / euterpe) :

den reptilismus der musen
anzweifeln
archaisch verschleudern / tanzschritte
im »metropol«

petro-chemie mit purpurrotem kamm
 rothaarig
 braunrückig
 purpurwanging
 purpurfüzig
 von rosen rot
 abtasten / aufheben / straucheln
 – zu sterben

tod durch musen³²

Helmut Salzinger verriss den Band, in dem die Verse erschienen, in seiner Kritik als unfreiwillig »komische[]«, »experimentelle Butzenscheiben-Lyrik«³³. Eugen Gomringer³⁴ oder Helmut Heißenbüttel lasen ihn als sprachliches Experiment; Heißenbüttel verstand ihn – unter anderem auf die zitierten (Halb-)Zeilen »den reptilismus der Musen | anzweifeln | archaisch verschleudern [...] tod durch musen« bezogen – als Teil eines rein sprachlich orientierten Schreibens. »Mit diesen Sätzen, Halbsätzen und Einzelwörtern«, fasste er das Gedicht zusammen,

wird Euterpe, die Muse des lyrischen Gesangs, gerufen. Kann man etwas dazu sagen, wörtlich interpretieren? Was bedeutet: den Reptilismus der Musen anzweifeln? Sind die Musen Reptilien? Sollte man bezweifeln, daß sie Reptilien sind? Wie kommt es dann zu dem nachfolgenden archaischen Verschleudern? Sollen die reptilischen Musen verschleudert werden, oder das, was sich aus dem Zweifel an ihrem Reptilismus gewinnen läßt? Wie stehen dazu die Tanzschritte im »Metropol«? Sind sie der Ausdruck des Verschleuderns, Folge des Zweifels am Reptilismus der Musen? [...] Ich habe die Befragung der wenigen Zeilen von Friederike Mayröcker absichtlich so penetrant durchgeführt und absichtlich am Ende übertrieben, um zu demonstrieren, was man überhaupt fragen kann. Es ist deutlich geworden, daß eine strikte Befragung auf den Symbolgehalt hin sich selbst ad absurdum führt. Das, was sich allenfalls symbolisch hineinlegen ließe, steht in Wahrheit nicht da.

Eine weitere Möglichkeit muß abgewehrt werden. Es handelt sich nicht um eine poetische Verkettung von Bildvorstellungen, die gegen ihre grammatische Logik und ihre Bedeutungslogik zu einer quasi neuen Realität, einer Surrealität zusammengefügt werden. [...] Die Wörter und Sätze Friederike Mayröckers sind schon

32 Friederike Mayröcker: Tod durch Musen. Dies.: Gesammelte Gedichte, S. 183f.; 186.

33 Helmut Salzinger: Qualvoller Tod durch Musen. In: Die Zeit, 10.3.1967, Nr. 10, online unter <https://www.zeit.de/1967/10/qualvoller-tod-durch-musen/komplettansicht> (14.3.2024).

34 Vgl. Eugen Gomringer: Nachwort. In: Friederike Mayröcker: Tod durch Musen. Poetische Texte. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand 1973 [1966], S. 193–195, hier 194 zu Mayröckers Texten als Lyrik, »die immer wieder an ihrer sprachlichen Eigenwelt interessiert ist«.

wörtlich zu nehmen, vokabulär, wenn man so sagen kann. Nicht eine Bildassoziation, Bildprovokation, die durch das Wort in Gang gesetzt wird, ist gemeint. Das Wort, die Vokabel, wird als sie selbst für wahr, für Realität genommen. Das entspricht einem der Programmsätze der konkreten Poesie.³⁵

Das stimmt sicher teilweise: Wenige Szenen in Mayröckers »Tod durch Museen« fügen sich in traditionelle Bildfolgen ein. Schon die »petro-chemie«, die erdgasbasierte Chemikalienherstellung, steht auf den ersten Blick im Kontrast zu den »tanzschritte[n]« und der mutmaßlichen Gewalt am zuvor erwähnten Dichter. Das »(poet.) knallen« könnte ein »poetisches Knallen« meinen, was immer das wäre; vielleicht die poetische Inspiration, vielleicht die Passung der Wörter und Rhythmen des Textes. Vielleicht ist auch ein Knallen des Poeten gemeint, der so zur »schnuppe am lampendocht« würde; ein Ausdruck kreativer »Zündung«; vielleicht oder ein kurzzeitiger, die eigene Idee womöglich nicht überstehender Funken.

Der These der Nicht-Interpretierbarkeit und -Verknüpfbarkeit widersprechen umgekehrt mindestens zwei der Motive in Mayröckers Text; Heißenbüttels Annahme der Unmöglichkeit der Verknüpfung von Bildvorstellungen im Gedicht lässt dessen Bildfolgen weitgehend unberücksichtigt. Einerseits kreisen die Verse um nationalsozialistische Begrifflichkeiten – etwa im Verweis auf Joseph Goebbels' sogenannte Sportpalastrede und seine Frage nach dem Wunsch eines »totalen Krieg[s]« seitens des Publikums, an den der »ausruf totalen schmerzes« erinnert. Zweitens fallen die »entfesselte[n] dame[n]« des Textes ins Auge, als wiederkehrendes Motiv von Frauenfiguren, die erst an klischeehaft schöne »purpurwangig[e], purpurfüzig[e], von rosen rot[e]« Wesen denken lassen, aber in dieser Schönheit offensichtlich in die Irre führen: Schon der offenbar »hochgehalten[e]«, mit »dem bürzel nach oben« versenkte Poet lässt Zweifel an der Idee assistierender Museen im Text aufkommen – statt kontemplativ-kreativer ruft er gewaltsame Szenarien auf. Mayröcker selbst hielt sich (wie üblich) mit der Deutung des eigenen Textes zurück, bekräftigte aber die These der Brutalität ihrer Museenfiguren – »Mein Gedanke war«, hielt sie fest, »dass man als Schreibender, wenn man es ganz intensiv betreibt, so wie ich es gemacht habe und immer noch mache, an einen Punkt kommt, wo man kaputt geht«³⁶.

Es ist ein wichtiger Hinweis zum Text: In der zitierten Zusammenführung werden »Museen« tatsächlich zur Kunst statt zur Inspirationsquelle und das Schreiben wird Ursache der Überforderung derer, die es freiwillig betreiben. Die so vollzogene

35 Helmut Heißenbüttel: Friederike Mayröcker: Tod durch Museen [Transkript einer Sendung im Westdeutschen Rundfunk 3 vom 11.11.1966]. In: Ders.: Zur Lockerung der Perspektive. 5x13 Literaturkritiken. Ausgewählt und hg. v. Klaus Ramm unter Mitarbeit von Armin Stein. Göttingen: Wallstein 2013, S. 136–140, hier 138f.

36 Michael Stallknecht: Sprache ist ein Härtetest [Gespräch mit Friederike Mayröcker]. In: Süddeutsche Zeitung, 7.10.2013, S. 14.

Transformation der Muse(n)figur passt zu ihrer angedeuteten Lösung von tradierten Rollen; im Text tritt sie als gewaltbereites, »entfesselte[s]«, auch »totalen schmerz[]« auslösendes Wesen im Umfeld Schreibender auf. Als Verkörperung eines Leidens an der Kunst und der Brutalität des künstlerischen Prozesses führt sie von dem fort, was tradierte Muse(n)motive erwarten lassen. »[E]s geht auch ohne | 900 kilo herz« formulieren das schon die einleitenden Verse, die statt nach »Butzenscheiben-Lyrik« nach einer Absage an lyrisierte Emotionen klingen.

Die »Muse(n)« im Text, kommt dazu, sind mehr oder minder deutlich mit nationalsozialistischer Propaganda verknüpft. »[T]otalen schmerz[]« lösen sie in Assoziation zum »totalen Krieg« aus. Trotz ambiger Referenzen lassen die »braun[en]« Rücken, in einem klassischeren Muse(n)anrufvielleicht Bezugnahme auf braunrückige Frauen, an braun uniformierte Soldaten denken. Strophe eins unterstreicht das am deutlichsten; im wiedergegebenen Zitat der Rede, aber auch in den nur scheinbar willkürlichen Namen innerhalb der Verse acht und zehn, die trotz aller sicher vorhandenen Sprachbezogenheit des Gedichts an reale Szenen und Charaktere erinnern. Der »Pfälzer Bundschuh« war eine 1933 auf Betreiben der NSDAP – und im Verweis auf die Bundschuh-Bewegung des 15. und 16. Jahrhunderts – gegründete Bauernorganisation.³⁷ Werner Bundschuh, ein österreichischer Historiker, der auch als Bezugspunkt des Textes denkbar scheint, schrieb ab den 1990er Jahren diverse Artikel und Monographien zu den Verbindungen Österreichs und der Schweiz zum nationalsozialistischen Regime.³⁸ Die »blauen Augen« und der Verweis der Verse auf »Blauschimmelkäse« rufen sarkastisch das nationalsozialistische Ideal der blauäugigen Deutschen vor Augen. Der »ausruf totalen schmerzes« wurde erwähnt, die »rhein-mein-schlinge«, die Schlinge des rein Eigenen oder vermeintlich »reinen« Eigenen, verweist auf die Rhein-Main-Gegend auch in Referenz auf die Lieder des Nationalsozialismus. Zu ihnen gehört die schon im 19. Jahrhundert entstandene »Wacht am Rhein«, deren Sprechinstanz »mit stolzer Kampfeslust« die Nationalität des Flusses beschwört: »Du Rhein bleibst deutsch wie meine Brust«³⁹ lautet der Vers im Lied, das die NS-Propaganda in ihr Repertoire übernahm und nach dem das

37 Vgl. Gerhard Nestler u. Hannes Ziegler: Die Pfalz unterm Hakenkreuz. Eine deutsche Provinz während der nationalsozialistischen Terrorherrschaft. Landau: Pfälzische Verlagsanstalt 1993, S. 27.

38 Vgl. etwa Werner Bundschuh: »Gau Schweiz – Anschluss erwünscht«. Der Fall Joseph Barwirsch. In: Allmende Nr. 38/39 (1993), S. 189–202; Ders.: Das »Kartell des Schweigens« bekommt Risse. In: Hanno Loewy u. Peter Niedermair (Hg.): Hier. Gedächtnisorte in Vorarlberg 38–45. Hohenems-Wien: Bucher 2008, S. 126–147.

39 Das Lied Max Schneckenburgers ist in diversen Sammlungen überliefert. Vgl. etwa Ders.: Die Wacht am Rhein. In: Deutsche Marsch- und Kriegs-Lieder gegen die Wälschen. Feldzug 1870. 15. Auflage. Leipzig: Theodor Lißner 1870, S. 5f. In dieser Sammlung finden sich auch verschiedene weitere Texte mit dem Rhein als Motiv.

NS-Regime die Ardennenoffensive 1944/1945 benannte. Auch die Nennung des »metropol« und der »petro-chemie mit purpurrotem kamm« in Mayröckers Text wirkt weniger willkürlich, als Heißenbüttels Kritik suggeriert: Das »Hotel Métropole« in Wien, später Schauplatz in Stefan Zweigs *Schachnovelle*, war ab 1938 Gestapo-Leitstelle.⁴⁰ Die Petrochemie machte maßgebliche Fortschritte im Kontext der Ressourcenknappheit des Zweiten Weltkriegs.

Die Referenzen revidieren indirekt, in der Verortung der Musen als einerseits lebensgefährlichen und andererseits politisch relevanten Figuren, ein bekanntes Rollenmodell der Schreibgemeinschaft: Mayröckers Musen sind keine inspirierenden Begleiterinnen, Leser:innen des Textes können vielmehr die Transformation der Figur in Richtung der erwähnten Negativassoziationen verfolgen. Der »Bundschuh« könnte ein Schuh der Musen sein, ist aber auch – und im Grunde eher – als Verweis auf die Bauernbewegung verständlich. Der Tanz im Hotel wäre vielleicht als paarweiser Freizeitsport lesbar, wenn er nicht in der zeitweisen Gestapo-Leitstelle stattfände. Die »braunen Rücken« sind, passend zur körperlichen Präsenz der Musen, als braungebrannte Rücken denkbar, verweisen aber durch ihre Farbe auch auf die NS-Szenerie des Textes. Vage erinnern die Bilder an Goebbels' Devise, die »Kunst wieder zum Volk [zu] führen und das Volk wieder zur Kunst [zu] führen«⁴¹; Kunst als Propaganda und die Verknüpfung von Kunst und Gewalt sind im Text inhaltlich wiederholt verbunden. Sichtbar bleibt der Umschlageffekt des Gedichts von der vermeintlichen Weiterführung antiker Musenbilder zur Darstellung gewaltsamer und das Klischee weiblicher Unterstützung unterlaufender Schaffensprozesse: Beide Aspekte der Anspielungen auf das NS-Regime und der Assoziation von Kunst und Gewalt sind als gemeinsamer Transformationszusammenhang lesbar.

Das indirekte Spiel mit Motiven spricht gegen ein in anderer Hinsicht einseitiges Textverständnis: »Tod durch Musen« ist teils als feministische Drohung gelesen worden – »[n]ie wieder«, suggeriere der Text, schrieb etwa Beatrix Langner, sei nach dem Vorbild »Eurydike[s]« oder als »mutloses Anschreiben gegen das ästhetische Diktum des Apollinischen« zu dichten. Stattdessen entwerfe das Gedicht den »Tod durch Musen« geschlechtsbezogen konkret, denn »[i]ndem sich Mayröckers sprachzertrümmernde Texte als kunstvoll ›gemachte‹ zu erkennen g[ä]ben, entlarv[t]en sie den männlichen Dichter- und Geniekult als Redundanz, Konvention und Bluff«⁴².

40 Vgl. zum Hotel etwa Ursula Prokop: Das Hotel Metropole. In: David. Jüdische Kulturzeitschrift, Jg. 12 (2016), Nr. 111, online unter <https://davidkultur.at/artikel/das-hotel-metropole> (30.4.2024).

41 Joseph Goebbels: Das deutsche Theater und seine Aufgaben. In: Der Autor, Jg. 8 (1933), Nr. 5, S. 1f., hier 2.

42 Beatrix Langner: Die 7 größten Irrtümer über Frauen, die denken. Berlin: Matthes & Seitz 2017, S. 182.

Dem Text folgend stimmt das nicht ganz: Die Verse entwerfen keine weibliche Dichtung und legen kein Gegenmodell an, das im einen oder anderen Sinn eine neue Form literarischen Schreibens zeigte. Richtig ist sicher, dass »Tod durch Musen«, Langners Zitat entsprechend, eine »Demontage männlich geprägter Mythen mittels raffinierter poetischer Gegenstrategien«⁴³ vorführt, mittels eines lyrischen Kippbilds im Grunde, das aus der Idee »braunrückig[er]« Damen wortwörtlich mordsgefährliche Kunstformen werden lässt. Kritikgegenstand im Text scheint allerdings eher die Idee der Muse im Sinne der reinen Inspirationshilfe als ein männlich geprägtes Dichtungssystem zu sein. Das Gedicht bestärkt entsprechende Vorgaben sogar im weiteren Sinn; die Transformation der »entfesselte[n] dame[n]« baut darauf auf, dass die »Muse« als Grundmotiv erkannt wird.

Als lyrische Kippbilder illustrieren die Verse eine erste Art der Subversion des Musen-Modells in Mayröckers Texten. Später kommt eine zweite hinzu: »Mail Art«, ein 1983 im ersten Band der *Magischen Blätter* erschienener Prosatext, spielt mit dem Verständnis der Autorin als Musefigur. Die Verbindung von Verfasserin und Erzählinstanz deutet sich an, sobald die Sprechinstanz des Textes den »Rhythmus« schildert, »der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht, und das Leben zum Schreiben«⁴⁴ – das zitiert einen auf die Zeit vor dem Erscheinen des Textes datierten, veröffentlichten Brief Mayröckers. Verknüpft bleiben beide Bereiche, Faktualität und Fiktion, auch in den dem Zitat folgenden Unterabschnitten der Prosaarbeit. Dort wird die Erzählerin zur Muse, die das eigene Schreiben als Traditionsüberschreitung entwirft: »Reale Anlässe, Partikel der Außenwelt,« erklärt sie im siebten von neun Teilen des Textes »Mail Art« in den *Magischen Blättern I*,

ergeben unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde, fast mühelos, oder sie tauchen am Ende einer langen Assoziationskette auf, wie Geschenke des Himmels. –

Wie könnte es anders sein – die Poetin als Cassenfegerin! Krämerin! Lumpenfrau! Die Poetin als Kleptomanin, im weitläufigen wuchernden Gartengelände, die schönsten Exemplare zu raufen, zum großen üppigen Strauß: ... *wildernde Muse!* Wie könnte es anders sein – sie schlage dann ein Buch eines ihrer Lieblingsdichter auf und lese dort eine beliebige Stelle, und solches zufällige Spiel reiße ihr das Herz auf, mache es empfänglich durch Schmerz, kleide es neu mit Besessenheit,

43 Ebd.

44 Friederike Mayröcker: *Magische Blätter I*. In: Dies. *Gesammelte Prosa II, 1978–1986*. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 265–364, hier 283f. Vgl. dazu Friederike Mayröcker: »[D]ann kommt man in den Sog eines Rhythmus, der einem wunderbarerweise das Schreiben zum Leben macht, und das Leben zum Schreiben« [Brief an Siegfried]. Schmidt vom 4.1.1982], zit. n. Siegfried]. Schmidt: *Fuszstapfen des Kopfes: Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*. Münster: Kleinheinrich 1989, S. 147).

Wut, und Ergriffenheit, so als könne sie sich nun fortan ausrichten nach diesen wenigen Zeilen, also orientieren : Land der Morgenstille...⁴⁵

Mayröcker selbst hat in Gesprächen ein »weibliches Schreiben« bestritten: »Es gibt eine gute Kunst, und es gibt eine miserable Kunst, dann ist es eben keine Kunst mehr«⁴⁶, ließ sie Michael Stallknecht auf eine entsprechende Frage hin wissen. Umso deutlicher fällt ins Auge, dass im Text kein Poet, sondern eine *Poetin* auftritt, als »*wildernde Muse*«, ein Zitat vielleicht, wenn wir die Kursivierung der Worte entsprechend den gängigen Markierungen von Wiedergaben in Mayröckers Texten als Zitat lesen.⁴⁷ Ein weiterer Aspekt des Textes spricht dafür, zumindest einen Teil des Einstiegs von »Mail Art« als Zitat zu verstehen, und zwar seine grammatikalische Form – mit dem Moduswechsel vom Indikativ in den Konjunktiv verändert sich der Verständnisspielraum der Sätze. Markiert wird Unzuverlässigkeit: Dass eine Schreibende sich »nach [...] wenigen Zeilen« ausrichten »könne«, ist eben nicht identisch mit der Behauptung, ihre literarische Ausrichtung erfolge *tatsächlich* nach der Lektüre weniger Zeilen Dritter. Die Passage klingt eher nach einem Zitat und der Wiedergabe einer Behauptung als nach dargestellter Realität; mindestens der Konjunktiv lässt den Inhalt der Sätze fragwürdig klingen.

Um den Text seiner Ordnung entsprechend zu diskutieren: »Partikel der Außenwelt«, beginnt das Zitat, ergeben zuerst im Indikativ »unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde«. Dem Modus nach besteht hier noch kein Anlass zu Zweifeln – weniger vertrauenswürdig klingt schon der Ausdruck »[w]ie könnte es anders sein« im nächsten Absatz; er scheint gerade in der Suggestion des Selbstverständlichen zum Nachdenken über Alternativen einzuladen. Absatz zwei ist weitgehend frei von eigenständigen Prädikaten, insofern bleibt die Quelle der Äußerungen zur *Poetin* als »Kleptomane« uneindeutig. Der dritte Absatz schließt über die Wiederholung der rhetorischen Frage der Sätze zuvor – »Wie könnte es anders sein« – an den zweiten an und ist deutlicher relativiert; der Satz »sie schlage dann ein Buch [...] auf und lese dort [...], und solches zufällige Spiel reiße ihr das Herz auf, [...] so als könne sie sich nun fortan ausrichten nach diesen wenigen Zeilen [...]« stellt durch seinen konjunktivischen Modus das wiedergegebene Gesagte infrage.

Der Idee der kleptomatischen und fremdes Material entwendenden Dichterin setzt der Text so die Vorstellung des möglichen Vorurteils gegen die scheinbar

45 Mayröcker: *Magische Blätter* I, S. 283f.

46 Stallknecht: *Sprache ist ein Härtetest*.

47 Vgl. etwa Klaus Jeziorkowski: *Die Salzflut*. In: Renate Kühn (Hg.): *Friederike Mayröcker oder »Das Innere des Sehens«*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 15–24, hier 20. Ein Beispiel des Verfahrens findet sich in den *kommunizierenden Gefäßen*: »Möchte *kein Wort mehr verlieren* wieso eigentlich *verlieren*? würde ich denn mein Wort unterwegs verloren haben?«, zitiert die Sprechinstanz dort die erwähnte Redewendung (KG, S. 11, Hervorh. i. O.).

illegitimerweise nicht nur als Muse agierende Frau entgegen. Dem Vorbehalt widerspricht auch der Einstieg der Textstelle: »Reale Anlässe, Partikel der Außenwelt«, die »unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde [ergeben]« und »am Ende einer langen Assoziationskette auf[tauchen], wie Geschenke des Himmels«, stehen konträr zur Behauptung des Diebstahls des Geschriebenen und der Muse als »Kleptomantin«. Aufgerufen wird eine Idee von Inspiration und Transformation; den Diebstahl aus Kollegen-Gärten lässt sie zum neuen Ausgangspunkt eigenständiger Leistung werden. Mayröckers Text unterläuft sich so selbst: Was sein zweiter und dritter Absatz reklamieren – die Kleptomanie der nach wenigen fremden Zeilen »ergriffenen« Muse –, entwirft der erste als simplifizierend.

Vor dem Hintergrund solcher Kontraste wird der Prosatext »Mail Art« unerwartet kritisch lesbar: Verstehen wir die »wildernde Muse« als relativiertes Zitat, rückt Mayröckers auf den ersten Blick wertfreier Text, als Diskurskritik *avant la lettre*, Vorbehalte gegenüber weiblicher Autorschaft in sein Zentrum. Auch die Idee der »empfindlich durch Schmerz« gewordenen Poetin greift in der Vorstellung, »Frauen [...] könn[t]en nur schreiben, was sie am eigenen Leibe erfahren. Ihr Herz fließ[e] ihnen in die Feder. Sie s[eien] ganz Natur«⁴⁸ ein Klischee von Weiblichkeit auf. Im Konjunktiv vorgestellt, unterläuft Mayröckers Poetin allerdings auch dieses Vorurteil weiblicher Transformation von Emotionen in Sprache und lässt zum Zitat werden, was im Konjunktiv keine reine Faktenaussage mehr sein kann.

Das passt zu den ersten Seiten des zitierten Textabschnitts »Mail Art« der *Magischen Blätter*: Dort ist im Sinne der Infragestellung der »Kleptomani[e]« der Musen vom Schreiben als grundsätzlicher Sammlung von Anregungen in fremden Texten die Rede. »Ein Schreibender, der auch liest«, heißt es im Text,

und lesen ist eine Bedingung für das Schreiben, wird in der Lektüre auf manches stoßen, das Bezüge zur eigenen Person, zur eigenen Arbeit herstellt; und einer, der exzerpierend liest, wird auf Schritt und Tritt auf Textstellen treffen, die seine eigene Arbeit bestätigen, belegen, ausrichten, aber auch in Frage stellen oder stören können.⁴⁹

Angedeutet wird ein Äquivalenzverhältnis: Der oder die Schreibende ist dem Schreibverhalten nach identisch mit der skizzierten Muse. Deren »Kleptomanie« wird so zum literarischen Normalfall, die Differenz zwischen Musen und Dichtern verschwindet im Sinn der Darstellung zweier Schreibender.

Ein letzter hier zitierter, 1993 veröffentlichter Text Mayröckers, »rupfen in Gärten«, greift diesen Gedanken auf: Auch er lässt sich als Ausdruck verschwindender

48 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 132.

49 Friederike Mayröcker: Mail Art. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. II: 1978–1986, S. 265–363, hier 281.

Differenzen zwischen Dichtern und Musen lesen. Die kurze Prosaarbeit führt die Verfasserin und ihre Frauenfiguren über Referenzen auf das Schreiben eng, subvertiert aber das Bild der Musen als »Gehülfinnen der Dichter«⁵⁰. Schöpferische und inspirierende Rollen vermischt er wieder; zehn Jahre nach *Mail Art*, aber in vergleichbarem Rückgriff auf Bilder, die auch an das Gedicht »Tod durch Musen« und seine Traditionsrevisionen erinnern. Wieder ist die Muse des Textes offenbar Dichterin und schreibt und arbeitet sie so an eigenen Werken. Sie bedient sich außerdem an fremden Texten und vollzieht so das erwähnte »rupfen in Gärten«:

rupfen in Gärten

die im Kosmos der Sprache *wildernde Muse* trägt auf der Vorderseite einen roten Stempel (mit Kanüle von Auge zu Brust): Kennzeichen für räuberisches Verhalten, räuberische Leseweise / Lektüre. Sie vollzieht das Wandern durch ein Motiv nämlich ein unablässiges RUPFEN in fremden Gärten / Gefilden, was ihre Leidenschaft ist, und ihre Disziplin. Alles kann Beute sein [...] – sie schreibt ab von wahlverwandten Dichtern, medizinischen Fachbüchern, Enzyklopädien, briefschreibenden Freunden. Sie schaut ab, sie kopiert, sie exzerpiert, sie übermalt, das Auge funktioniert als automatischer Modifikator: es liest über die alltäglich-vertraute Vokabel hinweg, lässt aber deren innewohnende Magie in Erscheinung treten, indem es Minimalveränderungen vornimmt, z.B. einen Buchstaben eliminiert [...], sich also ganz bewußt *verliert*.

Im ganzen gesehen pflegt sie ein Schreiben ein Leben von höchst parasitärer Façon.⁵¹

Der Text verweist selbst auf »Mail Art«, wenn er kursiv ein zweites Mal die »*wildernde Muse*« aufruft. Die Geschilderte ist diesmal nicht explizit Kleptomantin, genau wie in »Mail Art« scheint aber das »[R]äuber[n]« in den »Gärten« der Poesie ihren Tätigkeitsschwerpunkt darzustellen. Die Musen-Figur wirkt pflanzenartig; ihr »Stempel«, lässt sich ihre Darstellung weiterdenken, sorgt womöglich auch im metaphorischen Sinn für Befruchtung. Die »Kanüle vom Auge zur Brust« als »Modifikator« von Eindrücken ergänzt das Bild als Verweis auf einen Natur und Kunst überlagernden Vorgang: Die Befruchtung durch Äußeres wird offensichtlich durch dessen künstlich-künstlerische Transformation im Schreiben erweitert.

Wieder wird die Muse diskreditiert, verweist konkret das »Schreiben« und »Leben« der Figur in »höchst parasitärer Façon« zurück auf die Kleptomanie-Vorwürfe des früheren Textes. Erneut deutet der Text umgekehrt auch ein Spiel mit Vorbehalten und ihre unterschwellige Revision an: Die zitierten Schilderungen widerspre-

50 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig: Breitkopf 1730, S. 170.

51 Friederike Mayröcker: rupfen in Gärten. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. IV: 1991–1995, S. 448.

chen sich schon, wenn die Reihung literarischer Verfahrensweisen in den zitierten Abschnitten von der Imitation zur künstlerischen Transformation überleitet. Die Darstellungsfolge »sie schaut ab, sie kopiert, sie exzerpiert, sie übermalt, das Auge funktioniert als automatischer Modifikator« reiht sich im strengen Sinn ausschließende Tätigkeiten aneinander: Die Kopie entspricht gerade nicht der Modifikation, die Exzerption ist nicht mit der Übermalung identisch.

Auch die Feststellung »Sie vollzieht das RUPFEN in fremden Gärten / Gefilden, was ihre Leidenschaft ist und ihre Disziplin« ist auf die antiken Musen bezogen falsch; von wenigen Persiflagen abgesehen, war es nie Teil ihrer Disziplin, sich am Eigentum Dritter zu bedienen.⁵² Das Auge als Standardinstrument der Räuberin Fleißers lässt sie passend für sich genommen zur Schriftstellerinnenfigur werden, in Erinnerung an das »seelenvolle[] | *Ahnende[] Auge*«⁵³ als schon von Klopstock beschriebenem Organ des Dichters. Sich-Verlesen als Ausgangspunkt kunstvollen Schreibens erinnert an Harold Blooms Überlegungen zur literarischen Aneignung als Voraussetzung des Dichtens. »In order to become a strong poet«, wird in seiner *Map of Misreading* der Dichtprozess kommentiert,

the poet-reader begins with a trope or defense that is a misreading, or perhaps we might speak of the trope-as-misreading. A poet interpreting his precursor, and any strong subsequent interpreter reading either poet, must *falsify* by his reading.⁵⁴

Die Propagierung des Sich-Verlesens in der Prosaarbeit über den Verweis auf seine Kenntlichmachung der »Magie« des Textes bestärkt die Anfangsthese der Revision der klassischen Musenrollen: »rupfen in Gärten« ruft, wie verschiedene von Mayröckers Texten in anderer Form, über den Verweis auf »Musen« an sich weibliche Funktions- als Inspirationsrollen auf. Umgekehrt passen die Protagonistinnen der Werke nicht zu den eingeführten Figuren; sie verlesen sich, gerade wenn sie »abschreiben«, »übermalen« auch das Bekannte, exzerpieren nicht ohne Änderung und werden so zu den im gleichen Kontext beschriebenen Dichtern.

Das Ergebnis dieser Musen-Transformation ist kein sich politisch engagiert gebender Text. Mayröckers zitierte Prosaarbeiten unterlaufen die wahrscheinlich tra-

52 Eine der Persiflagen ist Martianus Capellas *De nuptiis Philologiae et Mercurii*; in Capellas Satire erbricht die Figur »Philologia« ihr Wissen, woraufhin »Disciplinae«, »Artes« und einige Musen herbeilaufen und sich so ihren Wissensvorrat anlegen (vgl. Semjon A. Dreiling: Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 57–61, hier 57).

53 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Wingolf* [Fassung 1798]. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I, 1: Oden. Text. Hg. v. Horst Gronemeyer u. Klaus Hurlbusch. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 7–31, hier 23, Hervorh. H. G.

54 Harold Bloom: *A Map of Misreading with a New Preface*, S. 69. Vgl. zu entsprechenden Konzepten auch Behrens: *Ästhetische Oblivologie*, S. 213–230.

dierteste weibliche Rolle im Literaturbetrieb subtiler, wenn sie die Differenz zwischen ihr und dem Autor einebnen. Umgekehrt schließen entsprechende Schreibformen indirekt die Kritik des Diskurses um geschlechterspezifische Produktionsrollen ein; im Text wird sie in der Korrektur tradierter Erwartungen und der Verbindung des männlich geprägten Ideals des Autors und der inspirierenden Muse erkennbar. Mayröcker wird das bewusst gewesen sein, jedenfalls hat sie in der Antrittsrede anlässlich ihrer Aufnahme in die Akademie für Sprache und Dichtung in den diskutierten Geschlechterrollen verwandtes Attributionsproblem im Literaturbetrieb formuliert. Ihr Schreiben, entwarf sie die eigene Autorschaft in dem Vortrag, sei ein Schreiben »vom Gefühl her«, um zu ergänzen: »Wie doppelwertig hört sich eine solche Äußerung an : wird sie von einem schreibenden Mann, wird sie von einer schreibenden Frau, wie eben, vorgebracht«⁵⁵. Sichtbar wird die Autorin, die es hier doch gibt, im Sinn einer rezeptionsseitigen, ähnlich in Mayröckers literarischen Texten zu findenden Erwartungshaltung.

4.2 Kopulieren mit Beckett. Noch einmal Auto(r)erotik

Mayröckers Texte, deuten die diskutierten Arbeiten an, unterlaufen in mehrfacher Hinsicht weibliche Rollenbilder: Die Muse dichtet, die Schriftstellerin wird als Muse bezeichnet. Viele der Werke ebnen zudem gezielt die Grenze zwischen Leben und Literatur ein. Gemeint ist nicht nur ein Spiel mit Fakten und Fiktionen innerhalb der Texte – wie Fleißers *Tiefseefisch* oder Müllers *Weiberbrigade* es entwerfen, wenn ihre Protagonistinnen den Autorinnen ähneln –, sondern auch die zunehmende und teils diskutierte⁵⁶ Ununterscheidbarkeit von Schreiben und Leben in den geschilderten Handlungen der Werke. Als *Mise en abyme* der Textproduktion stellen Mayröckers Arbeiten mehrfach sich in die eigenen Werke einschreibende Autorinnen vor, die ihre sozialen Kontakte – und gerade auch ihre Partnerschaften – literarisch entwerfen. In den Arbeiten, könnte man sagen, wird alles Text, wird alles so weitgehend *vertextet*, dass selbst der Geschlechtsverkehr der Figuren sich als Verkehr mit Texten darstellt. Entworfen wird, in Kyoras Worten, ohne spezifischen Modernebezug auto(r)erotischer Austausch als »Erotisierung des Textes, die vom Ich/vom Autor aus-

55 Friederike Mayröcker: Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung. [Antrittsrede anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, veröffentlicht in den *Magischen Blättern II*]. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Ursula Krechel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 125–131, hier 130f.

56 Vgl. etwa Friedrich W. Block: »Schreiben = Lebensakt + Abstraktum«. Zur Verbindung von Kunst und Leben bei Friederike Mayröcker. In: Renate Kühn u. Mitwirkung v. Sabine Markis (Hg.): Friederike Mayröcker oder »Das Innere des Sehens«. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 241–268.

geht«⁵⁷. Dazu passend hat Mayröcker selbst in den 1980er Jahren den Schreib- zum »Liebesakt«⁵⁸ erklärt; in diversen ihrer Werke geht es um vertextete Liebe, die körperlich imaginiert, aber literarisch realisiert wird.

Mayröckers 1991 erschienener Prosatext *Stilleben* illustriert das besonders deutlich. Er unterstreicht auch das Fehlen eines traditionellen Plots innerhalb seiner Handlung selbst; wie die Sprechinstanz des Textes erklärt, ist in ihrem »Kopfbuch [...] keine Handlung, [...] kein Drama, [...] ich bin zum geschlossenen System geworden, ich bin meine eigene Kopfstation geworden«⁵⁹. Wirklich scheint im Text alles gedacht zu werden; ihn bestimmen Reflexionen der Figur »F. M.«⁶⁰ über das Schreiben und den Schreibprozess, während Charaktere wie »Samuel« oder »Clara«, »Laura« oder »Luzzi« ihren Weg in das Werk erst in den so entworfenen Vorstellungen finden. Alle dargestellten Figuren sind Inspirationsquellen »F. M.s.«: »Ach, liebe Luzzi«, schreibt sie an die Freundin, »[...] mit ihren Briefen [holen Sie mich] in den Kreis südlicher Sonne hinein, in welchem Sie stehen und Blumen pflücken, die unter Ihren Händen zu Buchblättern werden, Buchblätter von mir«⁶¹. »[F]reilich ist es mir schmeichelhaft gewesen«, ruft auch der Partner Samuel, »als einer deiner Anreger Erwähnung gefunden zu haben«⁶².

Samuel ist die dauerhafteste und intimste Kontaktfigur »F. M.s.«; er bleibt im ganzen Text präsent, als Gesprächspartner und Freund und ganz explizit auch im Geschlechtsverkehr mit der Schreibenden. Sie schildert das »Kopulieren« mit ihm vor Samuels »Bücherschrank«, neben dem das Bild der Hauptfigur hängt. In der entworfenen Szene ist sie so indirekt zweifach präsent:

deine schöne Photographie, sagt Samuel, hängt gerahmt neben meinem Bücherschrank, ein Amulett.

Das Bild an der Wand, die Photographie, sah uns beim Kopulieren zu, das Bild von mir. Und Samuel sagte SIEH DOCH, WIE DU UNS ZUSIEHST.⁶³

57 Kyora: Eine andere Sprache der Liebe, S. 14.

58 Friederike Mayröcker: es ist so ein Feuerrad. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer – am 28. September 1985. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991, S. 179–201, hier 183.

59 Friederike Mayröcker: *Stilleben*. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. IV: 1991–1995. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 5–208, nachfolgend »S«, hier 161.

60 Vgl. ebd., S. 31: »Und in den Schnee gezeichnet die Initialen, Samuel zeichnet sie in den Schnee, mit Riesenlettern mein F und mein M, die unerschöpflichste Unterhaltung.«

61 Ebd., S. 30.

62 Ebd., S. 8.

63 Ebd., S. 45.

Es ist eine eigenartige Szene, gerade weil die Erzählinstanz über ihr Foto scheinbar zur Beobachterin ihres eigenen Geschlechtsakts mit Samuel wird. Vergleichbare Handlungen sind teils zitiert, aber selten erläutert worden. In Teilen scheint auch die Annahme, Jandl sei im Text präsent, seine Lektüre vorzugeben; beispielhaft in Heinz Schafroths Kommentar zum Werk, der in ihm die »Verbundenheit«⁶⁴ Mayröckers mit Jandl bestätigt sieht. Verena Auffermanns Kritik der Prosaarbeit liest den in ihr geschilderten Partner gleichfalls, durchaus nachvollziehbarerweise, als »Mayröckers unentbehrlichste[n] ›Ohrenbeichtvater«⁶⁵ Jandl. Dass die Samuel-Figur mehrfach als Darstellung eines realen Partners diskutiert worden ist, fällt gleichzeitig insofern doppelt ins Auge, als die Arbeit ein mögliches Vorbild der Figur nennt: »Dieses Buch enthält«, heißt es am Ende des Textes, »Zitate von Samuel Beckett, Salvador Dalí, Max Ernst, Chris. Marker, Wolfgang Amadeus Mozart, Jean Paul und Ludwig Tieck«⁶⁶.

Der Bezug setzt sich fort; wie Dirk Van Hulle demonstriert hat, lässt sich Mayröckers Arbeit auch als »Battle of the Books« mit Becketts spätester eigenständiger Prosaarbeit *Stirrings Still* lesen. »*Stirrings Still*«, so Van Hulle,

wurde 1988 veröffentlicht, *Stilleben* im Jahr 1991. Der deutlichste Unterschied ist quantitativer Art: Mayröckers *Stilleben* ist ein Buch von mehr als zweihundert Seiten; Becketts *Stirrings Still* zählt weniger als zehn Seiten. Karikaturistisch könnte man die beiden Werke kontrastiv als die ›Fülle‹ und die ›Leere‹ vorstellen. Mit diesem Gegensatz fängt Mayröckers Buch an: »ich habe ein Buch gelesen, lautet die erste Zeile, und auf derselben Seite heißt es: »Ja, ich habe es gelesen, aber ich habe nichts behalten können [...]. Ich war auf der Jagd nach jenen funkelnden Einzelteilen, auf der Jagd nach jenen leuchtenden Splittern, die einem den Atem rauben, und ich heimste sie ein [...].«

Und dann folgt plötzlich eine andere Stimme: »wir wollen den neuen Stil, ruft Samuel, wir wollen die Leere. Du solltest nicht mehr synthetisch arbeiten sondern analytisch [...]«

[...] In vielerlei Hinsicht hat der junge Samuel Beckett denselben Streit gegen James Joyce geführt. Joyce machte sich immer Notizen in kleinen Notizbüchern – keine vollständigen Sätze, sondern nur Wörter oder Fragmente. [...] Beckett hat anfangs diese Methode übernommen, als er in den frühen dreißiger Jahren am postum erschienenen Roman *Dream of Fair to Middling Women* arbeitete. [...] Später

64 Heinz F. Schafroth: Paarweisheit. In: du. Die Zeitschrift der Kultur. Nr. 5 (1995), S. 52–57, hier 54.

65 Verena Auffermann: Die hundertköpfige Frau. Friederike Mayröcker schreibt über die Liebe und die Kunst. In: Die Zeit, 22.3.1991, online unter <https://www.zeit.de/1991/13/die-hundertkoepfige-frau> (15.3.2021). Vgl. auch Alexander von Bormann: Saloppes Martyrium. Friederike Mayröckers strömendes Stilleben. In: Literatur und Kritik, Nr. 255/256 (1991), S. 95–97.

66 S. S. 208.

aber versuchte er sich von diesem Einfluss zu befreien, indem er sich Joyce gegenüber als *modern* [...] profilierte.⁶⁷

Inwiefern Mayröckers und Joyces Poetiken zusammenhängen, ist hier nicht ausführlicher Thema; Van Hulle hat es genauer diskutiert. Bemerkenswert ist gerade mit Blick auf die These des textuell-erotischen Verkehrs in Mayröckers Werken die Verbindung der zwei erwähnten Arbeiten *Stilleben* und *Stirrings Still* über die Einführung Samuels hinaus in den Handlungsverläufen. Eine konkrete Ähnlichkeit, die schon Van Hulle erwähnt, ist der Verweis der Schlusszene von Mayröckers Prosa-Text auf den Anfang von *Stirrings Still*. »One night as he sat at his table«, beginnt Becketts Text,

head on hands he saw himself rise and go. One night or day. [...] Light of a kind came then from the one high window. Under it still the stool on which till he could or would no more he used to mount to see the sky. [...] The same place and table as when Darly for example died and left him. [...] Head on hands half hoping when he disappeared again that he would not reappear again and half fearing that he would not.⁶⁸

Mayröckers *Stilleben*, das von seiner autodiegetisch schreibenden Erzählerin explizit auch als künstlerisches Stilleben verstanden wird – »Dieses aber ist ein Stilleben, ein richtiges Stilleben, ein stilles und totes Leben, nichts regt sich, so ist es gemeint«⁶⁹, erklärt sie –, endet mit einer Schilderung, die die zitierte Szene von *Stirrings Still* aufruft:

An dem grüngestrichenen Holztisch sitzend, und sinnend, ganz in sich eingesunken, ganz in sich gekehrt, Samuel, den Kopf auf den rechten Arm gestützt, den Blick auf den Betrachter gerichtet: ein seltsam von unten sich hebendes Auge, verstörtes Auge. [...] Ich, am offenen Fenster stehend, ans offene Fenster gelehnt, mit dem Blick in den bleichen, verwüsteten Garten, die kalte Winterluft atmend, während in meinem Rücken das Kaminfeuer prasselt und in leisem Flor dieser Morgen sich aufzehrt.⁷⁰

Die Figur Samuel übernimmt im *Stilleben* die Rolle des sitzenden Mannes in *Stirrings Still*. Mayröckers Text, auf dessen Übersetzbarkeit als »Noch Leben« sicher zurecht

67 Dirk Van Hulle: »Usw.«: Beckett – Mayröcker, still – eben. In: Inge Arteele u. Heidy Margrit Müller (Hg.): »Rupfen in fremden Gärten«. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 153–164, hier 154f. Hervorh. i. O.

68 Samuel Beckett: *Stirrings Still*. In: Ders.: *The Complete Short Prose 1929–1989*. Hg. v. Stanley E. Gontarski. Grove: New York 1995, S. 259–265, hier 259f.

69 S, S. 94.

70 Ebd., S. 206f.

verwiesen worden ist, der Referenz auf Beckett wegen, aber auch in Bezug auf eine Diskrepanz zwischen Leben und Schreiben, die der Text eröffnet,⁷¹ denkt *Stirrings Still* weiter, indem er die weibliche Erzählinstanz zwar nicht im Sinne der imaginierten Folge »rise and go« »gehen«, aber sich erheben und an die Öffnung des in *Stirrings Still* aufgerufenen Fensters treten lässt. Der Satz »Ich, am offenen Fenster stehend, ans offene Fenster gelehnt, mit dem Blick in den bleichen, verwüsteten Garten« entwirft keine hoffnungsvolle Szene, die der erwähnten morgendlichen Zeit entspräche, setzt der unbeweglichen Figur Becketts aber eine Positionsveränderung entgegen. Sie lässt sich als vage Parallele zu der auch formalen, etwa die von Van Hulle erwähnte Längenveränderung einschließenden Transformation des Textes im *Stilleben* mit positiver Konnotation verstehen. Der Aufruf des »Ich, der »am offenen Fenster stehend[en]« Figur im *Stilleben*, wird so zum Verweis auch auf den Fortschritt des Textes und seine »rise and go« weiterdenkende Fortschreibung in verschiedener, den Stil der Arbeiten einschließender Hinsicht. Im *Stilleben*, könnte man sagen, bewegt sich etwas.

Oben ist auf die »Kopulation«⁷² »F. M. s.« und Samuels im Text verwiesen worden. Wörtlich verstanden und vor dem Hintergrund des Spiels mit literarischen und biographischen Verweisen scheint es nicht abwegig, die Szene auch auf Jandl als realen Partner Mayröckers rückzubeziehen. Angesichts der skizzierten Referenzen auf literarische Vorbilder wirkt die Begegnung allerdings weder biographisch begründet noch körperbezogen. Auch macht die Wortwahl der Liebesaktschilderung stutzig, das »Kopulieren«, das schon frühere Texte Mayröckers schildern, in Liebesszenen als Text-Szenen und in der »Kopulation« als literarischem Austausch im Sinne der Interaktion von Wörtern. »[Ü]berhaupt«, erklärt Mayröckers Sprechinstanz etwa in den *Abschieden*, einem Prosatext von 1980,

spüre ich in diesen Tagen und Wochen geheimnisvolle Zusammenballungen und Fingerzeige daß mich die schlechte Weltlage gar nicht zu tief beeindruckt kann / eine Ausstoßung, rufe ich, Kopulation von Wörtern, jener flüchtige unerklärliche Augenblick, als schlugen alle Glocken gleichzeitig an [...] ⁷³

Im Text *Mail Art*, der die *Abschiede* zitiert, wird die »Kopulation« zur »Bezauberung«: »... eine gewaltsame Zärtlichkeit«, beginnt der entsprechende Abschnitt,

71 Vgl. etwa Van Hulle: »Usw.«, S. 162.

72 Vgl. auch Silvia Henke: »Keiner kann mir vorhalten, ich sei nicht wirklich anwesend gewesen.« Über Friederike Mayröcker und die Schwierigkeit, die Frau im Text zu finden. In: Drehpunkt, Jg. 21 (1989), Nr. 73, S. 13–22, hier 17.

73 Friederike Mayröcker: Die Abschiede. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. II: 1978–1986, S. 95–263, hier 202.

ein Lockruf, eine Bezauberung, eine Ausstoßung, sage ich, eine Kopulation von Wörtern : ein Liebesspiel mit der Sprache / oder jener flüchtige unerklärliche Augenblick als schlägen alle Glocken gleichzeitig an [...]»⁷⁴

Die »Kopulation« verweist beide Male anstatt auf den körperlichen Geschlechtsverkehr auf sprachliche Zusammensetzung. Dazu passt, dass die Erzählerin des *Stillebens* Emotionen und Körperlichkeiten mindestens in Teilen als fiktional be- und festschreibt: Auch »Zärtlichkeit und Zerfleischung« werden in ihren Arbeiten zu Text. »Die schrecklichsten Vergreisungstendenzen«, erklärt sie,

haben uns erfaßt, [...] katzbuckelnd mein Leib vor der Maschine, auf ganz niedrigem Stuhl, wie vor Klaviatur, und mit künstlicher Trauer, mit erfundenem Schmerz, Zärtlichkeit und Zerfleischung, habe ich die eigene Arbeit im Sinne von Collagen weitergetrieben, nicht wahr, meine großartige parasitäre Poesie.
*Wie herrlich gefühllos!, diese anmutige Schilderung, Häutung, Entleibung!*⁷⁵

Die Idee der Identität des Schreib- und des Liebesakts wird in der Szene weitergeführt; der Identität, nicht der Parallelität der Akte, denn angesichts von »erfundenem Schmerz, Zärtlichkeit und Zerfleischung« erscheinen auch die Kontakte der Erzählinstanz zu »Samuel« als potentieller Teil ihrer Produktion am Schreibtisch.

Die Ineinanderführung sexueller und literarischer Tätigkeiten in der Szene passt zum sonstigen Text, in dem Mayröckers Schriftstellerin nicht nur die eigene Arbeit zur »systematische[n] Ausbeutung, Entlehnung [...] aller Materialien«⁷⁶ erklärt, sondern die eigenen »Wonnen und Wunden« als Folge »platonisch[er]« Kontakte mit ihrer Umwelt vorstellt; »[a]lles platonisch«, so ihr Resümee, »alles wird nur noch im Kopf vollzogen, nicht wahr. [...] Paarige Blätter, paarige Flossen/Fliesen, und unser beider in Regenbogenfarben schillerndes Kopferz – alles platonisch«⁷⁷.

Verständlicher wirkt vor dem Hintergrund der Idee dieses zu Kopf- und Schreibakten gewordenen Liebes- und Geschlechtsverkehrs im Text auch der (Samen-)Erguss der Erzählerin, ihr im *Stilleben* erwähntes »Ejakulat«⁷⁸, das offensichtlich ein literarisches ist. Es wird in mehreren Textpassagen angedeutet: »Was ich allerdings jetzt schon meine, ist«, erklärt etwa Samuel und referiert auf das Schreiben seines weiblichen Gegenübers, »daß du einen POINT OF NO RETURN erreicht hast, einen, den du nicht wieder erreichen wirst«⁷⁹.

74 Mayröcker: Mail Art, S. 270.

75 S, S. 35f., Hervorh. i. O.

76 Ebd., S. 40.

77 Ebd., S. 66.

78 Ebd., S. 18.

79 Ebd., S. 36.

Noch weiter getrieben wird die Parallele solchen körperlichen und künstlerischen ›Outputs‹ an anderer Stelle, wenn der Samen der Sprechinstanz nicht nur durch den Kontakt zu Texten Becketts und Werken weiterer Autoren hervorgerufen scheint, sondern die Leser:innen des *Stillebens* auch als Empfänger:innen des in der Lektüre vollendeten Werks auftreten: »Das Buch ist geschrieben worden von mir, das Buch hat es erlitten, geschrieben worden zu sein [...]. Erst wenn sein Leser es öffnet und darin liest, von Wort zu Wort, von Zeile zu Zeile, von Seite zu Seite und bis ans Ende, wird etwas geschehen«, erklärt die Erzählinstanz und fügt hinzu:

Aber ja, iacere Ejakulat, URSCHEIM, aber ja, Cellophan auf dem Fußboden neben dem Bett : iacere, herausgeschleuderter Hirn- oder Nasenschleim, auf dem Fußboden neben dem Bett, jetzt am Morgen, aber ja, Cellophan-Gallerte, glänzend-gleißend im Morgenstrahl, und Geruch nach Puppenschamhaar—⁸⁰

Die Szene bleibt uneindeutig. Vielleicht – wir können nur mutmaßen –, ist der Versuch der ›Befruchtung‹ in ihr fehlgeschlagen, vielleicht ist der »Urschleim« deswegen »auf dem Fußboden neben dem Bett« gelandet, statt zu Text zu werden oder die Leser:innen zu erreichen. Dazu passt auch die nicht auf den Text gerichtete Rezeption eines und vielleicht gerade *des* zu lesenden Werks, die kurz geschildert wird; auf »Laura« bezogen, auf eine Figur, die so sehr »dahinterkommen« will, was »F. M.« neues Buch geprägt hat, die »Leserhythmus« und »Erregung« der Vorlesenden so wenig folgt, dass sie den Text »als private Beichte [...] lebenslange[r] Verfehlungen«⁸¹ versteht. Das scheint einerseits richtig: »[S]ie ist mir auf der Spur«, erklärt die Erzählerin, »sie ist darauf aus, [...] das Rätsel zu lösen«⁸². Umgekehrt scheint das »Rätsel« Teil des Textes, scheint insofern ihr textuelles »Ejakulat« sein Ziel nicht erreicht zu haben: »[I]ch hielt dann den Kopf gesenkt«, ruft sich die Sprechinstanz die Szene vor Augen, »[...] und schon gehen hinter der Stirn alle Sterne auf, himmelweit. Seither schwebt in meinem Kopf etwas wie eine Wolke immerzu leicht oder daß die Einsamkeiten größer werden, das hängt zusammen«⁸³.

Insgesamt lesen sich die zitierten Passagen des *Stillebens* als Fortschreibungen der eingangs skizzierten Tradition männlicher Dichtung;⁸⁴ in der Parallelisierung

80 Ebd., S. 18.

81 Ebd., S. 19.

82 Ebd.

83 Ebd., S. 19f.

84 Entsprechendes gilt für diesen und diverse weitere Texte, auch wenn Mandy Dröscher-Teile sicher zurecht darauf hinwies, dass etwa in *Mein Herz mein Zimmer mein Name* das Schreiben *teils* weiblich konnotiert sei, etwa in der Bezeichnung als »Flächenblutung« und der damit verbundenen Referenz auf die Menstruation – das passt zur Verbindung der männlichen Vorbilder und der weiblichen Sprechinstanzen in Mayröckers Texten (Mandy Dröscher-Teile: Negativität und Differenz. Friederike Mayröckers essayistische Meta-Prosa-Fläche *mein*

von Produktion und Zeugung, die das eigene Werk Jahrhunderte vor Mayröckers Text in vielen (Kunst-)Werken selbst zum Künstlerkind werden lässt. Umgekehrt verweist die extreme Fortschreibung etablierter Traditionen durch die von Mayröcker entworfene Schriftstellerin auch auf die von ihr subvertierten Geschlechterzuordnungen. Erinnern wir uns daran, wie sehr das Schreiben der Erzählinstanz schon im *Stilleben* von Liebes- als Leseakten ausgeht, wird im Übrigen deutlich, wie inhärent es zitierendes Schreiben entwirft, also die Verknüpfung von Texten in einer weibliche Inspiration und den realen Geschlechtsakt längst entbehrenden, auf die Mayröckers Musen vorgeworfene Aneignung zurückgreifenden Arbeit. Die Anlage des Textes wird noch erkennbarer dadurch, dass seine Figuren potentiell sämtlich Varianten der Erzählinstanz sind. Vorgeführt wird der Text, wie sich zeigen lässt, doppelt, inter- und intratextuell, als Zitatgebilde.

Die intertextuellen Verknüpfungen von Mayröckers *Stilleben* sind nicht auf *Stirrings Still* beschränkt.⁸⁵ Das gesamte Buch erscheint als »Kopulation«, *copulatio* im Sinne der Werk-Verbindung. Schon der erste Satz mehrerer Kapitel – »[D]as Buch muß wieder von neuem beginnen, oder fortgesetzt werden, sagt Samuel«⁸⁶ – erinnert, wie Van Hulle zurecht erwähnt, an Becketts Prosatext »Worstward Ho« und sein Diktum »Try again. Fail again. Fail better«⁸⁷. Abseits von Samuel Becketts Texten verbindet die Arbeit sich unter anderem auch mit Max Ernsts surrealistischem Collagenroman *La femme 100 têtes*, dem sich Samuels Aufruf zur Beendigung oder Fortsetzung des »Buchs« mindestens genauso verknüpfen lässt wie *Worstward Ho*, wenn die letzte Collage in Ernsts Band ausgerechnet »Fin et suite«, »Ende und Fortsetzung« benannt ist.⁸⁸ Es ist eines von vielen Beispielen der Ähnlichkeiten der zwei Werke: Diverse Szenen des *Stillebens* stammen aus *La femme 100 têtes*, sein drittes Kapitel, in dem die Erzählinstanz von ihrer »HUNDERTKÖPFIGE[N]«⁸⁹ Schwester schreibt, ist explizit »Repetitionen, nach Max Ernst« übertitelt. *La femme 100 têtes* lieferte offensichtlich auch Anregungen für die Kopulationsszene »Samuels« und »F. M.s«, die so doppelt künstlerisch wirkt: »[D]er Wald weicht nun aus vor einem

Herz mein Zimmer mein Name (1988) – mit Seitenblicken auf Bachmann und Jelinek. In: Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon u. Jodok Trösch (Hg.): *Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 197–223, hier 202).

85 Vgl. auch Jörg Drews: Die schreckliche Stille nach getaner Arbeit. Zu Friederike Mayröckers Buch *Stilleben*. In: Klaus Kastberger u. Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *In Böen wechselt mein Sinn*. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Wien: Sonderzahl, S. 119–122.

86 Etwa in S. 34; 47.

87 Samuel Beckett: *Worstward Ho*. In: Ders.: *Nohow On*. London: Calder 1992, S. 99–128, hier 101.

88 Hier zit. n. der englisch-französischen Ausgabe: Max Ernst: *The Hundred Headless Woman* (*La femme 100 têtes*). Übers. v. Dorothea Tanning. Vorw. v. André Breton. New York: George Braziller 1981, S. 325.

89 S. 42.

vollendeten Paar, Rosen und Vögel zugleich«⁹⁰ lautet der kursivierte Zwischentitel in Kapitel drei des *Stillebens* unmittelbar vor dem Kopulationsakt. »La forêt s'écarte alors devant un couple accompli suivi d'un corps aveugle«, ist eine Collage in *La femme 100 têtes* untertitelt; sie zeigt einen Mann, der eine Frau zwischen Palmen entlang und mutmaßlich aus ihnen herausführt, während eine sich vortastende Gestalt noch den Weg aus dem Dickicht sucht (siehe Abb. 6).⁹¹ »Der Wald weicht vor einem vereinten Paar zurück«, lässt sich Ernsts Bildunterschrift übersetzen, »dem ein blinder Körper folgt«. »[B]linde Gestalt, Traum«, notiert Mayröckers Erzählinstanz dazu passend, »wie in vorspringenden Etagen«⁹².

Ein zweites Beispiel der Referenz des *Stillebens* auf andere Kunstwerke und Kunstschaffende verweist noch unmittelbarer auf das Motiv der Auto(r)erotik in Mayröckers Text: »mein zurückgehaltener Same«, wird ein »Dalí«-Zitat als Zwischenüberschrift im achten Kapitel wiedergegeben, »erscheint an der Spitze meines Pinsels wieder«⁹³. Immerhin ähnliche Äußerungen des realen Salvador Dalí sind überliefert: »Die physiologisch vitale Verausgabung«, hat Herbert Schuldt einen Kommentar des Künstlers in einem Gespräch mit dem Dichter Alain Bosquet übersetzt,

schafft eine unmittelbare Erleichterung. Die sexuellen Zwangsvorstellungen bilden aber die Grundlage des künstlerischen Schaffens. Die sich stauende Unbefriedigung löst einen Prozeß aus, den Freud Sublimierung nennt. Alles, was in erotischer Hinsicht nicht geschieht, sublimiert sich im Kunstwerk. Die auf körperliche Liebe eingestellten Menschen machen gar nichts: sie drücken sich hier und da und dort mit ihrem Samen aus. Was aber den »göttlichen Dalí« angeht, tritt ihm doch einmal durch Zufall ein Tropfen Sperma aus, schon braucht er den Eingang eines Schecks von großem Wert, um die Ausgabe gleich wieder zu ersetzen. Aber da das nur selten vorkommt, setzt sich alles in Kunstwerke, in geistige Funktionen um.⁹⁴

90 Ebd., S. 45.

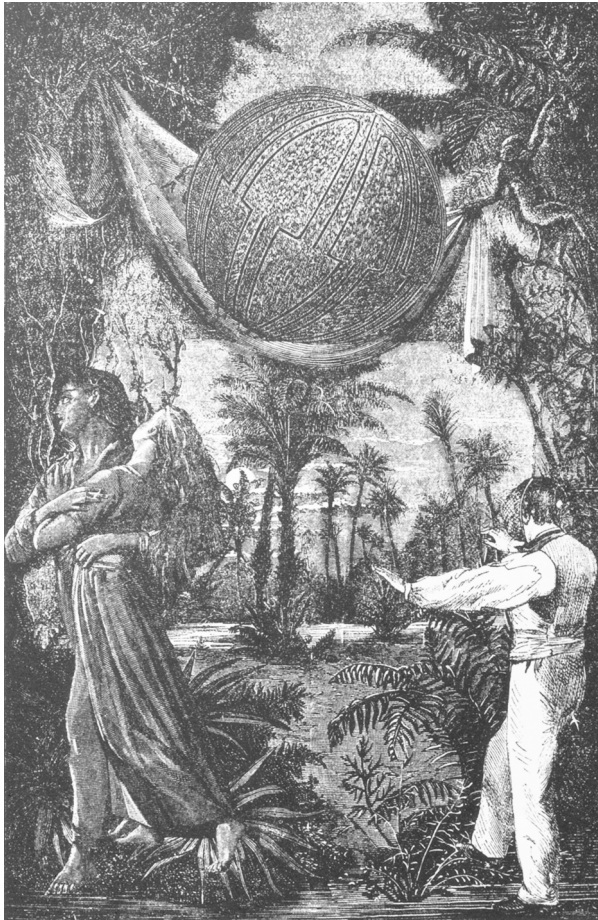
91 Ernst: *The Hundred Headless Woman*, S. 241.

92 S. S. 45. Rätselhaft bleibt die Kugel, die in Ernsts Collage über den Köpfen der sonstigen Dargestellten durch eine affenhafte Gestalt mit einem Tuch über der Erde gehalten zu werden scheint – in Mayröckers Text wird sie nicht erwähnt.

93 Ebd., S. 114.

94 Alain Bosquet: [Gespräch mit Salvador Dalí.] In: Richard P. Hartmann (Hg.): *Hommage à Dalí*. Mit den Gesprächen zwischen Alain Bosquet und Salvador Dalí. Übers. v. [Herbert] Schuldt. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1974, S. 1–94, hier 84.

Abbildung 6: Max Ernst: Collage »La forêt s'écarte alors devant un couple accompli suivi d'un corps aveugle«.



(Max Ernst: »La femme 100 têtes«, Paris: Éditions du Carrefour 1929)

Auf Dalí bezogen sind vergleichbare Zitate als Ausdruck des von ihm »zeit seines Lebens [...] [gescheuten] Geschlechtsakt[s]«⁹⁵ oder der Faszination von Freuds Theorien verstanden worden. In Mayröckers *Stilleben* liest der Verweis sich als Fortsetzung des Motivs der durch die Lektüre und damit im Grunde isoliert produzierten Kunstwerke der Schreibenden. Unmittelbar nach dem Zitat illustriert eine Szene

95 Torsten Otte: Salvador Dalí. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen des Künstlers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 42.

der Erzählinstanz im eigenen Bett die solcherart ins Extreme getriebene selbstreferentielle Erotik des Textes ein weiteres Mal. Wieder erinnert die Künstlerin, versteht man den Gedanken- als Samenfluss im obigen Sinn, in körperlicher Hinsicht eher an einen im Liegen doppeldeutige Gedankenströme produzierenden Künstler:

Es war ja schon Morgenrot, sage ich, und ich hatte von Metro / Moskau geträumt, und als ich aus diesem Traum auftauchte, war mein erster Gedanke, wie schreib ich das auf, wie kann ich das verbalisieren .. morgens um fünf liege ich auf dem rechten Ohr, auf Eingebungen (Aloe) wartend, um Eingebungen flehend .. [...] ich wagte es lange nicht, eine andere Position einzunehmen, vom Liegen zum Sitzen zum Stehen zum Gehen, und umgekehrt, ich fürchtete, es würde das Fließen den Fluß unterbrechen, Gedanken, Gefühle unterbinden, oder aus Angst, es würde dann nicht mehr fließen. Wird der Gedankenstrom dann unterbrochen sein, wird der Gedankenstrom dann anderswohin gelenkt werden, würde der Gedankenstrom womöglich zum Versiegen kommen?⁹⁶

Gedanken- und Samenstrom fließen vor dem Hintergrund des vorangestellten »Zitats« – »mein zurückgehaltener Same [...]« – assoziativ ineinander. Wieder kommt der Begriff der Auto(r)erotik in den Sinn, den Kyora unter anderem an Gottfried Benns »Synthese«-Gedicht und seiner Mittelstrophe »Ich bin gehirnlisch heimgekehrt | aus Höhlen, Himmeln, Dreck und Vieh. | Auch was sich noch der Frau gewährt, | ist dunkle süße Onanie«⁹⁷ erläutert. Was Kyora folgert, scheint auch für Mayröckers Text relevant:

Die Erotik und der Diskurs, der durch sie entsteht, dienen der Selbstbefriedigung des Subjekts als Sprechendem. Das Liebesobjekt ist nicht der Andere, der angesprochen wird, noch ist es das eigene Ich oder sein Bild – letzteres entspräche einer narzißtischen Struktur. Es entsteht vielmehr eine Erotisierung des Textes, die vom Ich/vom Autor ausgeht [...] und tendenziell objektlos ist – bei Benn fehlt auch das grammatische Objekt.⁹⁸

Mayröckers Erotisierung des Textes lässt ihre Schreib- zu allem Anschein nach ausschließlich die Hauptfigur und allenfalls noch die Autorin des *Stillebens* involvierenden Liebesakten werden. Sie sind Fleißers Formen der »Lust am Text« nicht unähnlich, nur wird die »Kopulation« der Körper und Texte provokanter entworfen als etwa in den Essays zu Kleist oder Genet. Erotisch wird auch der Schreibprozess im Werk infolge textueller Kopulations- und Verknüpfungsakte aufgeladen, mit einer

96 S. S. 115.

97 Gottfried Benn: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1: Gedichte. In Verbindung mit Ilse Benn hg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1986, S. 50.

98 Kyora: Eine andere Sprache der Liebe, S. 14.

Erzählerin, die »vor der Maschine« sitzt »[...] wie vor Klaviatur, Zärtlichkeit und Zerfleischung«⁹⁹. Auch das verweist auf literarische Traditionen der »dichterischen Befruchtung« und erinnert, wieder den Rückbezug der Auto(er)erotik auf die Moderne überschreitend, etwa an Justus Möser's »verliebt[e] und erhitzt[e]«¹⁰⁰ Seele als Inspiration des Schreibens.

Mayröckers Text denkt solche Ideen auf weibliche Autorschaft verweisend weiter und treibt sie als Form der Vermännlichung der erzählenden Autorin auf die Spitze. Erotik verknüpft er nicht nur mit dem Schreiben, sondern er entwirft sie vollständig literarisch und in provokanter imaginärer Körperlichkeit. Fast humoristisch wirkt in diesem Kontext der überhitzte Raum, der der Erzählinstanz des *Stillebens* das Schreiben erleichtert: »[T]ropische« Temperatur, »glühende Ofenhitze« sei in ihrem Arbeitszimmer »unerlässlich«, erklärt »F. M.«, und ergänzt im Rückgriff auf die schon im Zusammenhang mit Dalí verwendeten Phallussymbole: »Es ist notwendig, [...] hier, in meiner Behausung zu heizen, auch wenn es draußen sehr warm ist, also Träume von weißen Pinseln, ich muß, um arbeiten zu können, eine tropische Temperatur schaffen«.¹⁰¹ Verständlich wird angesichts des erotisierten Verhältnisses der Schreibenden zum Text selbst der skurril erscheinende »Entjungferungsprozess« eines Buchs: »Ich blase die Flocken von meinem Lieblingsbuch«, schildert ihn die Figur, »alles in Staub versunken, sage ich, ich reiße die Box auf, das Jungfernhütchen. Clowneskes Ebenbild im halbblinden Spiegel, plötzlich einsetzende Wut oder Wasserfall«¹⁰². Dann beginnt das »Schreibfieber«¹⁰³ und beginnen die Assoziationen, die ihr, der Gedanke liegt nahe, auch die Figuren im Text erschaffen helfen.

Das Zitierte illustriert den Entwurf der Liebe und der Erotik als Kunst. Daneben fällt die Erschaffung der Charaktere im *Stilleben* als Imaginationen der Erzählerin ins Auge: »Laura«, die erwähnte Dialogpartnerin der Sprechinstanz, wird schon über den Titel des ersten Kapitels – »Variantenverzeichnis, oder Abendempfindung an Laura« – mit Wolfgang Amadeus Mozarts Lied »Abendempfindung an Laura«¹⁰⁴ verbunden. »Luzzi«, die vor allem als Briefpartnerin auftritt, könnte Vorlage des Textes der Erzählinstanz genauso wie Selbstzitat sein, wenn sie von den Zärtlichkeiten eines Freundes erzählt, die sich in Mayröckers Text »während die Fußspuren :

99 S, S. 190.

100 Justus Möser: Wie man zu einem guten Vortrage seiner Empfindungen gelange. In: Ders.: Patriotische Phantasien, Bd. 4. Hg. v. Jenny v. Voigts. Berlin: Friedrich Nicolai 1786, S. 3–8, hier 8.

101 S, S. 89.

102 Ebd., S. 138.

103 Ebd., S. 102.

104 Köchelverzeichnis 523.

Füße auf dem Boden zurückbleiben«¹⁰⁵ wiederholen – in einer Arbeit, die ihrerseits durch ein fiktives Beckett-Zitat eingeleitet ist.¹⁰⁶ »In unserer Frühzeit«, schreibt Luzzi im *Stilleben*, »es schmeichelte mir, wenn er [...] meine Fußknöchel lieboste. Er löste mir dann die Schuhe und betastete zärtlich Fußgelenk, Ferse und Rist...«¹⁰⁷ »Er lockert mir die Schuhriemen«, schildert die Erzählinstanz in »während die Fußspuren« – die schon als mutmaßliche Schreibende am »Arbeitsstisch«¹⁰⁸ einerseits der Erzählerin des *Stillebens* und andererseits Mayröcker ähnelt –, einen eigenen intimen Kontakt, »streift mir den Schuh vom Fuß, liebkost meinen Fußknöchel Sohle und Rist, streicht behutsam aufwärts, zum Knie und darüber hinweg«¹⁰⁹.

Clara, eine dritte mehrfach zu Wort kommende Figur des *Stillebens* abseits des ohnehin als literarischer Charakter auftretenden »Samuel«, scheint mit der Erzählinstanz zu verschwimmen, wenn sie wie diese unangekündigt ihren Körper verwundet findet: »[I]ch habe überall kleine Wunden an meinem Körper, sagt Clara, Spätfolge meines Fastens, oder die Fingerzyste? [...]«¹¹⁰. Später stellt die Erzählinstanz fest: »Ich habe überall kleine Wunden an meinem Körper, Spätfolge meines Fastens womöglich, die Fingerzyste? [...]«¹¹¹. Dass solche Verletzungen zugleich als Stigmata verständlich sind, als Zeichen von Göttlichkeit und göttlicher Inspiration, tut der Parallelisierung der Figuren keinen Abbruch. Eher liest es sich als Verweis auf eine auch im Text Mayröckers wiederholt proklamierte höhere »Macht« hinter der Entstehung von Kunst – und ironische Referenz auf das »Schreibfieber« der Sprechinstanz und ihre »Visionen und Wahnvorstellungen«¹¹².

Wie in diversen Werken Mayröckers kreisen die zitierten Äußerungen des *Stillebens* damit um einen Schreibakt, der als erotischer Akt eingeführt wird. Er ist teils als »[V]erquick[ung]«¹¹³ des einen mit dem anderen, Inspiration der verliebten Schriftstellerin und Erinnerung Mayröckers an das eigene Liebesleben verstanden worden. Das *Stilleben* in seiner wechselnden Proklamation »platonischen« Kontakts und seiner Schilderung der literarischen »Kopulation der Schreibenden« lässt ein anderes

105 Friederike Mayröcker: während die Fußspuren : Füße auf dem Boden zurückbleiben. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. IV, S. 449–452, hier 449.

106 Gekürzt lautet es: »die so mißgesagte Leere | weiter irgendwie weiter | [...] | Zwei gehalten haltende Hände [...]« (ebd.). Van Hulle diskutiert den Einstieg als »freie Übersetzung von Textsplittern aus [...] *Worstward Ho*« (Van Hulle: »Usw.«, S. 153).

107 S. S. 163.

108 Mayröcker: während die Fußspuren, S. 450.

109 Ebd.

110 S. S. 88.

111 Ebd., S. 198.

112 Ebd., S. 106. »Es ruft mich zwar etwas, leise und unüberhörbar, aber ich kann diesem Rufen nicht folgen, [...] was mich schließlich hin- und herschwebt als ein Heuchler«, hält die Erzählerin des Textes fest (ebd., Hervorh. i. O.).

113 Vgl. Sara Barni: Friederike Mayröcker oder Das Herumzigeunern im Text. In: manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Jg. 43 (2003), Nr. 160, S. 124–127, hier 125.

Verständnis der Verkopplung von Liebesakt und Schreibprozess plausibler wirken: Ihm folgend ist das eine das andere, ist der Schreib- ein Liebesakt und zugleich eine Kompensation desselben.

Propagiert wird im *Stilleben* ein sich ausschließendes Verständnis der körperlichen Liebe und des Schreibens, das Mayröckers Dalí-Zitat meint; der Satz »mein zurückgehaltener Same erscheint an der Spitze des Pinsels wieder« wirkt genauso programmatisch wie die »Kopulation« Samuels und der Erzählinstanz – ein literarisierter Kontakt, der auch auf ein »rupfen in Gärten« und die Notwendigkeit literarischer Anleihen verweist, aber sie noch verstärkt, weil er Körperlichkeit im wortwörtlichen Sinn nicht vorsieht.¹¹⁴ Isolation in dieser Form fordert der Titel des *Stillebens* womöglich auch: »Ich möchte ja vor allem in Ruhe gelassen werden [...]. Im Grunde interessiert mich nichts anderes als meine Schreibarbeit«¹¹⁵, formuliert die Erzählinstanz den entsprechenden Wunsch – vielleicht hat sie, lässt sich mutmaßen, den eigenen, wohl mit dem *Stilleben* identischen Text deshalb mit Fokus auf der Stille, dem Schreiben allein ohne fremden Kontakt übertitelt. »Weltfremd« hätte der »EJ« der *kommunizierenden Gefäße* das genannt, und sich vielleicht über den Mangel an praktischen Kenntnissen der Partnerin beschwert. Sie hätte wahrscheinlich trotz des Vorwurfs weitergeschrieben und sich so weiter der Zuordnung im Sinne der Unterstützung des Partners verweigert.

4.3 Höhenverhandlung. »Ernst Jandl« als Figur der Prosatexte

Mayröckers Texte enthalten deutlichere – oder deutlicher scheinende – Verweise auf private Zweiergemeinschaft als die in den letzten Kapiteln erwähnten; gerade im Kontext von Auftritten »EJs« oder expliziter »Ernst Jandls«, die über die eigenen Initialen und Namen auf Jandl als reales Vorbild verweisen. In vielen der Texte sind Rollenkonflikte als Konflikte von Idealen von Schriftstellerinnenfiguren und ihren Partnern Thema; beispielhaft in »EJs« Vorwurf »du bist keine gute Frau nein wirklich du bist keine gute Frau, du bist sehr ehrgeizig und nur in deine Arbeit vertieft«¹¹⁶, an den anschließend die Erzählinstanz sich so vehement »[an]klagt[]«¹¹⁷.

Silvia Henke hat mit Verweis auf entsprechende Texte, beispielhaft Mayröckers Prosaarbeit *Das Herzerreißende der Dinge* von 1985, die »Scheu vor der männlichen

114 Die Auto(er)erotik des *Stillebens* passt im Übrigen – das zieht keine biographischen Erklärungsversuche des Textes nach sich, zeigt jedoch Vergleichbarkeiten – zu Mayröckers Insistieren, eine Schriftstellerin bleibe idealerweise unverheiratet und kinderlos. Vgl. Monika Wogroly: Des Jandls Muse/La musa di Jandl. In: *Living Culture* Nr. XI (2010), S. 6f.

115 S, S. 76.

116 Mayröcker: Und ich schüttelte einen Liebling, S. 46.

117 Ebd.

Brillanz«¹¹⁸ der Autorin thematisiert: Die geäußerte Bewunderung »EJs« verstand sie als Ausdruck des »Kniefall[s]« vor dem eigenen Partner und einer »Armutshaltung [...] der weiblichen Produktion«¹¹⁹. Die These entspricht dem Unterordnungsgestus verschiedener von Mayröckers Texten und ist auch an anderer Stelle geäußert worden;¹²⁰ sie lässt aber ein Unterwürfigkeitsspiel der Werke mit Erwartungen weiblicher Funktionsrollen unkommentiert, das letztlich die eigene Aufhebung einschließt. Seine Diskussion lohnt unabhängig davon, was Jandl realiter einforderte oder nicht – eine biographische Lektüre der Texte scheint angesichts der wiederholten Relativierung der Zuverlässigkeit der Texthandlungen kaum verlässlich. Mayröckers Spiel mit der Unterordnung wirkt ohnehin eher literaturbezogen: Verhandelt wird ein Verhältnis zweier Schreibender als Verhältnis zweier literarisierter Textgegenstände.

Deutlich wird das unter anderem in »Ernst Jandl und seine Götterpflicht«, Mayröckers erstmals 1985 in einer Festschrift zum 60. Geburtstag Jandls erschienener und mit dem im gleichen Jahr veröffentlichten und noch diskutierten Text *Das Herzerreißende der Dinge* teilweise identischen Prosaarbeit. Sie ist mehrstimmig aufgebaut und lässt »Ernst Jandl« und eine Figur sprechen, die in mehrfacher Hinsicht – schon durch ihre Auseinandersetzung mit den Vorzügen und Nachteilen des Partners, im Detail auch durch regelmäßige, von Mayröcker und Jandl überlieferte Telefongespräche mit ihm – auf Mayröcker verweist.¹²¹ »[A]ch herzerreißende Welt ich weiß es ist alles ganz anders –«, beginnt der Text,

es ist alles ganz anders, telephoniert er mir, und springt in meiner Vorstellung als Kind durch blendend weiße Narzissenwiesen, Halbmonde auf der Stirn, es geht uns alles ab, telephoniert er mir, und wir wollen eine volle Kompensation im literarischen Bereich, aber man sollte sich dessen bewusst sein, daß man sich auf ein sehr riskantes Spiel eingelassen hat, das einem nicht immer Gewinne anzubieten hat, und es gibt Stunden, in welchen man sich tatsächlich fragt WAS HABE ICH DA BEGONNEN, WORAUF HABE ICH MICH DA EINGELASSEN, und das sind nicht immer die besten, und man hat sein ganzes Leben für die Literatur eingesetzt, und es kommt noch immer nichts heraus dabei – seine Vorzüge sind im ganzen so glänzende daß man ihm keine Fehler nachweisen könnte, seine Geistigkeit flößt mir Liebe und Hochachtung ein, er ist eine angenehme Gesellschaft, ein Meteor in einer Dunkelheit, er ist ein freier Geist, ein Meister der Konzisheit, [...] er ist chole-
risch (wie es sein Vater war), er ist melancholisch gelassen, zuweilen wird er von

118 Henke: »Keiner kann mir vorhalten«, S. 18.

119 Ebd.

120 Vgl. etwa Barbara Thums: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerzitien F.M.s in *Die Abschiede, mein Herz mein Zimmer mein Name*. In: Gerhard Melzer u. Stefan Schwar (Hg.): Friederike Mayröcker. Graz, Wien: Droschl 1999 (= Dossier 14), S. 65–90.

121 Vgl. etwa Schafroth: Paarweisheit zur Literarisierung des Telefonierens des Duos.

einer Besessenheit emsiger Akkuratheit, von einer ängstlichen Penibilität erfaßt, niemand kann ihn da erlösen, er klebt eine Briefmarke auf und es ist eine heilige Handlung [...]»¹²²

Der Text drücke auf »hyperbolische, ja fast persiflierende Weise die Bewunderung und Verehrung für den Geliebten aus«¹²³, schrieb Inge Arteel über die Sätze. Im Grunde gehen die Formulierungen über die hyperbolisch dargestellte Bewunderung sogar hinaus; sie sind teils ironisch lesbar, beginnend mit Jandls Heiligsprechung im Titel und seinen selbsterklärt »heilige[n]« Handlungen im Text. Heilig sind sie nach gängigen Maßstäben natürlich nicht: Auch der Satz »er klebt eine Briefmarke auf und es ist eine heilige Handlung« ist als Ausdruck der Einfühlung in ein übersteigertes Gefühl des Geschilderten während des Frankierens lesbar. Das gilt umso mehr insofern, als der Text den Verdacht der absichtlich positiven Darstellung des Partners weckt: Die fernmündliche Mitteilung »Ernst Jandls« »ach herzerreißende Welt [...] man hat sein ganzes Leben für die Literatur eingesetzt, und es kommt noch immer nichts heraus dabei« lässt angesichts des folgenden Lobs auch an die gezielte Ermutigung des Gefährten denken. Der Eindruck der ambigen Beschreibung passt dazu, dass die »blendend weiße[n] Narzissenwiesen« neben ihrer Unschuldssymbolik an einen narzisstischen Hang des auf »volle Kompensation« Konzentrierten denken lassen: Wieder scheint mit dem Narziss im Text auch vage der Partner gemeint.

Ein vergleichbar zweideutiges Lob »Ernst Jandls« ist in den folgenden Sätzen zu finden; wir erfahren dort, dass er »[i]mmer schon [...] gegen BELEHRUNG gewesen [sei], [...] immer alles gegen BELEHRUNG gehabt [habe], aber alles für UNTERHALTUNG, AMUSEMENT, ANIMATION wie er sagt [und] er [...] selbst ein großartiger Animator also EINHAUCHER, Atemmensch [sei]«¹²⁴. Der Animator Jandl wird zum Animator, englisch »animator«, denn dass Jandl »Englisch schreib[e] [...] wie Deutsch«¹²⁵, erfahren wir auch – der Text scheint gerade die deutlichere Semantik des englischen Worts im Sinne einer humoristischen Schilderung zu nutzen. Der Beleger und der Quasi-Gott nehmen in der Verbindung mit dem Unterhalter komische Züge an: Mit dem ambigen Gott wird auch die Verehrung des Partners im Text hinterfragbar. Die dargestellte Figur wirkt – teils freiwillig, teils unfreiwillig – auch als Deität weniger ehrfurchteinflößend als eigenwillig.

Die Selbsterniedrigung der Sprecherin bleibt Teil des Textes. »[E]r ist für alles kompetent oder scheint es zu sein«, erfahren wir von ihr über den dargestellten li-

122 Friederike Mayröcker: Ernst Jandl und seine Götterpflicht. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991, S. 65–68, hier 65.

123 Inge Arteel: Friederike Mayröcker. Hannover: Wehrhahn 2012, S. 38.

124 Mayröcker: Ernst Jandl und seine Götterpflicht, S. 67.

125 Ebd., S. 66.

terarischen Jandl. Der Äußerung schließt sich ein Vergleich an, der wenig überraschend zu Gunsten des Partners ausfällt:

[...] er ist furchtlos, ausdauernd, beherzt; seine Gedanken so feingliedrig dennoch festgefügt und facettenreich so daß sein Facettenauge – ich meine, keine Philosophie darüber!, ach ganz gemein und gewöhnlich bin ich in meinen Gedanken wenn ich sie an den seinen messe, ich schneide schlecht ab, ich stehe mit leeren Händen da, bin unbeständig und unentschlossen, meiner nicht sicher, er hingegen so eine Existenz – du bist so eine Existenz, rufe ich, worüber er Tränen lacht. [...] Es muß wohl so sein daß man einander zuweilen Schmerz zufügt, also der fortschreitende Altersprozeß macht auch ungerecht oder gleichgültig für einander, zwei weiße Hunde dabei, two beagles, Englisch schreibt er wie Deutsch, aber nicht von daher ist der Mops gekommen, [...] sondern aus seiner Liebe zu den Vokalen. Du machst ein Gesicht, sagt er zu mir über den Gasthaustisch wo wir nachtmahlen, als würdest du wieder irgend einen Hund sehen, in den du dich verliebt hast... wie stehe ich da, ein Gefühl allgemeiner Erniedrigung hat mich erfaßt, eine Subordination auf allen Linien, als literarischer Underdog grüße ich aus meiner Versteinerung, usw.¹²⁶

Im letzten Satz enthalten ist ein Geständnis der »Subordination« im Sinn der gewollten oder mindestens zugelassenen Unterordnung auf »allen Linien«; es ist Teil einer auf den ersten Blick gerade das Paar im Text betreffenden Hierarchisierung.

Henkes Verweis auf die vermeintliche »Angst vor dem Sprechmaterial und vor der eigenen Inkompetenz« Mayröckers vor dem Hintergrund einer »Armutshaltung [...] der weiblichen Produktion«¹²⁷, zielt auf mehrere der zitierten, in *Das Herzerreißende der Dinge* in Teilen wiederholten Textpassagen ab; hier, unterstrich sie, verkörpere »Jandl« die absolut gesetzte und übergeordnete Schöpferinstanz. Trotz der Verweise der Erzählerin auf umgekehrte Einflussrichtungen (»als ich in den Sechzigerjahren anfang, für Rockmusik zu schwärmen,« erklärt sie etwa, »belächelte er meine Begeisterung, wurde aber bald darauf selbst von ihr angesteckt, [...] neuerdings habe ich Satie für mich entdeckt, er aber auch, so kreuzen sich unsere Vorlieben ein wenig vordergründig nicht wahr [...]«¹²⁸), lässt sich die Annahme vor dem Hintergrund der konsequent insinuierten Unterordnung der Sprecherin nachvollziehen. Im Text »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« relativiert gleichzeitig schon der Einstieg die Perspektive der zitierten Sätze: Formulierungen wie »gewöhnlich bin ich in *meinen Gedanken*« oder »[e]s muß wohl so sein« verweisen anstelle von Faktenangaben auf die Notwendigkeit der Differenzierung der Sichtweisen auf die zwei Dargestellten. Feststellungen wie »er ist für alles kompetent, oder *scheint es zu sein*«, »unse-

126 Ebd., S. 66f.

127 Henke: »Keiner kann mir vorhalten«, S. 18.

128 Mayröcker: Ernst Jandl und seine Götterpflicht, S. 67.

re Übereinstimmung im Fühlen und Denken *scheint vollkommen*« oder »*vielleicht* habe ich mir etwas zuschulden kommen lassen, *vielleicht* scheitere ich jeden Morgen an mir selbst«¹²⁹ setzen die Relativierung der Darstellung des Partners an anderer Stelle fort und lassen sie eher zur Hinterfragung von Hierarchien als zu ihrer Setzung werden. Mayröckers Prosaarbeit, könnte man sagen, markiert und verhandelt selbst die Subjektivität ihres Zustandekommens: Wenig ist gesetzt, vieles scheint es zu sein.

Erwähnenswert ist auch der intertextuelle Kontext der zitierten Prosaarbeit: »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« ist in allen Sammelausgaben von Mayröckers Werken ein weiterer kurzer Text nachgestellt, »überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend«. Er ist Jandl über die Zueignung »für Ernst Jandl« gewidmet. Schon die ersten Sätze scheinen sich auf die zitierten Textpassagen aus »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« rückzubeziehen:

wie in Kindertagen – aber jetzt ergreife ich mich selbst an den Haaren und trage mich in eine gerechtere Ferne, das kommt einer Passion entgegen : denn die Nähe habe ich schon zu lange betrachtet und festgestellt, er, der Freund, sei unbestechlich und wahrhaft, entschieden und klar, er sei im kleinen wie im großen getreu, das sei sein großer Vorzug und Vorteil, und führe er einen Knopf durchs Ohr, tue er es mit der gleichen Ernsthaftigkeit und Würde als verteidige er, als kämpfe er um eine Seele [...].¹³⁰

Das erinnert an den »konzisen«, »geistigen«, »wahrhaften«, hier aber noch klarer zweischneidigen, übertrieben »peniblen« Ernst Jandl des früheren Textes. Wieder ist auch die Sichtweise der Sprechinstanz Thema: Schon der Satz »jetzt ergreife ich mich selbst an den Haaren und trage mich in eine gerechtere Ferne« weist auf die Sprecherin und ihre Partnerschaftsperspektive zurück, wenn sie ein Bild einer Erzählerin entwirft, die sich in der Manier des Barons von Münchhausen selbst aus dem wahrscheinlich erst durch die Verehrung des Freundes entstandenen Sumpf zieht. Mit der »gerechtere[n] Ferne« deutet sich auch eine Relativierung des anschließend rekapitulierten Lobs an: Vom »Freund« heißt es im Konjunktiv, er »sei unbestechlich und wahrhaft«¹³¹. Die Sätze sind zugleich wieder um eine relativierende Selbstreflexion der Erzählstimme ergänzt – gerade darin, dass sie, vielleicht im metaphorischen Verweis auf den unter den Füßen verlorenen Boden der Realität, »[e]twas« in sich »die Schwerkraft« missachten fühlt.

Der Feststellung folgt eine eigentümliche Darstellung von Herrschaft und Knechtschaft: »Die innerste Perspektive seines Geistes«, hält die Sprecherin fest,

129 Ebd., S. 66–68, Hervorh. H. G.

130 Friederike Mayröcker: überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. III: 1987–1991, S. 69.

131 Ebd., Hervorh. H. G.

ist nicht erkennbar für mich, aber ich bin über die Maßen wißbegierig, den Freund zu verstehen. Und wie verzweifelt brüllend auch mein Gerechtigkeitsanspruch immer wieder aufzutreten scheint, möchte ich doch lieber unter den Dienenden als unter den Herrschenden sein.¹³²

Wir erfahren nicht, weshalb der »Gerechtigkeitsanspruch« der Erzählerin aufbegehrt; vielleicht des Jähzorns des Erwähnten halber, vielleicht, weil die Unterordnung unter den Freund mit »verkehrt[em]« Opernglas ihn in eine ungerechte Ferne und ungerechten Vorsprung zum eigenen Ich gerückt hat. Alternativen zwischen den Optionen Diener und Herr, dem Status der zu wißbegierigen Partnerin und dem Status des jähzornigen Gottes scheinen gleichzeitig unabhängig von dem markierten Unwohlsein der Erzählinstanz zwischen den zwei Zuständen zu fehlen: Die Feststellung »Und wie verzweifelt brüllend auch mein Gerechtigkeitsanspruch immer wieder aufzutreten scheint, möchte ich doch lieber unter den Dienenden als unter den Herrschenden sein« lässt nicht mehr als zwei Existenzoptionen der Unter- und Überordnung offen. Statt als Affirmation des Dienens liest sie sich als Verweis auf das kleinere von zwei Übeln in fixierten (Zwei-)Strukturen.

Neben der kurzen Arbeit »überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend« sind weitere Texte Mayröckers inhaltlich vergleichbar lesbar; das Motiv der teils wider Willen vollzogenen Subordination und der Ablösung von ihr taucht über Jahrzehnte auf, auch in Werken, die dezidierter Geschlechterbeziehungen Kunstschaffender in den Vordergrund rücken.¹³³ Der erwähnte Prosatext *Das Herzerreißende der Dinge* von 1985, der der Tendenz entspricht, referiert vage wieder auf Jandl als gottgleiche Gestalt.¹³⁴ Er spielt so – trotz der »M. S.« genannten, mit Manuskripten assoziierbaren männlichen Hauptfigur – einmal mehr mit der Idee realer Vorbilder der literarischen Texte.

Die Prosaarbeit *Das Herzerreißende der Dinge* ist eher formal als über ihren Handlungsverlauf beschreibbar: Sie teilt sich in sechzehn, mit Titeln wie »Amok in die Blumen«, »das erigierte Zeitalter« oder »ein Oblatenfrühling« versehene Abschnitte ein. Ihre Bezeichnungen erklären sich oft erst über Nebenszenen, die die Titel mit Details der Handlung verbinden. Der Text handelt vom Schreiben und Sprechen; »ich kann mich verständigen, ich kann mich nicht verständigen, ich bin einmal da einmal dort, ich bin einmal mit ihm, ich bin einmal ohne ihn«, setzt das erste Kapitel ein, während das letzte mit einem Zitat Louis Aragons über »Dalís Collagen«

132 Ebd.

133 Vgl. etwa die *kommunizierenden Gefäße* – auch die »Einsagungen« durch den Partner (vgl. S. 54) suggerieren auf den ersten Blick Hierarchien.

134 Vgl. etwa die teilweise auf »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« verweisende Textstelle »M. S. in seiner innewohnenden Leichtigkeit, oder seine Vorzüge sind im ganzen so glänzend, daß man ihm keine Fehler nachweisen könnte, ein Wolkenkleidträger« (HD, S. 472).

beginnt: »Die aufgeklebten Teile des Farbfotos erscheinen wie gemalt und die gemalten wie geklebt«¹³⁵. Der Satz wird auf die Biographie der Sprechinstanz übertragen; »so hat mein Leben immer ausgesehen,« ergänzt sie, »so mutet mein Schreiben an«¹³⁶. Die Formulierung liefert den Einstieg in Überlegungen zu einer Collage des Lebens und Schreibens, deren Grenzen verschwimmen.

Sie verschwimmen markiert: Die Verbindung Leben/Schreiben – und zumal die des Lebens und Schreibens der Verfasserin – klingt schon in Zitaten aus »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« und ihren gleichzeitigen Verweisen auf reale und fiktionale Figuren an. Auch M. S.' »Vorzüge« sind im »ganzen so glänzend, daß man ihm keine Fehler nachweisen könnte«¹³⁷. Wieder klagt die Erzählinstanz darüber, »ganz gemein und gewöhnlich« in ihren »Gedanken« zu sein, wenn sie sie an denen des Freundes messe; »ich schneide schlecht ab, wie festgefügt deine Gedanken sind, ich stehe mit leeren Händen da, nichts mehr von Aufschwung, medialen Einflüsterungen, nachdenklichen Augenblicken«¹³⁸. Wieder sind auch Zitate Teil ihrer »Schreibmethode« – »dies alles habe ich entlehnt«¹³⁹, ist eines ihrer Zwischenfazits –, und verknüpfen entsprechende Referenzen die Hauptfigur in *Das Herzerreißende der Dinge* mit der »F. M.« früherer Arbeiten und der Autorin Mayröcker. Das gilt, auch wenn Hervorhebungen der »verrückte[n] Optik« des Werks und der »[f]alsche[n] Erinnerung«¹⁴⁰ der Erzählinstanz in Verbindung mit wiederholten Bezügen auf Traumszenarien die Fiktionalität des Textes unterstreichen. Er suggeriert die eigene Nähe zur Realität im Wechsel mit der Unzuverlässigkeit der von ihm gelieferten Informationen.

Wie »Ernst Jandl und seine Götterpflicht« ist *Das Herzerreißende der Dinge* mehrfach als Ausdruck einer realen, vor allem auf Jandl bezogenen Subordination verstanden worden.¹⁴¹ De facto entspricht die Widersprüchlichkeit der Realitätsbezüge im Werk den früheren Infragestellungen entworfenen Hierarchien: Die Sprechinstanz selbst stellt sich als »underdog« vor – »eine Empfindung vollkommener Erniedrigung hat mich erfaßt, *Subordination auf allen Linien* oder als literarischer un-

135 Ebd., S. 578. Mayröcker zitiert hier aus Louis Aragons Aufsatz *La Peinture au Défi* von 1930, dort heißt es zu Dalí: »Celui-ci peint à la loupe; il sait imiter à ce point le chromo, que l'effet est immanquable : les parties de chromo collées passent pour peintes alors que les parties peintes passent pour collées.« ([Louis] Aragon: *Le peinture au défi*. In: Ders.: *Les collages*. Paris: Hermann 1980 [1965], S. 37–77, hier 73).

136 HD, S. 472.

137 Ebd.

138 Ebd., S. 480.

139 Ebd., S. 484.

140 Ebd., S. 509; 522.

141 Vgl. etwa Henke: »Keiner kann mir vorhalten«, S. 13: »Friederike Mayröckers Buch *Das Herzerreißende der Dinge* [...] ist eine Autobiographie, die sich gegen ihr eigenes Genre wehrt«.

derdog grüße ich aus meiner Versteinerung usw., *das Herzerreißende der Dinge*¹⁴², heißt es wie in »Ernst Jandl und seine Götterpflicht«. »[I]mmer von neuem« muss auch die Erzählerin des im gleichen Jahr wie der Prosatext veröffentlichten Buchs feststellen, dem »Charisma« des Freundes »erlegen [zu sein], ich spreche von M. S., vor kurzem neuerlicher Rückfall. Früher konnte ich mich nicht unempfindlich also unempänglich machen, kein Gegengift in mir erzeugen«¹⁴³. Der erste Schritt der Distanzierung scheint zum Zeitpunkt der Niederschrift des Textes vollzogen: »[I]ch fühle mich zur gegenwärtigen Stunde frei, von den Fesseln der Liebe, sie ist mir entfallen. Er ist meinem Herzen entfallen«¹⁴⁴, beschreibt die Erzählerin die eigene Beziehung zu »M. S.« als vorläufig abgeschlossen. Die »Fesseln der Liebe«, an die sie einmal gebunden gewesen zu sein scheint, wirken auch in der nächsten Szene weitgehend gelöst, wenn sich dort die Niederlage dem »Charisma« des Freundes gegenüber zur Anstrengung verkehrt hat, früheres Interesse an ihm wiederherzustellen: »wenn ich mich anstrenge«, beschreibt sie die Sprechinstanz,

ich meine ich mußte mich ein wenig anstrengen um ihn so zu sehen, ich spreche von M. S. Ich wollte am liebsten nur seine Hand sehen, die eine Zigarette hielt, manchmal gelang es mir dann auch, seine blasse Hand aus seinem übrigen Erscheinungsbild herauszuvergrößern, es war eine Art Fetisch für mich geworden, nur diese seine ältliche blasse Hand, eine Zigarette haltend oder zum Munde führend, Rauchschwaden füllten das Zimmer, schienen ihn vollkommen einzuhüllen oder zu verbergen, nur seine Hand, diese seine Hand : sie schien ein Geheimnis zu enthalten, im Anblick dieser seiner blassen, müden, ältlichen Hand konnte ich es mir vorstellen ihn zu lieben, ich mußte mich auf diese seine Hand konzentrieren, um ihn lieben zu können.¹⁴⁵

Über die »Hand« als Anziehungspunkt der Erzählerin ist auch das Schreiben wieder präsent. Um Koproduktion geht es nicht; allenfalls wird der Mann zum Modell für die Arbeit der Sprecherin und verbindet sein Schreiben sie mit ihm. Die zuletzt zitierten Sätze und die »Empfindung vollkommener Erniedrigung« illustrieren den Kontrast der Beschreibungen untereinander; fast drängt sich der Verdacht auf, die wiederholt diskutierten »Liebesfesseln« der Sprecherin könnten erdacht und mithin fiktiv sein. Im neunten Kapitel des Buchs, »im ersten Verlorenheitsjahr«, weist ein Spiel der Erzählerin mit der eigenen Gefügigkeit ganz konkret darauf hin, dass die im Text skizzierten Abhängigkeiten womöglich weniger anhaltend und weniger dominant sind, als sie zunächst scheinen: »vor dem Tor, nicht wahr, da war mein

142 HD, S. 500.

143 Ebd., S. 513.

144 Ebd., S. 494.

145 Ebd., S. 482.

Platz oder die vielen Tage kauernnd zu deinen Füßen«, stellt sie im Text fest. Dann allerdings ergänzt sie einen Verweis auf die eigene Inszenierung:

einen untersten Rang *einnehmen*, einen geprügelten Hund *spielen*, alles *simulieren*: ausgestoßen, geschunden, gebeugt, den alten gestauchten Rumpf auf zwei Stöcke gestützt, auf allen vier Stümpfen sich vorwärtsbewegend, domestiziertes Lasttier etc., das Verderben, die Schmähungen, Kränkungen beinah genießend, wir sind doch alles orale Wesen oder was, meine Rückkehr wird sich verzögern, meine Gegenwehr ist ausgelöscht, das Stirnbeinblut ist erkaltet; die höhnische Feindseligkeit, die mich jederzeit umgibt, willkommen heißen ..¹⁴⁶

Mayröckers Sprechinstanzen vergleichen sich oft mit Tieren; auch der scheinbar im gleichen Gestus verfasste »Vierzeiler für E. J.«, »du bist der Herr | Ich bin der Knecht | Ich bin ein Tragtier auch | zurecht (sein Plagetier)«¹⁴⁷, illustriert das exemplarisch noch dann, wenn er in augenscheinlicher Referenz auf Jandls Selbstinszenierungen als trinkfreudiger Jesus mit Ideen der Unterordnung spielt.¹⁴⁸ »[A]lles simulieren[d]« nimmt Mayröckers Sprechinstanz in *Das Herzerreißende der Dinge* einen Gutteil der eigenen Opferrolle zurück und lässt das »erste[] Verlorenheitsjahr« andeutungsweise auch zu einem Jahr der Lust an der simulierten Subordination werden. Das Jahr ist im Text auch eines des Verlusts des Liebenden – »[D]a saß er vor mir dieser junge gleichzeitig uralte Mann [...], ich meine *im ersten Verlorenheitsjahr*, als wir uns aus den Augen verloren hatten«¹⁴⁹, erfahren wir von der Schreibenden. Geschildert wird aber wieder eine Zeit des Spiels mit Hierarchien: Sie führen zum eigenen Schreiben der Sprechinstanz zurück, der der Partner offensichtlich als Modell dient.

146 Ebd., S. 527, Hervorh. H. G. Vgl. ebenso S. 546 des Textes: »[A]ber was sage ich da, ich habe alles erfunden, ich habe einige Projekte erfunden, ich meine Bildfolgen, ich brauche nur an einen schwachen Menschen zu denken, schon erstarke ich. Weil ich meinen Mitmenschen immerzu kleine Nischen und Logen baute, wo sie sich in Geschützttheit bewegen konnten und ich ihnen alles, jede Freizügigkeit, schon im voraus zugestand – denn auch die unwahrscheinlichsten und zwiespältigsten Situationen und Umstände konnten mich weder erstauen noch überraschen noch befremden –, erwartete ich das gleiche Verhalten von ihnen mir gegenüber, und wurde jeden Tag aufs neue schmerzlich enttäuscht, ich konnte mir nie erklären, warum dieser Austausch sich so ungleich vollziehen mußte.«

147 Friederike Mayröcker: Vierzeiler für E. J. In: Dies.: Gesammelte Gedichte, S. 425.

148 »Ernst Jandl aber, den Koffer voll«, beginnt sein Prosatext »die versuchung ernst jandls«, »verließ die Donau und wurde, von Höllerer nach Berlin geladen, in Hamburg gesucht. [...] Er trank nichts für fünfzehn Minuten im Haus des Dr. Raddatz, und als sie vorüber waren, hatte er Durst« (Ernst Jandl: die versuchung ernst jandls. In: Ders.: Werke in 6 Bänden, Bd. 6: Mein Gedicht und sein Autor, S. 413–419, hier 413).

149 HD, S. 484.

»[V]ielleicht spiele ich mir das alles nur vor [...]«, heißt es von ihrer Seite, »die Beunruhigungen durch die Liebe sind überstanden«¹⁵⁰, später dann »also habe ich alles nur erfunden [...] habe mich weder moralisch noch sozial gebunden, alles Humbug, habe nicht irgendwo Halt außer in meiner Schreibearbeit [...]«¹⁵¹. Wieder wird die Schreibearbeit zum Leitwert und wieder scheint das Schreiben nur in der Abgrenzung vom Freund und den eigenen Abhängigkeiten realisierbar: »[M]eine Fügsamkeiten«, so die Erzählerin,

sind in Wahrheit ein zurückgehaltenes Wutgeheul, von dem keiner was zu hören bekommen wird, [...] er hatte Schleusen geöffnet in mir, ich spreche von M. S., [...] am längsten hielten die Augen stand Pracht der Augen, [...] aber es war wie ein Trugbild, Phantomschmerz, ich weiß nicht, es besaß keinen tatsächlichen Hintergrund mehr, trotzdem mußte ich auf der Hut sein, daß ich, *in dieser scheinbaren Hingerissenheit*, nicht etwas an ihn schrieb oder zu ihm sagte, was ich schon am nächsten Morgen bereuen sollte ..¹⁵²

Das lässt sich als Warnung vor der Hingabe an ein Manuskript und an den Partner verstehen. So unterschiedlich die Texte stilistisch und inhaltlich sind, erinnert das Zitat in ganz eigener Art an Szenen Fleißers und Müllers: Die »*Hingerissenheit*«, die wahrscheinlich dem Freund gewidmete Werke entstehen lässt (»trotzdem mußte ich auf der Hut sein, daß ich [...] nicht etwas an ihn schrieb«), scheint zur zentralen Furcht der Sprechinstanz zu werden. Umgekehrt entwirft auch sie ihr Schreiben als Alternative zur intimen zwischenmenschlichen Beziehung und führen ihre Überlegungen wieder zur »Auto(r)erotik« zurück: »[I]ch fühlte mich getragen von dir, Zaunkönig auf den Schwingen des Adlers«, erklärt die Schreibende dem Freund, »*aber jetzt habe ich mich mit meiner Schreibearbeit ausstaffiert nämlich gewappnet*«¹⁵³.

Ihren Umgang mit der Sprache hat sie schon früher sexuell aufgeladen: »*ein hin und her*«, stellt sie ihn dar,

ich werfe mit Wörtern um mich, das Wort CAPRICCIO zum Beispiel im Vorzimmer, das Sodomisieren der Ziege, ein Hin- und Herhüpfen der Sprache, ich liebe es, alles neben einander her zu tun, im Grunde treibe ich mich den ganzen Tag über mit meiner Sprache herum, wir halten Zwiesgespräche, Monologe, die Lektüre ist auch so ein Tummelplatz, auf dem ich mich abendlang aufhalten kann [...]¹⁵⁴

150 Ebd., S. 542.

151 Ebd., S. 552f.

152 Ebd., S. 572, Hervorh. i. O. Vgl. auch S. 528: »*da hab ich dann einen schönen Kopf wenn ich mich den ganzen Tag opfere, wenn ich mich den ganzen Tag geopfert habe*« (Hervorh. i. O.).

153 Ebd., S. 567, Hervorh. i. O.

154 Ebd., S. 530, Hervorh. i. O. Vgl. auch S. 507f. des Textes: »[O]der ich bin voll Müßiggang, bin Konformist, Jasager, Feigling, Nichtstuer, Nichtswisser, höchst ungesellig und teilnahmslos, egal um welchen Blickwinkel es sich handelt. Bücher muß ich besitzen, um mit ihnen einen

Der Umgang mit »Wörtern« scheint identisch mit dem zuvor geschilderten »Kopulieren« mit Beckett: Er meint offensichtlich die textuelle Interaktion und damit auch ein Alternativmodell zur Intimität mit dem Partner. Das »Herumtreiben« mit der Sprache und das »Sodomisieren der Ziege« schließen an frühere Stellen in *Das Herzerreißende der Dinge* an, die die Wörter der Sprechinstanz mit Ziegen vergleichen, die »kapriziös und krampfzig [...] durch den Platzregen hüpfen«¹⁵⁵. Das Capriccio, die Caprice als Laune, ruft ein Schreiben außerhalb etablierter Stile und Gattungen, vielleicht auch außerhalb etablierter Rollenmodelle vor Augen. Über die zitierten Referenzen bleibt es dennoch sowohl sexuell verknüpft wie weiter auf Texte bezogen: Sie stehe, drückt die Künstlerin in *Das Herzerreißende der Dinge* die Isolationsbedingung ihres Schreibens vielleicht am deutlichsten aus, »außerhalb jeder Familien- und Freundschaftsgesellschaft«¹⁵⁶ – auch das unterstreicht den entworfenen Konflikt zwischen Rollen der Partnerin und des seitens der Sprechinstanz priorisierten Selbstbilds der Autorin.

4.4 Klageweib, weiblicher Orpheus. Produktive Totenklagen nach 2000

In den untersuchten Texten stehen zwei Formen künstlerischer Paarkonstellationen im Fokus: Thema ist das Duo von Muse und Dichter, das sich zur dichtenden Muse verschiebt, und Gegenstand ist ein Entwurf des Verkehrs mit der Sprache im mehrfachen und erotisch verkoppelten Sinn – das *Stilleben* illustriert ihn über Zweierkonstellationen wie »F. M.« und Beckett. Die Figur »Ernst Jandl« oder »EJ« in mehreren Texten Mayröckers, wie sie Kapitel 4.3 untersucht, scheint dieser Verhandlung von Produktionsgemeinschaft auf den ersten Blick nicht zu entsprechen; sie beschwört, scheint es, im göttlichen Partner Hierarchien, die mindestens an konventionelle Geschlechterbilder erinnern. Auf den zweiten Blick stellt sich die skizzierte Subordination in mehreren Texten als Ausdruck künstlich entworfener »Fesseln der Liebe« und Auslöser literarischer Aktivität dar: Die Versicherung »[I]ch fühlte mich getragen von dir, Zaunkönig auf den Schwingen des Adlers, [...] aber jetzt habe ich mich mit meiner Schreibe ausstaffiert nämlich gewappnet«¹⁵⁷ in *Das Herzerreißende der Dinge* etwa kontrastiert nicht nur die Koalition des kleinen Vogels mit dem großen und den auf der Seite des ersten möglichen Flug, sondern unterstreicht auch die Schwierigkeit eigener »Schreibe« in der fremdgesteuerten Fortbewegung. Das passt

langen, glücklichen Umgang haben zu können, ich muß sie an mich drücken, sie unter das Kopfkissen legen, zu Boden fallen lassen können, ohne denken zu müssen, daß ihnen dieses Umgehen womöglich nicht bekommt, ich muß ihnen an den Leib rücken dürfen, sie mit Kreuzchen, Malen und Strichen tätowieren dürfen«.

155 Ebd., S. 527.

156 Ebd., S. 509.

157 Ebd., S. 567.

zur zitierten Gleichsetzung von Schreiben und Lieben, in Mayröckers Worten dem Schreiben als »eine Art von Liebesakt«¹⁵⁸. Auch die in den zitierten Texten entworfenen Gemeinschaften sind dem Anschein nach isolierte Liebesakte, die zunehmend nur den Verkehr mit Wörtern vorsehen.

Um 2000 wird in Mayröckers Werken ein in Teilen verändertes, in Teilen neues Motiv erkennbar: Am 9. Juni stirbt Ernst Jandl. Deutlicher als in den Texten zuvor spielt in den Arbeiten der Autorin anschließend eine Figur »EJ« oder »Ernst Jandl« eine Rolle. Diskussionsgegenstand ist Mayröcker seitdem mehrfach als »weibliche Leidende«¹⁵⁹ und Verfasserin eines »Verzweiflungsgesang[s]«¹⁶⁰ zum verstorbenen Freund gewesen – »[d]ie Überlebende«, schrieb etwa Rolf-Bernhardt Essig, »schenkt uns Jandls Wortkunst in Bröckchen wieder, die sie nähren und uns wieder auf den Pfad zu seinem Werk hin locken«¹⁶¹.

Fatima Naqvi erläutert in Überlegungen zum Armutsmotiv bei Mayröcker von Freud ausgehende Verständnisweisen der Texte: »Bei Mayröcker«, resümiert sie die Schreibweisen der Autorin nach 2000, »[...] ist es Freuds ungewollte Betonung der weiblichen Leidenden [...], die besonders zur Geltung kommt. [...] Ihre Anverwandlung und Selbststilisierung als eine »brave, tüchtige, pflichttreue Frau ist besonders in *Requiem für Ernst Jandl* (2001) oder *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005), wie auch in *Die kommunizierenden Gefäße* bemerkbar«¹⁶². Eine im Grundsatz vergleichbare, auch auf den Tod Jandls bezogene Subordinationsthese zu Mayröckers Schreiben legt ein Beitrag Valérie Baumanns zu zwei Gedichten Mayröckers vor; er verknüpft das vermeintliche Unterlegenheitsgefühl der Autorin mit den mythischen Motiven in ihren Texten. Mayröcker als weiblicher »Orpheus«¹⁶³, so Baumann, übe sich in »stille[r] Auflese dessen, was übrig bleibt, wenn das vollendete Gedicht schon geschrieben ist – vom anderen«¹⁶⁴.

Der These der sich als »pflichttreu[]« inszenierenden Partnerin steht – in gewisser Weise sowohl in *Und ich schüttelte einen Liebling* wie den *kommunizierenden*

158 Mayröcker: es ist so ein Feuerrad, S. 183. Vgl. auch Barbara Alms: Eine nie vollendete Liebeszene. Zu Friederike Mayröckers Schreiben. In: die horen Jg. 35 (1990), Nr. 1, S. 149–154.

159 Fatima Naqvi: Friederike Mayröckers »arte povera«. In: Elke Brüns (Hg.): Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur. Paderborn, München: Fink 2008, S. 207–219, hier 215.

160 Ulrich Weinzierl: Es geht nicht ohne Jandl. In: Die Welt, Nr. 59, 10.3.2001, online unter <https://www.welt.de/print-welt/article438657/Es-geht-nicht-ohne-Jandl.html> (18.3.2024).

161 Rolf-Bernhardt Essig: Es ist so 1 Unglück. Friederike Mayröckers Requiem für Ernst Jandl. In: literaturkritik.de vom 1.6.2001, online unter <https://literaturkritik.de/id/3733> (16.3.2024).

162 Naqvi: Friederike Mayröckers »arte povera«, S. 215.

163 Valérie Baumann: »Mein Ding liegt zutage wie 1 Skelett«. 2 Gedichte von Friederike Mayröcker für *Fritzi* gelesen von Valérie B. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 75–86, hier 78.

164 Ebd., S. 80.

*Gefäß*en – das Fehlen fürsorglicher Weiblichkeit entgegen. Auffallend ist auch, dass in beiden Texten die fehlende Unterordnung eigener Wünsche seitens der Partnerin zu einem zentralen Vorwurf »EJs« wird. Gleichzeitig ist das mythische Duo Orpheus und Eurydike in verschiedenen Texten Mayröckers tatsächlich präsent: Eurydike tritt explizit in mehreren Arbeiten auf. Orpheus tut es indirekt in Referenzen der Texte auf zugunsten Geliebter unternommene Ausflüge in die Unterwelt. In seiner Transformation durch die Dichterin verweist der Bezug auf ihn allerdings nicht auf ihr still leidendes Hausfrauendasein; überhaupt eine eigenwillige Vorstellung im Kontext der sich mehrfach gegen Ehen von Schriftstellerinnen erklärenden Mayröcker.¹⁶⁵ Eher, könnte man sagen, wird die tendenziell männliche Tradition des kunstvollen Klagelieds über die tote Geliebte, und das heißt der Transformation der Geliebten in Kunst, in das Schreiben einer weiblichen Erzählinstanz überführt. Ergebnis sind Werke, die wie die Texte, die etwa Theweileits oder Bronfens Studien als männliche Tradition kritisieren, noch die Trauer zu Literatur werden lassen.¹⁶⁶

In gewissem Maß wirken Mayröckers Darstellungen des toten Jandl Heiner Müllers Literarisierungen Inge Müllers vergleichbar. Trotz der unterschiedlichen Stile der Schreibenden verweist das *Stilleben*, früher schon, explizit in entsprechende Richtung: »Lese in Heiner Müllers MATERIAL,« heißt es im Werk, »einschnürende, bedrängende Lektüre einerseits, ausschweifende, entfesselnde Lektüre andererseits, mit dreckigem Zahn. Jemand in oder hinter mir, der pausenlos schreit, ICH KANN ALLES MIT MEINER MASCHINE AUFSCHREIBEN, SELBST DIE GEWAGTESTEN DINGE etc.«¹⁶⁷. Trotz der subtilen Kritik des Verweises auf den Tabubruch in Müllers Werken fallen Parallelen von Texten beider ins Auge: In den Arbeiten rückt neben oder sogar anstelle privater Trauer die Kunst in den Vordergrund. Aus Werken beider ergibt sich die Frage, was literarisiert werden darf und ab wann der »Rest« tatsächlich Schweigen außerhalb künstlerischer Transformationen zu bleiben hat.

Eine frühe Referenz Mayröckers auf Orpheus und Eurydike ist in einem 1951 entstandenen, »Orpheus und Eurydike« übertitelten Text zu finden. Er verkehrt die Rollen der beiden ursprünglich als Liebespaar respektive Tote und Retter entworfenen Figuren und lässt Eurydike, nachdem Orpheus sich an ihrer Rettung versucht hat – wieder vergebens; auch er unterliegt dem Drang eines Blicks auf die ihm Folgende –, nicht verzweifelt, sondern freudig in die Unterwelt zurückkehren: »Sie ist schon so entfernt von ihm,« wird der hier gar nicht tragische Abschied beschrieben,

165 Vgl. etwa Wogrolly: Des Jandls Muse.

166 Dabei lohnt es sich, sich die Tradition der Differenzierung zwischen künstlerischer Klage im Sinne Orpheus' und dem teils als »Schreien«, teils zumindest als mindere Kunst dargestellten Klage der Klagefrauen zu vergegenwärtigen, vgl. etwa Francesca Prescendi: Klagende Frauen. Zur weiblichen Trauerhaltung in Rom. In: Thomas Späth u. Beate Wagner-Hasel (Hg.): Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 102–111.

167 S, S. 139.

sein Wesen tut ihr weh. [...] Und während sie immer höher steigen, er, behangen mit der leisen Freude ihres wiedergefundenen Namens, und der nichtgesprochenen Frage: weißt du noch? – sie, je weiter von der Unterwelt entfernt, um so ausgespannter, leidender – geschieht es, daß Eurydike, als er sich endlich doch nach ihr umdreht, mit einem schrecklichen Jubel zurückschnellt, blaß und gelöst.¹⁶⁸

Romana Weiershausen hat die Differenz der Schilderung zu den antiken Orpheus-Mythen zusammengefasst; Mayröcker, ist ihr Resümee, setze den existenten Bildern der zwei Figuren »das einer an Orpheus' egoistischer Inbesitznahme leidenden Eurydike entgegen«¹⁶⁹. Wirklich formt die kurze Skizze tradierte Darstellungsweisen der mythischen Zweierbeziehung um, insofern, als Orpheus weniger der Geliebten als ihrem »Namen[]« nachgespürt zu haben scheint, vielleicht auch der Benennungshoheit der Frau als seiner Frau, die ihm abhandengekommen ist. Der Text verändert den Mythos, indem er das »weißt du noch« auf einen früheren, überwunden geglaubten Zustand verweisen lässt, der Eurydike offensichtlich weniger entsprochen hat als Orpheus. Der Vermerk »Sein Wesen tut ihr weh« umreißt die Beziehung vage auch mit Blick auf ihren Namen, den er in der Gemeinschaft festzulegen scheint. Vor dem Hintergrund der umrissenen Unterschiede ergibt es Sinn, dass Eurydike »schrecklich[]« jubelt, als Orpheus sie verliert; sie, scheint es, wäre ja die Verliererin nach ihrer Rückkehr gewesen.

Der Text ist nicht frei von tradierten Narrativen: Der »Wesensunterschied« der Figuren oder Eurydikens emotionale Reaktion auf ihre Rückkehr sind als Repetition von Geschlechterklischees lesbar – der »schreckliche[] Jubel« erinnert an Assoziationen von Weiblichkeit und Unkontrolliertheit. Trotzdem wirken die Transformation der Zweierbeziehung durch die Loslösung der Orpheus-Figur von der Idee des Retters und die im Kontrast zu überlieferten Mythen positive Darstellung der Separierung der Zweiergemeinschaft zentral: Der Mythos wird revidiert.

Der Text ist eines von mehreren Werken, die sich in ihrer Referenz ähneln. Nicht immer kreisen sie ausdrücklich um das Paar Orpheus/Eurydike, oft sind jedoch Totenklagen und Transformationen des Todes in Kunst ein Thema. Das gilt auch für das *Requiem für Ernst Jandl* von 2001, das mit der Darstellung der Inspiration durch den Verlust des anderen dem Tabu der weiblicherseits in Kunst transponierten

168 Friederike Mayröcker: Orpheus und Eurydike. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. I: 1949–1977. Hg. v. Marcel Beyer. Mit Nachworten von Marcel Beyer und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 30.

169 Romana Weiershausen: »Verbesserte Auflage«. Orpheus und Eurydike in Texten deutschsprachiger Gegenwartsautorinnen. Friederike Mayröcker, Ulla Hahn und Erica Pedretti. In: Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preußner, Françoise Rétif (Hg.): Mythen der sexuellen Differenz/Mythes de la différence sexuelle. Übersetzungen – Überschreibungen – Übermalungen. Heidelberg: Winter 2007, S. 185–198, hier 189.

Trauer widerspricht. Trauer, scheint es, wird selbst zum produktiven Kunstgegenstand und Ausgangspunkt nur in ersten Versuchen erschwerter literarischer Werke.

In die gedruckte Einzelausgabe von Mayröckers *Requiem* ist ein Informationszettel zum Titelbegriff eingelegt. Er erklärt das Requiem als »lat. Liturgie«, »die Totenmesse, besonders am Begräbnistag als Kernstück der Exsequien, benannt nach dem Anfang ihres Introitus ›Requiem aeternam dona eis, Domine‹ (›Herr, gib ihnen die ewige Ruhe‹)¹⁷⁰. Mayröckers *Requiem* stellt das Informationsblatt partnerschaftsbezogen vor; verknüpft mit einem »halbe[n] Jahrhundert gemeinsamen Lebens, und das hieß ganz selbstverständlich auch: gemeinsamer literarischer Arbeit«, die »Friederike Mayröcker und Ernst Jandl« verbunden habe. »Unmittelbar nach dem Tod des Gefährten im Frühsommer des Jahres 2000«, erfahren wir, »hat Friederike Mayröcker den Schmerz des Verlustes [...] zu bewältigen versucht«¹⁷¹. Ob sie den Text verfasst hat oder er von Suhrkamp stammt, bleibt offen.

Unerwähnt lässt das Beiblatt mindestens ein zentrales Motiv des Buchs, und zwar Mayröckers auch verschriftlichte Affinität zu Johannes Brahms' *Deutschem Requiem*, auf das ihr Text schon der Form nach verweist: Mayröckers *Requiem* übernimmt die Struktur des Vorgängerwerks in – zählt man eine »Nachschrift« und eine Fotografie nicht mit, die Mayröcker und Jandl nebeneinander, mit jeweils geradeaus gerichtetem Blick und einmal weißem und einmal dunklem Oberhemd zeigt – wie Brahms Komposition insgesamt sieben Teilen. Der Bezug scheint inhaltlich relevant: Brahms verfasste sein gattungsprägendes Werk nicht als Totenklage, sondern als Trost derer, »die da Leid tragen«¹⁷².

170 Friederike Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, Beiblatt.

171 Ebd. Eine ähnliche Interpretation findet sich etwa auch in Claudia Benthien: *Leben als Frist. Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart*. In: Dies., Antje Schmidt u. Christian Wobbeler (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 213–239 – dort in der Annahme, dass der »Tod des Gegenübers« den »eigenen Tod [der Sprechinstanz] vorweg[nehme]« (ebd., S. 237). Vorsichtiger formuliert eine vergleichbare These lyrikbezogen Eleonore de Felip (Metaphern gegen den Tod. Friederike Mayröckers ekstatische Trauergedichte. In: Gianna Zocco (Hg.): *The Rhetoric of Topic and Forms*. Berlin, Boston: De Gruyter 2021 (= *The Many Languages of Comparative Literature. Collected Papers of the 21st Congress of the ICLA*. Vol. 4), S. 29–38, hier 35): »Den Grundtenor von Mayröckers später Lyrik bildet neben der Trauer um den verlorenen Geliebten auch die um das eigene, schwindende Leben und um den »fliehenden Genius«. Dabei wird die Inspiration noch durch den Verlust des Geliebten immerhin indirekt erwähnt (ebd., S. 38): »In diesem Zustand erneuert sich zugleich die kreative Energie, die zum gegenteiligen Extrem, zur Ekstase, führt. In Mayröckers Gedichten bedingen einander der todähnliche Zustand und das Erwachen einer außerordentlichen Energie.«

172 Michael Heinemann: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*, op. 45. Göttingen, Braunschweig: Hainholz 1998, S. 51.

Mayröckers Text beginnt mit der »Paraphrase auf 1 Gedicht von Ernst Jandl« vom Juni 2000. Sie setzt sich in zwei Prosaarbeiten fort, die in ihren Titeln – »*will nicht mehr weiden*«. *Requiem für Ernst Jandl*« über einem Text vom Juli 2000 und »*Zu: in der küche ist es kalt*« als Kommentar von 1990 zu einem Gedicht Jandls – ein privates Verhältnis und eine Text-Beziehung entwerfen. Zwei Gedichte aus dem Oktober des Todesjahrs Jandls, »*Knöpferauschen, und Attersee*« und »*oder Vermont, an Ernst Jandl*«, schließen sich den Texten an. Das *Requiem* endet mit der Prosaarbeit »*the days of wine and roses für Ernst Jandl*« vom August 2000 und einem Kommentar »*Zu: ottos mops*« von 1976 mit Ergänzung vom Juli 2000.

Gerade drei der Texte, die ersten beiden und der sechste, sind als Beispiele der sprach- und schreibbezogenen Struktur des *Requiem*s lesbar. Der sechste, »*the days of wine and roses*«, verweist, ohne die Orpheus-Figur direkt aufzugreifen, auf ein Weiter-Schreiben trotz des Todes des Geliebten und über ihn im Sinne des Themas eigener Texte. Das schließt erneut an die Diskussion der (männlichen) Inspiration durch den Verlust der Geliebten an. Es kehrt sie aber um: Zum Künstler wird die Geliebte. Der Verstorbene wird zum Darstellungsgegenstand.

Um mit der »Paraphrase« zu beginnen: Die in ihr zitierten und umgeschriebenen Verse Jandls, informiert Mayröckers Kommentar »*Zu: in der küche ist es kalt*«, seien vor dem »Realitätshintergrund«¹⁷³ des Winters 1988 entstanden. Auch Jandls Text ist ein Vierzeiler: »[I]n der küche ist es kalt«, lautet er, »ist jetzt strenger winter halt | mütterchen steht nicht am herd | und mich fröstelt wie ein pferd.«¹⁷⁴ Mayröckers Kommentar zum Text bezieht die Verse auf ihre Mutter: »Meine fünfundachtzigjährige Mutter«, erläutert er das Gedicht, »kocht täglich für sich und ihre sechsundsechzigjährige Tochter, mich, in ihrer kalten Küche ein Mittagmahl.«¹⁷⁵ Mayröckers »Paraphrase« lässt als Vierzeiler zwei unbenannte Dichtende am Herd in einem Topf ohne Essen rühren:

in der Küche stehn wir beide
rühren in dem leeren Topf
schauen aus dem Fenster beide
haben 1 Gedicht im Kopf
6.6.2000¹⁷⁶

Mehreres verweist auf Jandls frühere Verse: Wieder ist die Küche der Ort der Handlung und wieder spielt indirekt, über den »leere[n] Topf« und diesmal nicht als Ort, an dem gekocht würde, der Herd eine Rolle. Wieder geben trochäische Vierheber

173 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 23.

174 Ernst Jandl: [in der küche ist es kalt]. In: Ders.: *Werke in 6 Bänden*, Bd. 4: *idyllen*, S. 62.

175 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 25.

176 Ebd., S. 7.

den Rhythmus der Verse vor, aber die »Paraphrase« formt das Reimschema in Jandls Text um, vom Paarreim zum Kreuzreim im vagen Verweis auf die Verschränkung von Gedanken- und Lebenswelten. Wieder inhaltlich passend ergänzt sie außerdem die im früheren Gedicht rein männlichen um zwei weibliche Kadenzen, die sich mit den männlichen verschränken. Mayröckers Gedicht ist keine »Paraphrase« im engeren Sinn, also keine inhaltlich weitgehend gleiche Umschrift des früheren Textes. Stattdessen ist die Einpersonenszene – an die exzerpierende und modifizierende Tätigkeit von Mayröckers Museen erinnernd – zu Parallelhandlungen zweier rührender und Rührung auch als Emotion insinuierender Figuren umgeschrieben. Die Verse »in der Küche stehn wir beide | rühren in dem leeren Topf« erinnern nicht zuletzt an die fehlende Mütterlichkeit, auch fehlende »Weltbezogenheit«, die »EJ« in früheren Texten Mayröckers der Partnerin vorwirft. Die Zeilen »schauen aus dem Fenster beide | haben 1 Gedicht im Kopf« könnten auch auf das Foto der Schreibenden in der Buchausgabe von Mayröckers *Requiem* verweisen, als Foto eines Paares, das vor allem durch parallele Sitzhaltungen statt der Zuwendung zueinander auffällt; beide Fotografierten blicken nach vorn in die Kamera, nur die leichte Berührung der Schultern ist erkennbar. Eine geistige Verbindung scheint sich im Text trotzdem anzudeuten, wenn von *einem* zu *zweit* geschaffenen Gedicht die Rede ist. Gleichzeitig hält die »Paraphrase« offen, wie viele Figuren sie letztlich zeigt; im Kontext des Datums »6.6.2000« und der Realitätsreferenzen der Verse gelesen, liegt der Gedanke nahe, im »Topf« rühre wieder eine Figur in Imagination der zweiten, den *kommunizierenden Gefäßen* ähnlich und in einem fiktiven Partnerschaftsentwurf.

Die Andeutung bleibt offen; vor allem der vierte Vers rückt den Fokus auf das Verbindende der Figuren Mayröckers, wenn er von (fast) allem erzählen könnte, aber »1 Gedicht« und damit den Literaturbezug des Textes zum Thema werden lässt. Als Austausch zwischen Dichtenden, nicht übergreifende Interaktion eines Paares, stehen mithin die Sprache und das auch in der Form des Textes aufgerufene literarische Schreiben im Fokus. Das deutet auch an, was das *Requiem* ist; ein sprachliches Kunstwerk, das sich markiert als solches ausweist und das selbst Zweisamkeit mindestens auch intertextuell entwirft. Sie entsteht literarisch in Referenzen auf Mayröckers Texte und in diesem Fall Jandls, ihrer Erklärung nach auf sie und die kochende Mutter zurückverweisendes Gedicht.

Was für die »Paraphrase« gilt, trifft ähnlich auf die ihr nachfolgenden Texte des *Requiem*s zu. Auch in ihnen stehen intertextuelle Bezüge im Vordergrund. »[W]ill nicht mehr weiden«, die dem zitierten Gedicht nachgestellte Prosaarbeit, enthält keine Handlung im eigentlichen Sinn und rückt auf den ersten Blick die Klage um den Geliebten in ihr Zentrum; nach dem Tod Jandls, scheint es, zieht die Schreibende den eigenen Suizid in Erwägung. »[I]ch muß in die Wasserstube«, ruft sie – kontextbezogen und vor dem Hintergrund der Realitätsreferenzen des Textes in gefühlter Nähe zu Mayröcker –, »ganz destruktiv ganz endgültig: FÖN IN DIE BADE-

WANNE GESCHMISSEN! UND AUS!«¹⁷⁷. Der folgende Text, »the days of wine and roses«, ergänzt die skizzierte Szene vor allem durch Selbstvorwürfe der Sprechinstanz in Bezug auf die Legitimität ihres Schreibens als Zurückgebliebene. »[D]ann laß die Finger davon«, kritisiert sie die eigene Arbeit, »[...] es ist 1 Verderbnis, Lasterlichkeit, Frivolität, jeder Versuch, die Arbeit weitertreiben zu wollen, während das *Palmenhaupt*«¹⁷⁸. Wieder schließt sie den Vorwürfen allerdings keine Aufgabe der literarischen Tätigkeit an und schildert sie stattdessen, wie sie vom Wieder-Schreiben überzeugt wird.

Dialogpartner:innen der Szene sind erst Adolf Muschg und nachfolgend die Schriftstellerin »Elke Erb«:

»*diesmal ist er zu weit gegangen*«, Adolf Muschg. »Aber er kommt immer wieder, verlaß dich darauf, und dabei bleibt er anspruchsvoll.« [...]

In Scharen von Ludmilla Regen .. wo ich schon 1 x die Nacht betreten hatte, niemals diese Nacht betreten hatte, ich hatte es jahrelang in meinem Bewußtsein vorvollzogen, ich hatte ihn gesehen, leblos in einem Winkel seines Zimmers [...]. Wo deine Seele blutet, sagt Elke Erb, wie solltest du da nicht Worte finden, sagt Elke Erb, [...] sendet er dir nicht die Fülle von freundlichen Seelen daß sie rund um dich, ich meine dich in einem Halbkreis, dir die Hände halten, sagt Elke Erb, aber es ist nichts wie er!, sage ich, die geheimen Worte, unsere geheimen Worte, sage ich. Anfangen ganz in ELLEND, sagt Elke Erb, du mußt dort anfangen ganz in ELLEND [...] wie krieg ich das auf dich *draufgehext*, sagt Elke Erb [...] 1 Zerbrecher und Verstörer ist der Tod, du mußt wieder lesen lernen, nein nicht nur leben lernen, lesen lernen : dieses rätselvolle Lesenkönnen, daß nicht die Zeile, die man eben gelesen, dahingleitet in einer Phantasie, ich meine dieser Trödel von Spuren, solch rare Kulisse einer mich durchdringenden Aufmerksamkeit.¹⁷⁹

Der Tod wird hier wiederholt und vorvollzogen; »leblos« liegt »er«, der jetzt auch über Muschg und Erb als wirklichen Bekannten mit Ernst Jandl verknüpft wird, in einem »Winkel« seines Zimmers. Der Raum ist imaginiert; er wird in Reminiszenzen und vermischt mit Zitaten Elke Erbs von der sich erinnernden Sprecherin entworfen. Gleichzeitig rückt der Fokus des Textes vom Toten schon im vierten zitierten Satz auf die Sprache oder Sprechfähigkeit der Erzählinstanz, nicht nur in der Fortführung des Zitierens, sondern auch dadurch, dass »Elke Erb« sich darum sorgt, diese Sprechfähigkeit wiederherzustellen.

177 Ebd., S. 20.

178 Ebd., S. 39, Hervorh. i. O.

179 Ebd., S. 9f. Das Wort »ELLEND« verweist vage in Richtung eines Textes Jandls, die »skizze 1942«, in der es heißt: »o du mein ellend edellicht | die schöne geschichte kommt ihr nicht | das ist eine schöne geschichte...« (Ernst Jandl: skizze 1942. In: Ders.: Werke in 6 Bänden, Bd. 4: idyllen, S. 67).

Der Aufruf »du mußt wieder lesen lernen [...] dieses rätselvolle Lesenkönnen [...], ich meine dieser Trödel von Spuren«, der auch zurück auf das »rupfen in Gärten« der dichtenden Musen in Kapitel 4.1 verweist, drückt das aus, als Verweis auf das eingeforderte, lesende und später zitierende Schreiben.¹⁸⁰ Eine ähnliche Szene folgt später im vorletzten Textabschnitt des *Requiem*s, »the days of wine and roses«, als Dialog der Erzählinstanz mit dem Hausarzt zum Wieder-Sprechen und Wieder-Schreiben. Zunächst steht eine Verletzung im Zentrum: »[F]ast« hat sich die Sprechinstanz die eigene Zunge abgebissen. Wie »Leo N.«, das im Abschnitt eingeführte Pendant von Mayröckers Freund Leo Navratil, wird der Arzt jedoch Zeuge der Wiederherstellung der bald zum Schreiben zurückfindenden Verletzten: » $\frac{1}{2}$ Stunde«, schildert sie die Begegnung,

muß ich durch den Wald gehen Klee an der Kehle, strenges Gehirn, wir berieten am Waldrand, während wir am Waldrand entlang spazierten über den Titel meines nächsten Buches, sage ich zu Leo N., während, und kauerten, es war August, der Mais mannshoch, gingen dann in seinem Schatten, wie war das mit diesem Spuckkleid, *Spuckzunge*, sage ich zu ihm, am Tag nach deiner Beerdigung in die Zunge gebissen, ja die Zunge fast abgebissen, das Blut fließe ihr aus dem Munde, und sie habe den Hausarzt angerufen [...], der Hausarzt lachte, versprach zu kommen, ich sende Ihnen einige Knospen nämlich Kopien meiner neuesten Arbeiten, sage ich zu meinem Hausarzt [...].¹⁸¹

Der Abschnitt lässt sich wörtlich als Erkundigung der Sprechinstanz ihrer verletzten Zunge wegen und Schilderung eines Waldspaziergangs verstehen. Umgekehrt verweist nicht nur die Form der Sätze, im »Klee an der Kehle« und im alliterierenden »mannsh[ohen]« Mais, auf die Literarizität des Textes.¹⁸² Auch der Symbolge-

180 Vgl. dazu ausführlicher und mit einzelnen Anmerkungen zum erotisch aufgeladenen Schreiben Mayröckers Beate Sommerfeld: »ein Umgang, welcher im Unendlichen sich verliert«. Leseszenarien in der Prosa Friederike Mayröckers. In: Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber u. Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020, S. 321–342.

181 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 40f.

182 Vgl. zum Thema suggerierter Realität in Texten Mayröckers auch Erika Tunner: *Schreibart und »Menschen Verhältnisse« in »Paloma«*. In: Strohmaier (Hg.): *Buchstabendelirien*, S. 195–203, hier 196–198, Hervorh. i. O.: »Wer Umgang hat mit Mayröcker, muß sich mit der Möglichkeit vertraut machen, in ihren Schriften ein eigenes Leben zu führen, das nicht sein eigenes ist und ihm doch eignet [...]. Ich beschränke mich auf eines [der Beispiele] [...]: »Erika T. auf einem Sofa mit Bonbons raschelnd, dazu ein Impromptu von Chopin, ich, im Profil, also ich wusste dasz ich so sasz *im Salon* dasz man mich im Profil sehen konnte. Erika T. war mit Klaus K. liiert usw.[.] Zum einen habe ich für Bonbons nicht viel übrig, ich raschle also auch nicht mit ihnen, ein konkretes Detail, das keines sein könnte und eben doch eines ist, aber das ist Nebensache. Mit wem ich liiert bin, das interessiert mich schon mehr, und also bitte ich Friederike Mayröcker um Aufklärung.« Klaus Kastberger, sagt sie, »ein junger Germanist.« Im

halt der Schilderung lädt dazu ein, sie auf Reflexionen des Schreibprozesses zu beziehen, schon in der Geste des Sich-auf-die-Zunge-Beißens, die vom Hausarzt des Textes treffend mit Lachen quittiert wird.

Der Biss als Metapher scheint inhaltlich typisch: Einerseits fügt er sich ein in die Furcht des Nicht-mehr-lesen- und insofern Nicht-mehr-schreiben-Könnens nach dem Verlust des Freundes. Umgekehrt *hat* die vermeintlich Sprachlose, wie sie versichert – und vielleicht ahnt das der Hausarzt schon vor der direkten Information –, längst »neue[] Arbeiten« produziert und damit das Scheitern noch ihres Versuchs, sich selbst zum Verstummen zu bringen, verdeutlicht. »Knospen« der »neuesten Arbeiten« sind existent, gleichzeitig ist der in verschiedenen Texten enthaltene Vorwurf »Ernst Jandls« oder »EJs«, die Geliebte konzentrierte sich zu sehr auf die »eigene Arbeit«, offenbar wirkungslos geblieben; letztlich ersetzt das Schreiben die Selbstvorwürfe. Von den aufgerufenen tradierten weiblichen Rollen, letztlich Funktionsrollen, bleibt nur die Idee, ähnlich den »ausgeweint[en]«¹⁸³ Augen der *kommunizierenden Gefäße*. Wie die Furcht des Verstummens nach dem Tod des Freundes sind sie Teil von Erzählungen, Drohungen des Hausarztes und fiktiven Vorstellungen der Dichterin.

Mayröcker ist natürlich nicht die erste Autorin, die über das Schreiben trotz eigener Trauer und im Sinne der Überwindung der Trauer schreibt: Goethes Tasso gab bekanntermaßen »ein Gott zu sagen, wie [...] [er] leide«¹⁸⁴. Anna Achmatowa hat wie Mayröcker ein »Requiem« verfasst, in dessen einführenden Sätzen ein Dialog in »Zeiten des Terrors« beschrieben wird: »Und Sie können dies beschreiben?« sei sie gefragt worden, kommentiert Achmatowa in ihrem Vorwort das Werk, was sie bestätigt habe. »Da«, ist die Schilderung ergänzt, »glitt etwas wie ein Lächeln über das, was einmal ihr Gesicht gewesen war«¹⁸⁵ – das Schreiben über das Unfassbare macht das Unfassbare erträglich.

Mayröckers Text entsteht aus unterschiedlichen Traditionsbezügen heraus; gerade vor dem skizzierten Hintergrund fällt in Bezug auf die Werke, die sie nach

Moment habe ich keine deutliche Vorstellung von ihm, dann erinnere ich mich an einen Text von ihm zu Mayröckers *Reise durch die Nacht*, ein Buch, das auch mich besonders beschäftigt hat, dann an eine Begegnung in Brüssel, im Mai 2001, wo er bei einem internationalen Kolloquium, bei dem auch Friederike Mayröcker anwesend war, einen sehr erhellenden und sehr poetischen Vortrag hielt über das Thema »Eine Poetik der Beute.«

183 KG, S. 55.

184 Johann W. v. Goethe: Torquato Tasso. Ein Schauspiel. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I, 5: Dramen 1776–1790. Unter Mitarbeit v. Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S. 731–834, hier 833.

185 Anna Achmatowa: Requiem. In: Dies.: Poem ohne Held. Hg. v. Fritz Mierau. Nachdichtung v. Heinz Czechowski, Uwe Grüning, Rainer Kirsch u. Sarah Kirsch u. Ludolf Müller. Interlinearübersetzung v. Oskar Törne. Übers. d. Prosatexte v. Fritz Mierau, Werner Rode u. Eckhard Thiele. Göttingen: Steidl 1992, S. 161–183, hier 163.

Jandls Tod schreibt, aber die rezeptionsseitig dominante Rückbindung des Schreibprozesses an Emotionen ins Auge. »Bei Mayröcker [...] ist es Freuds ungewollte Betonung der weiblichen Leidenden [...], die besonders zur Geltung kommt«, unterstreicht gerade Naqvi in ihren Überlegungen deutlich, »Mayröckers Überführung ihres eigenen Lebens in die Kunstwirklichkeit ihrer Texte greift diesen Topos auf [...]. Ihre [...] Selbststilisierung als eine ›brave, tüchtige, pflichttreue Frau‹ ist besonders in *Requiem für Ernst Jandl* (2001), *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005), wie auch in *Die kommunizierenden Gefüße* bemerkbar«¹⁸⁶. Tatsächlich verhandeln Mayröckers Texte den Topos der pflichttreu trauernden Witwe mindestens kritisch, gerade wenn den zitierten Vorwürfen »EJs« oder den Schuldgefühlen der Sprechinstanz des eigenen Schreibens wegen, der Furcht, es sei »[...] 1 Verderbnis, Lächerlichkeit, Frivolität, jeder Versuch, die Arbeit weitertreiben zu wollen, während das *Palmenhaupt*«¹⁸⁷, keine Aufgabe des Schreibens folgt. Mayröckers *Requiem für Ernst Jandl* stellt statt des Exempels hausmütterlicher Selbstinszenierung so eher sein Gegenteil dar: Es entwirft Bilder eines noch auf den Tod des Geliebten folgenden Schreibens. Dessen »Knospen«, deutet der Text an, sind in Teilen erst durch seinen Tod inspirierte Darstellungen.

Sie sind über die Sammlung hinaus zu finden: In einem Gedicht von 2001, das nicht im *Requiem* enthalten ist und inhaltlich dennoch schon im Verweis auf Orpheus und Eurydike an das Buch anschließt, drücken sich sowohl die Prioritäten der Sprechinstanz wie ihre Selbstvorwürfe in noch expliziterer Weise aus. Es lautet:

wenn ich vor ihm gestorben wäre

an zu weinen fing
 der Mann *Fink* / an zu weinen
 es wäre im Frühjahr gewesen während
 alle Bäume jauchzten (*Fink Amsel Fink*)
 er hätte geweint in seinem schönsten Kleide
 an meinem Grabe und wäre mir nach
 weil in die Tiefe zog es ihn¹⁸⁸

»[W]eil in die Tiefe zog es ihn« – und die Sprechinstanz nicht, suggeriert der Text. Nach Mayröckers Orpheus- und Eurydike-Transformation wird der Abstieg des Manns in die »Tiefe« zum Ausdruck der Differenz der dargestellten Verhaltensweisen. Die Sätze »er hätte geweint in seinem schönsten Kleide | an meinem Grabe und wäre mir nach« legen wiederum nahe, dass die Zurückgebliebene, lesen wir sie

186 Naqvi: Friederike Mayröckers »arte povera«, S. 215. Vgl. ähnlich Schuh: Anarcher Kunstverstand oder konkreter Henke: »Keiner kann mir vorhalten [...]«.

187 Mayröcker: *Requiem für Ernst Jandl*, S. 39.

188 Mayröcker: [wenn ich vor ihm gestorben wäre.] In: Dies.: *Gesammelte Gedichte*, S. 712.

im Sinne der früheren Texte als Frau, nach dem Verlust des Freundes nicht versucht hat, ihn in der Unterwelt zu finden. Auch das zitierte Gedicht wird so als Vorwurf der Sprechinstanz an sich selbst lesbar, wohl der Verweigerung der Beendigung des eigenen Lebens und der Suche nach dem Geliebten nach Orpheus' hier positiver als in diversen forschungsseitigen Überlegungen wirkendem Vorbild wegen. Statt der Reise in den Hades zugunsten des Freundes transformiert Mayröckers Sprechinstanz die »Absenz des Körpers« in »die Schönheit [...] des Gedichts«¹⁸⁹ und schreibt damit nach eben jenem Modell, das Diskussionen zu den Opfern der Kunst dominant als kritisch untersuchte männliche Rolle geprägt hat.

Einige Unterschiede sind erkennbar: Mayröcker wiederholt trotz der Aufgabe der Frauenrolle kein »Frauenopfer«¹⁹⁰ des Patriarchats und propagiert keinen Tod von Frauen- oder Männerfiguren zugunsten eines Kunstwerks. Was die zitierten Texte fortsetzen, ist die Transformation des Verlusts der Gefährtin und hier des Gefährten in Kunst. Was sie verkehren, ist, was in Kapitel 1.1 als Idee weiblicher Andersartigkeit in der Kreation von Kunst diskutiert wird. »Ariadne nahm den Faden«, heißt es am Ende von Theweileits Studie, in Bezug auf Verse aus Hilda Doolittles Gedicht »Ariadne«, »[n]icht um Theseus hinauszuhelfen, sondern um ein Bild zu weben [...] – sie wollte Männer machen aus Gedichten; nicht Gedichte in Frauenform gemacht aus einem Frauenkörper. Doch um Theseus hinauszuhelfen. Daher braucht sie keinen ›toten Mann‹«¹⁹¹. Mayröckers Sprechinstanz hilft niemandem aus einem Labyrinth, sie schafft auch keine neuen »Götter«. Stattdessen lässt sie, in Anknüpfung an eine dominant männlich geprägte Tradition von Klage Liedern, einen Verlust zu Dichtung werden.

Damit lässt sich ein letzter Bogen zu einem verwandten Text schlagen, der 2001 erschienenen Prosaarbeit »100 moderne Blätter, für Ernst Jandl«. Die Transformation des Todes in Kunst kondensiert sie, an die zitierten Werke anschließend, in der Metapher des »Honigs« Dichtung. Sie wird mit den Tränen der Sprechinstanz verknüpft; der Text referiert sowohl auf das *Requiem* wie auf verschiedene weitere Werke Mayröckers. Ähnlich wie die diskutierten Arbeiten setzt er mit der Klage der Sprechinstanz um den Geliebten ein, wieder in der Suggestion einer Unterordnung der Frauenfigur:

ach mein Herr, zigeunerst herum, ungefähr 9 Uhr schlief ich ein, Mutter und Schwester sagten sie hätten mich trotz Schüttelns nicht wachkriegen können so daß sie erschrocken waren. Mein Herr, Öde an mir, an die Bretterwand genadelt der Rosenhütte fühlte ich mich als leeres Blatt, ach mein Herr, ich leugne schon jede Ähnlichkeit mit mir selbst [...].

189 Theweleit: Orpheus und Eurydike, S. 107.

190 Ebd.

191 Ebd., S. 1114.

Und ich wußte dann nicht hatte ich den Elektroherd aufgedreht um die Frühstücksmilch abzukochen oder hatte ich die Trauerkerzen gelöscht ehe ich wegging, ich war nur konzentriert auf die *Fliegen Volants* die mein linkes Auge mir vorgaukelte, auf die Rückkehr von Laura die mich mit Essensresten versorgte, auf das Verschwinden von Sonne, endlich am Herbsthimmel, was aber immer von neuem vereitelt wurde durch I ständiges Hoch, was mich alles schmerzlich durchdrang.¹⁹²

Die dem Schreiben Verschriebene portraitiert sich hier themenkonform in ironisch verständlicher Selbstreferenz als »leeres Blatt«. Wohl übertriebenerweise; sicher nicht zufällig ist der Satz um das Eingeständnis »ich leugne schon jede Ähnlichkeit mit mir selbst« ergänzt. Den Leser:innen wird eine Szene vorgeführt: In ihrer Wohnung trauert die Erzählinstanz des Textes. Die »*Fliegen Volants*« könnten ein Stillleben insinuieren und den Tod im Sinne des *memento mori* in Erinnerung rufen, wenn sich in ihm nicht nach einem fast todesartigen Tiefschlaf die Sprecherin regte. Sie scheint allein zu leben – selbst die Figur »Laura« wird nur als Gast eingeführt.

Die Schilderung der trauernden Witwe – zunächst als klagender Frau, nicht als Künstlerin – fügt sich in tradierte Formen ein. Irritierend im Sinne des Traditionsbruchs wirkt die Aussage »ich war nur konzentriert [...] auf das Verschwinden von Sonne, endlich am Herbsthimmel, was aber immer von neuem vereitelt wurde durch I ständiges Hoch, was mich alles schmerzlich durchdrang« – das »Hoch«, lässt sich ahnen, könnte zu starken Sonnenschein, aber auch ein Stimmungshoch der Sprechinstanz meinen. Es wird plausibler, wenn der folgende Text das Weinen mit offensichtlicher Inspiration verbindet. Explizit gesteht die Sprechinstanz, sie habe »die Sonne zu hassen« und sich »I künstliche Todeskammer einzurichten«, aber dort auch über den eigenen Zustand zu lachen begonnen: »Und obwohl ich viel weine,« ist ihr Resümee,

muß ich über meine eigene Haltung I wenig lachen vielleicht auch nur I wenig mitleidsvoll lächeln, als betrachtete ich I mir unbekannte Person, I Passanten auf der Straße, den ich für exzentrisch oder über die Maßen extrovertiert oder .. inzwischens war das Honigbrot auf dem Holzteller übergelaufen [...].¹⁹³

Die in doppeldeutige eigene Innenräume Zurückgezogene macht ihr Weinen aus der Metaperspektive zum Thema. Es meint offensichtlich Mehreres: Durch die Satzfolge »und obwohl ich viel weine [...] ... inzwischens war das Honigbrot auf dem Holzteller übergelaufen« ist es in ihrer Schilderung mit einem Zustand des Überflus-

192 Friederike Mayröcker: 100 moderne Blätter, für Ernst Jandl. In: Dies.: Gesammelte Prosa, Bd. V: 1996–2001. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Jörg Drews. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 557f., hier 557.

193 Ebd., S. 558.

ses verbunden. Verknüpft mit literarischer Inspiration ist gerade dieser Überfluss ein wiederkehrendes Motiv in Mayröckers Texten;¹⁹⁴ in den *kommunizierenden Gefäßen* etwa in den Sätzen »I großer Mendelssohn, schon hatte ich das Honigglass geleert (und ausgelöffelt)«¹⁹⁵ oder »Ich weine beim Schreiben, sage ich zu E], alles klebt von Honig, sogar mein Schreibpapier, sage ich, als ich Elisabeth von Samsonow in der Kunstakademie sah«¹⁹⁶. Der Honig als Metapher der Dichtung greift bekannte Traditionen auf; schon Simonides lässt die Dichter:innen den »süßen Honig [...] [der] Dichtung« aus »bitterem Thymian [...]«¹⁹⁷ saugen. Wie in den früheren Arbeiten übernimmt Mayröckers Dichterin die Rolle des tradierten männlichen Künstlers.

Sie weint; aber in den *kommunizierenden Gefäßen* wie in den »100 moderne[n] Blätter[n]« produziert die trauernde Künstlerin Honig-Tränen. Wiederkehrendes Motiv ist die Transformation der Trauer in literarische Werke, die sich durch das »Hoch« der Produktion gleichzeitig von der Idee der sich *zuvorderst* emotional äußernden zurückgebliebenen Trauernden löst. Die Trauer wird künstlerisches Produkt und teils zum Mittel der Beförderung eigenen Schreibens. Literarisiert werden, anstelle der Fortführung von Ausbeutungs- und Opferstrukturen, der männliche Partner und sein Verlust in eigenen Werken nach tradierten Vorbildern.

4.5 Das Paar in Pose. Mayröckers »Fotografie« als Reflexion von Privatheit

Hier relevant ist Mayröckers biographisches Spiel insofern, als es den Interpretationsspielraum der Texte prägt – mit ihm werden auch lebensweltliche Rezeptionsweisen von Mayröcker und Jandl literarisch zum Thema. Das 2004 erschienene Gedicht »Fotografie« deutet die Diskrepanz der sichtbaren und der real existierenden privaten Partnerschaft an. Zum Thema des Textes wird gerade das nicht Abgebildete: Er scheint das »peepen« hinter den »Vorhang der Worte«¹⁹⁸ fortzusetzen, illustriert aber gleichzeitig dessen Intransparenz. Gegenstand sind Sichtweisen auf ein »Paar« Mayröcker/Jandl im Kontext der Produktion eines 1976 entstandenen Fotos. Der Text datiert die Szene, die er zu beschreiben scheint, im Verweis auf eine Aufnahme des Fotografen Stefan Moses:

194 Marcel Beyer: Friederike Mayröcker, Logos und Lacrima. In: Ders.: Sie nannten es Sprache. Berlin: Brueterich Press 2016, S. 64–72, hier 66.

195 KG, S. 42.

196 Ebd., S. 76.

197 Hier zitiert nach einer Übersetzung von Hermann Fränkel: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar. New York: American Philological Association 1951, S. 418.

198 KG, S. 33, Hervor. i. O.

Fotografie

mit seiner groszen linken Hand
 bedeckt er meine grosze rechte Hand
 mit seiner groszen warmen linken Hand
 bedeckt er meine grosze kalte rechte Hand
 ich habe meine grosze rechte kalte Hand versteckt es liegt
 beschützend seine grosze linke warme Hand auf meiner flüchtigen
 rechten groszen kalten Hand [...]

Die Berührung findet statt, während

uns Stefan Moses fotografiert im Jahre 76
 mit unserer je anderen groszen Hand Gesicht verdeckend
 (wie Stefan Moses es verlangt) –
 wir halten uns umklammert so in dieser unscheinbaren
 Geste die mir im nachhinein die Träne preszt
 aus meinem unsichtbaren Auge .. dein
 Blutstrom flieszt in meinen Blutstrom über
 dann in verwilderter Unsterblichkeit von Liebe

*für Ernst Jandl*¹⁹⁹

Auf der »Fotografie«, deutet der Text an, sind zwei Menschen abgebildet. Sichtbar sind offensichtlich vor allem ihre Hände, die satzweise detaillierter beschrieben werden. Während die Nennung der »groszen« linken und rechten Hand sich auf das (teilweise) Sichtbare beschränkt, ergänzen der dritte und vierte Vers die visuelle um eine taktile, den Händen Wärme und Kälte zuordnende Beschreibung der Szene. Dass die Hand der mit Mayröcker assoziierten Sprechinstanz »kalt« ist, deutet, wenn wir die Zueignung und das Veröffentlichungsjahr 2004 des Textes ernst nehmen, in doppelter Hinsicht verschwimmende Rollen an: Der Verstorbene Jandl wird gerade nicht als »erkaltet« vorgestellt, der Sprecherin fehlt die Wärme.

Das Gedicht verweist auf ein reales Lichtbild von 1976; eine Fotografie von Samuel Moser, die sich seit 1995 in der Sammlung des Münchner Stadtmuseums befindet (vgl. Abb. 7). Es bildet das in den Versen Beschriebene ab – und tut es auch nicht, denn auf dem Foto erkennbar sind vor allem der Akt der Verdeckens und zwei Hände, die die vollständigere Sicht auf die Szene verhindern. Zwei Menschen sind zu erkennen – dass es Mayröcker und Jandl sind, errahnen Betrachter:innen beim reinen Blick auf das Bild nur; erst der Titel des Fotos im Archiv des Stadtmuseums, »Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, Wien« lässt die Zuordnung sicher werden.

199 Mayröcker: Fotografie. In: Dies.: Gesammelte Gedichte, S. 762.

Sichtbar sind die zwei Dargestellten im Foto vor einem Brotkorb mit Brot und Gläsern. Mayröckers Text lässt das unerwähnt und beschreibt primär die Hände der Fotografierten, konkreter zwei die Gesichter verdeckende Handrücken und zwei aufeinandergelegte Hände im Zentrum des Bildes.

Mayröckers Umriss ist kaum erkennbar: In der Schwarz-Weiß-Fotografie sind der dunklen Kleidung wegen nur ihr Handrücken und in Teilen die auf Jandls Oberarm gelegte Hand auszumachen. Verdeckt sind auch die Gesichter, eigenartig partiell, denn zwischen den Fingern der Sitzenden hindurch scheint jeweils ein Auge der Fotografierten auf die Betrachter:innen gerichtet. Innig wirkt der Kontakt der zwei übereinandergelegten Hände im Bild, umgekehrt fällt der Kontrast ihrer Positionierung auf: Betrachter:innen gegenüber verhindern die ausgestreckten Hände, symbolisch aufgeladen auch als die zentralen Schreibinstrumente im Bild, den genaueren Blick auf die Gesichter. Intimität vermittelt die Szene im Widerstreit mit dem zur Schau gestellten künstlerischen Charakter des Fotos und der – mindestens der Pose nach – anonymisierten Konstellation der Szene. Die Nähe der Dargestellten scheint im Kontrast zu ihrer signalisierten Abgrenzung in der Diskrepanz zwischen den sich berührenden Händen und den verdeckend den Betrachter:innen entgegengehaltenen Handrücken noch deutlicher erkennbar.

Abbildung 7: Stefan Moses: Friederike Mayröcker und Ernst Jandl, Wien, 1976



(Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, archiv stefan moeses)

Der Text und die Fotografie scheinen sich auf den ersten Blick zu erweitern; das jeweils vermittelte Wissen um die Szene scheint über das jeweils andere Medium ergänzt zu werden. Der Text fügt dem Fotografierten eine Erläuterung des Fühlbaren hinzu – warme und kalte Hände – und erweitert das (nur) Fühlbare um einen partiellen Kontext der Szene. Die (Halb-)Sätze »[I]ch habe meine grosze rechte kalte Hand versteckt« oder »Samuel Moser [hat] verlangt« erweitern scheinbar das Wissen der Leser:innen um das Fotografierte, dessen Darstellung Einblick in das Umfeld des Beschriebenen gibt. Zugleich rücken die Verse das auf der Fotografie nicht Dargestellte in den Fokus: Sätze wie »mit seiner groszen linken Hand | *bedeckt* er meine grosze rechte Hand [...] ich habe meine grosze kalte rechte Hand *versteckt* es liegt | beschützend seine grosze linke warme Hand auf meiner *flüchtigen* | rechten groszen kalten Hand« schildern verdeckte Informationen, während die Pose der Szene (»wie Samuel Moser es verlangt«) die Idee der unvollständigen Information der Betrachter:innenschaft unterstreicht, der gestellten Positionierung, zu der passend die Hände der Dargestellten auch als Werkzeuge des Schaffens von Kunst im Fokus stehen.

Erwähnenswert sind die zwei Beziehungen, die die Fotografie und der Text in den Vordergrund rücken: Schon die Fotografie suggeriert eine Intimität zwischen den sich berührenden Dargestellten, von der die Betrachter:innen ausgeschlossen bleiben – die zwei Hände markieren die Grenze zu den zwei Fotografierten. Die zwischen den Fingern wie aus der Deckung heraus erkennbaren zwei Augen verstärken den Eindruck; der Kontakt über die Grenzen hinweg bleibt auch hier ein »*peepen*«²⁰⁰.

Der Text verweist zusätzlich in Richtung des Wechsels der oder des Adressierten und markiert so zwei inhärent unterschiedliche Beziehungsformen: Der Versanfang »mit seiner groszen linken Hand« liest sich noch als außenstehend vorgenommene Szenenbeschreibung, genauso die folgenden Sätze – »er«, der Partner, wird in der dritten Person Singular angesprochen. Dann verschwimmt schon im Satz »Wir halten uns umklammert« das »wir« zu einer undeutlichen, vielleicht an Dritte, vielleicht an den Dargestellten gerichteten Schilderung. Der Versübergang »dein | Blutstrom flieszt in meinen Blutstrom über« verweist nicht mehr in Richtung der Leser:innen, sondern ist an den vorher in der dritten Person adressierten »Ernst Jandl« gerichtet; unangekündigt wechselt der Bezug des Textes.

Das Gedicht liest sich so ambivalent: Auf den ersten Blick bekräftigt es eine Idee seiner biographischen Zuordenbarkeit, im Kontext seiner Entstehungszeit auch passend zu Daniela Strigl oder Rüdiger Görners These, Mayröcker habe nach 2000 »unaufhörliche Requien«²⁰¹ für Ernst Jandl geschrieben: In der »unscheinbaren |

200 KG, S. 33.

201 Rüdiger Görner: »Da die Christbäume in Flammen aufgingen«. Religiöse Spuren im Spätwerk Friederike Mayröckers. In: Internationale katholische Zeitschrift *Communio*, Nr. 46.3 (2017), S. 327–335, hier 328; Daniela Strigl spricht ähnlich von einem »[e]ndlose[n] Requiem« (Dies.:

Geste«, die »im nachhinein die Träne preszt | aus meinem unsichtbaren Auge ...« wird Zweisamkeit rekapituliert, der frühere Freund wird textuell wiederentworfen. Inhaltlich zentraler wirkt auf den zweiten Blick die teilweise »Unsichtbarkeit« der sich berührenden Hände, der zwei versteckten Augen und der Gesichter der Dargestellten im Foto und teils auch im Text, wirken außerdem die Erwähnungen des Mediums Foto und des Fotografen als Künstler, die die Diskrepanzen zwischen der künstlerischen Abbildung und einer Idee von Realität in den Vordergrund rücken. Die abgebildeten Gesten der Fotografierten unterstreichen die Grenze zwischen der Intimität der Dargestellten – deren Gesichter nicht zu erkennen sind –, und den nach außen gekehrten Händen der zwei so auch als Kunstschaffende in den Fokus rückenden Menschen. Das nicht Sichtbare bleibt im Vordergrund; mehr noch, weil die Sprechinstanz derjenigen ähnelt, die in den *kommunizierenden Gefäßen* und diversen weiteren Texten Mayröckers den »Vorhang der Worte«²⁰² in einem Spiel mit Fakten und Fiktionen einführt.

Mayröckers Gedicht und die Fotografie vervollständigen oberflächlich die durch das jeweils zweite Medium vermittelten Informationen; sei es hinsichtlich der Wärme und Kälte der Hände oder des Kontexts der von Moser inszenierten Zweierdarstellung. Ihr Vergleich rückt über die Unterstreichung des Fehlenden und die Differenzierung der Adressierten – die zunächst die Betrachter:innen, dann scheinbar Jandl zum Gegenüber der Sprechinstanz werden lässt –, aber auch die eingeschränkten Perspektiven von Fotografie und Text und die Inszenierung der Fotografie in den Vordergrund. Hinter dem »Vorhang der Worte«, lässt sich der Text vielleicht am sinnvollsten interpretieren, ist wieder – aus Sicht der außenstehenden Leser:innen – ein erinnertes »Paar« oder ein »Paar in Pose« zu finden. Dem Blick auf die reale Zweierbeziehung stehen mindestens zwei Hände und, von der »Fotografie« als Gedicht ausgehend, wahrscheinlich auch die von ihnen verfassten Texte entgegen.

»Ich denke in langsamen Blitzen«. Wie bei der Nicht-Erzählerin, Wort-Dompteuse und Skriptomanin Friederike Mayröcker der platonische Coitus zum Dauerzustand wird. In: *Literaturen*, Jg. II (2005), Nr. 1/2, S. 51–53, hier 53).

202 KG, S. 33.

5. Dichter/Frauen, Querstrichpoetik

Die diskutierten literarischen Texte schlagen den Bogen zu den eingangs skizzierten Geschlechter- und Partnerschaftsdebatten zurück: Um 1900 beginnt sich in Deutschland – wie in verschiedenen Ländern –¹ ein neuer Entwurf von Partnerschaft und, mit ihr, künstlerischer Koproduktion zu entwickeln. Was verhandelt wird, erinnert an die tradierte Verbindung von Liebe und Kunst, an »Liebe als kunsttheoretische Reflexionsfigur«² und frühere säkular gedachte Unterstützerinnen und Inspirationshelferinnen der Künstler. Propagiert werden jetzt allerdings Konstellationen gemeinsam künstlerisch tätiger Paare; dem eigenen Anspruch nach Weiterentwicklungen der binarisierten Geschlechterrollenentwürfe gerade des 19. Jahrhunderts und Modelle männlicher Künstler und selbst kreativ gedachter Partnerinnen.

Diskussionsgegenstand bleibt, trotz dieser »Subjektwerdung«³ der weiblichen Parts tangierter Geschlechterbeziehungen, in der Regel ein geschlechterübergreifender und grundlegend der Idee des unterstützten, in der eigenen Produktion isolierbaren Künstlers verhafteter Austausch. Das Künstler- wird insofern zum »Kunst-Paar«, als Koproduktionsentwürfe zunehmend Entwürfe intellektueller Austauschbeziehungen sind. Als Leitwert in Kunst und Literatur bleibt dennoch ein Ideal des originären und im Grundsatz eigenständig schaffenden Genies und Schöpfers erhalten.

Der sich entwickelnde Austausch zu entsprechenden Partnerschaftsdebatten beginnt unter anderem im literarischen Feld; Stefan Zweig deutet ihn an, wenn er Ende der 1920er Jahre zur Aufgabe des Hausfrauen-Ideals zugunsten »gemein-

1 Vgl. Kapitel 1.1. Einen Überblick über internationale Entwicklungen geben Stone u. Thompson: *Literary Couplings*, Seybert (Hg.): *Das literarische Paar – Le couple littéraire* oder Julia Moses (Hg.): *Marriage, Law and Modernity. Global Histories*. New York: Bloomsbury 2019.

2 Pfisterer: *Kunst-Liebe | Liebes-Kunst*, S. 586.

3 Die Ambivalenz der Entwicklungen in diesem Kontext diskutiert Cornelia Klinger: *Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an*

sam[er]« Tätigkeit »in Sport und Spiel und im geistigen Wettstreit«⁴ aufruft. Georg von der Vring sieht »die Frau« in die »Offensive« der neuen Partnerschaftsformen gehen: »Sie wird Lehrerin, Sekretärin, Rekordmännin, Künstlerin und Hochstaplerin. Und es geht wirklich. [...] Dem Manne tritt sie jovial gegenüber, findet die Ausdrücke: Kollege, Kamerad oder Genossin für sich passend«⁵. Alexander Lernet-Holenia wünscht »der Frau von morgen von ganzem Herzen [...]«, dass sie mit dem »Mann schlechthin« ein »Paar schlechthin«⁶ bilde. Alfons Paquet entwirft ein Ideal der Transformation der Männer zu »sozialen, kooperativen Wesen«⁷.

Das Vokabular der Zitate entspricht der Zeit, aus der sie stammen; von »Kameradschaft« ist in den 1920er Jahren auch im Kontrast zur romantischen Liebe und in Referenz auf das Ehemodell der »companionate marriage« die Rede.⁸ Der Diskurs zum »Kunst-Paar« als solcher wird trotz Unterbrechungen über Jahrzehnte geführt; in Überschneidung mit inhaltlich verwandten Geschlechterdiskursen lässt er sich während des Großteils des 20. Jahrhunderts öffentlich nachvollziehen.⁹ Das Ideal einer Arbeits- und Denkgemeinschaft ist noch ab den 1980er Jahren Gegenstand

der Wende zum 20. Jahrhundert. In: Ulrike Brunotte u. Rainer Herrn (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript 2008 (= GenderCodes 3), S. 25–35, hier 30f.: »In den Jahrzehnten um die Wende zum 20. Jahrhundert kommt das männliche Geschlecht auf der Erde an – wo die Frau immer schon war und seit Ende des 18. Jahrhunderts durch den Diskurs der modernen Naturwissenschaften einmal mehr, noch einmal neu und erst recht degradierend verortet wurde. [...] Der Feminisierung des Subjekts läuft – ironischerweise, aber doch kaum zufällig – etwa zeitgleich die Subjektwerdung der Frau entgegen. In vielen Ländern werden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Prinzipien der rechtlichen und politischen Gleichstellung, der Zugang von Frauen zu so gut wie allen wichtigen Bereichen und öffentlichen Ämtern durchgesetzt. Mindestens teilweise erreichen Frauen diese Ziele, indem sie eben jene Bastion neutraler Rationalität und allgemeiner Humanität erobern, die sich das männliche Geschlecht gerade zu räumen anschickt. Während der Mann seine privilegierte Subjektstellung einbüßt, gewinnt die Frau zum ersten Mal den Status eines – wenn schon nicht universalen, so doch wenigstens bürgerlichen – Subjekts«.

4 Zweig: Zutrauen zur Zukunft, S. 28.

5 Georg von der Vring: Offensive der Frau. In: Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, S. 55–59, hier 57.

6 Alexander Lernet-Holenia: Die Frau aller Zeiten. In: Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, S. 94–97, hier 97.

7 Alfons Paquet: Die Frau, die Welt und das Heute. In: Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, S. 126–134, hier 126.

8 Vgl. etwa Reinhardt-Becker: Seelenbund oder Partnerschaft, S. 254f.; Lindsey u. Evans: The Companionate Marriage.

9 Vgl. Schrödl et al.: Vorwort, S. 14 und Kap. 1, zu konträren Rollenbildern etwa Eitz und Engelhardt: Diskursgeschichte der Weimarer Republik, Bd. 1, S. 364–448; Bd. 2, S. 165–219.

von Diskussionen zu *Silent Partners* und »Writing Couples«¹⁰ und um 2000 Thema zunehmend heteronormativitätskritischer Untersuchungen und Neuentwürfe der Zweierbeziehung.

Charakteristisch für den Diskurs zum »Kunst-Paar« wirkt im gesamten Zeitraum seiner Verhandlung dabei ein gewisser Zwiespalt zwischen Modernität, angenommener intellektueller Symmetrie und konventionsbasierten Rollenkonflikten; trotz der teilweisen Kritik an der Verhandlung der Partnerinnen als »Schülerinnen [...], Schreibkräfte[n], Textlieferantinnen [...], als Ruhmessenpenderinnen [...], Witwen und Erbwalterinnen«¹¹ scheint die Popularität partnerschaftlicher Arbeit sich unter anderem im Kontext der Distanzierung vom Ideal des *einen* Schöpfers zu ergeben. Die standardisierte Mann-Frau-Konstellation diskutierter Partnerschaften wird in diversen neueren Forschungsarbeiten durch neuartige (oder neuartig wirkende) Formationen ersetzt: Im Fokus der Forschungsdebatten der letzten Jahre stehen zunehmend familiäre, kollegiale oder in Netzwerken gedachte Zweierbeziehungen.¹² Der Diskussion literarischer Arbeit am »Paar« im Sinne einer Verhandlung des Produktionsmodells der Zweiergemeinschaft sind wenige, in den seltensten Fällen konstellationsübergreifende Überlegungen gewidmet; abseits der Debatten zu tradierten Idealentwürfen des intellektuellen Duos um 1900 dominieren lebensweltliche Untersuchungen konkreter koproduktiv oder als Gegenstand eigener Texte verstandener Partnerschaften.

Der konkretisierte und biographiebezogene Fokus der Studien schließt an sich im 20. Jahrhundert faktisch entwickelnde, mindestens teilweise koproduktive Arbeitsgemeinschaften an: Brechts Umfeld ist zurecht – und trotz der Kritik an teilweisen autorschaftsbezogenen Fehlattributionen – diverse Male als Beispiel einer dem Resultat nach produktiven, seitens eines Teils der Beteiligten Idealen moderner Arbeit entsprechend entworfenen Gemeinschaft Thema gewesen.¹³ Gleichzeitig scheinen sich Koproduktionshypothesen auch rein vor dem Hintergrund vermuteter privater Partnerschaft zu entwickeln; Fleißers nicht belegte Zuordnung als »Mitarbeiterin«¹⁴ Brechts wirkt insofern exemplarisch, als sich auch der Kreis von

10 Vgl. Perry u. Brownley: *Mothering the Mind*; Stone u. Thompson (Hg.): *Literary Couplings*, S. 3.

11 Schlaffer: *Die intellektuelle Ehe*, S. 180.

12 Vgl. etwa Carola Bebermeier u. Katharina Prager: *Paarkonstruktionen, Familienkonstellationen und Netzwerke um Salka und Berthold Viertel*. In: Fornoff-Petrowski u. Unsel (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, S. 251–274.

13 Vgl. etwa Walter Delabar: *Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung*. In: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 257–270.

14 Vgl. etwa Hinck: *»Mutter Courage und ihre Kinder«*, S. 176.

»Brechts Frauen« – ähnlich wie der von »Kafka«¹⁵ oder Gottfried Benn und »d[en] Frauen«¹⁶ – in diversen Forschungsdebatten flexibel auf die je diskutierten Freundinnen und Partnerinnen erweitert.¹⁷

Mit der Idee des »Kunst-Paars« scheint im 20. Jahrhundert insgesamt eine einem bestimmten Autorschaftsideal entsprechende Erwartungshaltung verbunden: Passend zu Foucaults Thesen entwirft der Diskurs zur Paarkonstellation sie als Idee einer in der privaten Gemeinschaft plausibel werdenden und überholte Originalitätsentwürfe revidierenden Kunst-Beziehung mit. Der Anspruch der »Modernität« der Debatten im Sinn progressiv entworfener Zweierbeziehungen ist in diversen Forschungsarbeiten zum Thema präsent. Umgekehrt fallen gerade in unterschiedlichen literarischen Texten des 20. Jahrhunderts Revisionen der so entworfenen Duos ins Auge; als Thematisierung einer in Grundsätzen traditionskonformen Konstellation im Konflikt zu einem seitens beider Geschlechter realisierten, feldinternen Leitwerten der Distinktion entsprechenden Schreiben. Populärer Verhandlungsgegenstand ist das »Kunst-Paar« in den diskutierten Texten statt als konkretes Duo als Arbeitskonzept. Statt der Konzentration auf als neuartig verstandene Arbeitsgemeinschaft scheinen diverse Texte auf ein Schreiben abseits partnerschaftsbezogener, Koproduktion präfigurierender Erwartungshaltungen ausgerichtet.

Thema in den Werken ist ein in seinen Ausgangsannahmen konventionelles, Kunst und Erotik kontrastierendes Motiv: Fleißer beschreibt in der Ironie des Versagens komische, weil an den eigenen Partnerschaftsidealen scheiternde Leistungsträgerinnen. Passend zu Cillys Fazit, »[s]ich [zu] verloben« sei »verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt«¹⁸, scheitert nach dem Kuss des Dompteurs auch die diskuswerfende, als Künstlerin interpretierbare »Jungfer« am Verlust der Kontrolle über ihr Tier und der Symbolik nach dem Verlust der Fähigkeit kreativer Arbeit. Ein Ausweg aus dem Dilemma des »Hangs«¹⁹ zur Hingabe und ihrem negativen Effekt ergibt sich textübergreifend erst über die Erotisierung des Schreibens, die einerseits tradiert und andererseits – in der Konsequenz der Verlagerung der Paarbeziehung ins Textuelle – stringenter als die Idee der immer neu im Paarkontext gedachten Autorinnen wirkt: Zum Beziehungersatz werden die Arbeit und der Verkehr mit Selbsterschriebenem.

Für Inge Müllers Frauenfiguren werden Mitte des 20. Jahrhunderts eigene Ehen zum Arbeitshindernis: »Den Vogel trägt die Luft die er bewegt«²⁰, unterstreicht die

15 Nicolas Murray: Kafka und die Frauen. Felice Bauer, Milena Jesenská, Dora Diamant. Biographie. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007.

16 Wolfgang Martynkewicz: Tanz auf dem Pulverfass. Gottfried Benn, die Frauen und die Macht. Berlin: Aufbau 2017.

17 Vgl. etwa auch Fuegi: Brecht & Co., S. 190.

18 A, S. 84.

19 DZ, S. 77.

20 I. Müller: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade.], S. 474f.

Protagonistin der *Weiberbrigade*-Fragmente nicht zufällig, das Schreiben von Müllers »Vogel« Autorin scheint am Eindringen von Sohn und Partner in den Schreibraum der Entwürfe zu »Manchmal bin ich ein Vogel« zu scheitern. Ironisch wirkt die Orientierung diverser Texte einschließlich der *Weiberbrigade* an Werken Heiner Müllers im Kontrast zu der im zitierten Ausspruch proklamierten schriftstellerischen Separation. Feldbezogen scheint sie auch als Verweis auf die im (vermeintlichen) »Kunst-Paar« beidseitig beeinflusste Selbstinszenierung und eine auf der tradierten Rollenteilung von Künstler und »Mitarbeiterin«²¹ beharrende Rezeption lesbar. Das Ideal eines Schreibens im eigenen Raum bleibt in den vielfach erst nach Fleißers Werken entstandenen Texten präsent; Nägles Verweis auf den nur von der eigenen »Luft« getragenen »Vogel« entspricht – zumindest der Forderung nach – der in Inge Müllers Arbeiten enthaltene Entwurf der eigenen Arbeit am Schreibtisch²² und einer Dichtung mit »Goethe«²³ als Vorbild eines abseits des Partners entworfenen Schreibens.

Mayröckers diskutierte Texte entstehen zum Großteil ab den 1960er Jahren und weitgehend nach Fleißers und Müllers Arbeiten. Trotz der Unterschiede der Werke – die schon Fleißers Bezüge auf Debatten der Weimarer Republik, Müllers Verweise auf Koproduktionsideale der DDR-Kulturpolitik oder Mayröckers postmodern wirkende Kopulations-Bezüge in unterschiedlicher Form demonstrieren – klingt auch in ihnen ein Konflikt zwischen idealisierten Rollenmodellen und eigener Kunst in verschiedenen Formen an: Passend zur zitierten Feststellung der männlichen Figur in der *Gemeinsamen Kindheit* – »da muß man natürlich dann | überhaupt | alles andre zurückstellen | die eigenen Sachen und so«²⁴ – und hier im Kontext eines Spiels, das sich scheinbar unterordnende Künstlerinnen mit einer tradierte Arbeitsgemeinschaften perpetuierenden Rezeption spielen, wird eine Erwartungshaltung der unterstützenden Partnerin als Kippbild entworfen; die Vergötterung von Männerfiguren wird zur Subordination, die sich selbst infrage stellt.

Der Vergleich der Texte mit Blick auf Motive der »Dichterin« und den Zwiespalt eigener Kunst und erwarteter Unterstützung steht zu den Unterschieden der Werke nicht im Kontrast. Sie sind in diverser Hinsicht kontextgeprägt; in Fleißers Arbeiten der 1920er Jahre sind Partnerschaftskonstellationen schon der Bezüge auf zeitgenössische Figuren wie das »Girl« und den »Vamp« in anderer Form als in Müllers Kombiats-Texten und Mayröckers extensiv mit Zitaten spielenden,

21 Rezension von *Lohndrucker* und *Korrektur* in der Weltbühne, 24.9.1958, zit. n. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 138.

22 Vgl. Kap. 3.2.

23 I. Müller: [Szenen für die Stückfassung *Die Weiberbrigade*.], S. 474.

24 Jandl u. Mayröcker: *Gemeinsame Kindheit*, S. 85.

Text-Verkehr provokanter denkenden Auto(er)otik-Entwürfen Gegenstand. Umgekehrt wird gerade in der Verschiedenheit der Texte und ihren unterschiedlichen kontextuellen Verweisen ihr Rückbezug auf ein als nur scheinbar produktiv adressiertes Arbeitsmodell erkennbar: Der in Mayröckers Texten formulierte Vorwurf, die schreibende Freundin sei »keine gute Frau«, sei »sehr ehrgeizig und nur in [ihre] [...] Arbeit vertieft«²⁵, greift ein Ideal der Hingabe und Unterstützung auf, das im gesamten 20. Jahrhundert präsent ist und das die »Ziegen-«, Autorinnen-, Mädchen- und Musefiguren in Fleißers und Müllers Arbeiten insofern in je eigenen Formen verhandeln.

Nicht nur die untersuchten Werke verweisen auf diesen Ideal-Konflikt; verschiedene von Jandls Texten sind der Idee künstlerisch produktiver Zweierbeziehungen und der Vorstellung einer kunstschaftenden Partnerschaft Jandl/Mayröcker auch im Kontext der eigenen Korrespondenz entgegengerichtet.²⁶ Elfriede Jelinek »Clara S.« stellt mit der Ermordung von »Robert S.« in den 1980er Jahren eine unabhängig von eigenen paarbezogenen Rezeptionstendenzen entworfene Künstlerinnenfigur in radikaler Infragestellung kreativer Gemeinschaftsideale dar.²⁷ Ein grundsätzlich vergleichbarer Zwiespalt von modernisierten und tradierten Rollen scheint in verschiedensten Texten ab der Jahrhundertwende Thema. Auch Irmgard Keuns früher Entwurf von Arbeitsgemeinschaft im »System des Männerfangs« ironisiert 1932 in einer suggerierten Verführungsanleitung eine letztlich zugunsten der Künstler ausfallende, allenfalls weibliche Assistenzen vorsehende Zweierbeziehung: »Man lasse sich vorlesen«, beschreibt der Essay das »Fangen« von Schriftstellern durch weiblich gedachte Geliebte ohne das bei Fleißer latente Spiel mit Selbstbezügen, »Man schlafe nicht ein. [...] Man hat unbedingt die Chance, nach Beendigung des Manuskriptes zur Muse aufzusteigen«²⁸.

In früheren Werken enthaltene Kommentierungen literarischer Partnerschaften wurden erwähnt; Verhandlungen weiblicher Rollenmodelle und Persiflagen paarweiser Ideale sind auch vor dem 20. Jahrhundert in einzelnen Texten zu finden. Charlotte von Stein etwa formt die eigene Zuordnung zu Goethe um 1800 in der Komödie *Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe* in ein Spiel mit der eigenen öffentlichen Diskussion um.²⁹ Dorothea Schlegels fragmentarischen

25 Mayröcker: Und ich schüttelte einen Liebling, S. 46.

26 Vgl. etwa Klaus Siblewski: Telefongespräche mit Jandl. Ein Porträt. Luchterhand 2001, S. 61–63 zu einer Paraphrase Jandls seitens Siblewskis: »Er sage nur, Friederike Mayröcker sei Friederike Mayröcker, und Ernst Jandl eben Ernst Jandl. Das müsse doch eine Überlegung sein, die niemandem, der sie nachvollziehen wolle, eine große Leistung abverlange. [...] Sie lägen poetisch so weit auseinander, daß es überhaupt nicht einzusehen sei, weswegen sie als schreibendes Paar behandelt würden.«

27 Vgl. Jelinek: Clara S.

28 Irmgard Keun: System des Männerfangs. In: Der Querschnitt, Nr. 12 (1932), S. 259f., hier 260.

29 Vgl. Gerlach: »Goethe cause içi un grand bouleversement.«

Roman *Florentin* hat Barbara Becker-Cantarino wahrscheinlich zurecht auch als ironische Entgegnung auf Friedrich Schlegels *Lucinde* und die Geschlechterstereotype des Vorgängerwerks gelesen.³⁰ Umgekehrt steigt mit der Geschlechterrollenverhandlung um 1900 die Präsenz der Entwürfe wie der Revisionen geschlechterübergreifender kreativer Gemeinschaft erkennbar. Mit der zunehmenden Präsenz der unter den eigenen Namen schreibenden Autorinnen gewinnt der Eigename im literarischen Feld auch weiblicherseits an Relevanz; literarisch erweitert der Diskurs zum »Kunst-Paar« sich nach 1900 gerade in seiner Revision vermeintlich neuartiger Schreibweisen und dem Rückgriff auf ein scheinbar überholtes Genie- und Einzelkünstlerideal.

Die diskutierten Werke schließen an tradierte Motive des Widerspruchs von Kunst und Liebe und Kunst und Erotik an: Warnungen vor der Verknüpfung von Geistesarbeit und körperlich empfundener Lust sind in der Literatur und der Kunst Jahrhunderte vor den zitierten Texten zu finden. Was sie skizzieren, greift in der Referenz auf Entwürfe ersetzter und sublimierter Erotik und Liebe gleichzeitig über tradierte Konflikte hinaus: Die Autorinnen-Leistungen, die durch die Erwartung der Zuordenbarkeit im Sinne der Partner und den »Hang«³¹ zur Hingabe verfehlt werden, sind in den Texten als Kollateralschäden omnipräsenter Geschlechterrollen und, wie im Fall der »Jungfer«, als Verweise auf nur abseits der Partnerschaft realisierbares Potenzial lesbar. Den Kontrast von Kunst und Partnerschaft decken tradierte Konflikte von Erotik und Kunst oder, im Kontext von Eheentwürfen, auch Bürgerlichkeit und Kunst in den untersuchten Texten nicht ab.³² Dort scheint die Partnerinnenrolle, sei es der Ablenkung wie im Fall von Fleißers »Gesine« oder der bei Mayröcker eingeforderten weiblichen Unterordnung wegen, eigenständige Kunst absolut – und ganz körperlich – zu verhindern.

Als Ausweg entwerfen die diskutierten Texte physisch nur das Zölibat: Fleißers »Yella« verzichtet entgegen erwarteten Geschlechterrollen zugunsten sportlicher Leistung auf Partnerschaften. Müllers »Nägle« schickt den Verlobten fort, Mayröckers Figuren schreiben sich mit dem Vorwurf, »keine gute[n] Frau[en]«³³ zu sein, in eigene Werke ein und lieben, mit Gedanken-Samen gerüstet, Bücher, die sie nach männlichem Vorbild »entjungfern«³⁴. Das Gegenteil, den Versuch der Kombination von menschlicher Bindung und eigener Kunst, demonstrieren die Texte in scheiternder Arbeit: »Gesine« ist als »Vamp« nicht kunsttauglich, weil sie ihrer

30 Vgl. Barbara Becker-Cantarino: »Die wärmste Liebe zwischen unsrer litterarischen Ehe«: Friedrich Schlegels *Lucinde* und Dorothea Veits *Florentin*. In: Heitmann et al. (Hg.): *Bi-Textualität*, S. 131–141.

31 DZ, S. 77.

32 Vgl. Begemann: *Kunst und Liebe*, etwa S. 99f.

33 Mayröcker: *Und ich schüttelte einen Liebling*, S. 46.

34 Vgl. S, S. 138.

Hinwendung »anhängt«, Fleißers Jungfer holt »beinahe der Teufel«³⁵, nachdem der »Dompteur« sie geküsst hat. Inge Müllers »Mausefalle | Des Glücks zu zwein«³⁶ scheint in den Beziehungen der Frauenfiguren der Werke als Hindernis jeder beruflichen Eigenständigkeit zuzuschnappen. In der *Weiberbrigade* verhindern die Ehen der Protagonistinnen trotz des humoristischen Schlusses lange übergreifend sowohl die Kombinatstätigkeit wie die künstlerische Arbeit auf weiblicher Seite.

In gewissen Aspekten führen die Texte so auf die von Bachmanns »Undine« formulierte Kritik existierender Ideale von Partnerschaft in der Kunst als schon im Diskurs vorgegebener Unterordnungs- und Ausschlussverfahren zurück; Undines Klage Hans gegenüber greift auch das latente Krisen der untersuchten Texte um ein Ideal symmetrisch entworfener Kunst auf. Undine differenziert die als neuartig entworfenen Konstellationen in keiner Weise von konventionellen Geschlechterhierarchien: »Ihr Ungeheuer mit euren Redensarten,« wirft sie Hans ein Spektrum der Mitarbeit vor,

die ihr die Redensarten der Frauen sucht, damit euch nichts fehlt, damit die Welt rund ist. Die ihr die Frauen zu euren Geliebten und Frauen macht, Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen, und euch zu ihren Männern machen laßt. [...] Über euch muß ich lachen und staunen, Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter, die ihr euch Frauen nehmt zum Mitarbeiten, da arbeitet ihr beide, [...] da strengt ihr euch an, legt das Geld zusammen und spannt euch vor die Zukunft. [...] Ihr mit euren Musen und Tragtieren und euren gelehrten, verständigen Gefährtinnen, die ihr zum Reden zulaßt... Mein Gelächter hat lang die Wasser bewegt, ein gurgelndes Gelächter, das ihr manchmal nachgeahmt habt mit Schrecken in der Nacht. [...]»³⁷

Der Text ist nicht frei von Klischees; in der Forschung moniert wurde gerade, dass Bachmanns Undinenfigur an das Bild der Frau als Figur eines »nicht-entfremdeten Seins«³⁸ erinnert. Trotzdem liest die Erzählung sich als Kondensat der schon von Fleißer oder Müller entworfenen Rollenkritik, auch insofern, als mit Undine ein »subject-object« und »object-subject«³⁹, ein »familiar, almost clichéd character«, wie Lorraine Markotic es ausgedrückt hat, zur die eigenen Wünsche formulierenden Sprechinstanz wird; »[Bachmann] has her«, so Markotic, »speak her desire«⁴⁰.

35 P], S. 154.

36 I. Müller: [Frag mich nicht was das mit uns ist.] In: GT, S. 75.

37 Bachmann: Undine geht, S. 256.

38 Dorothe Schuscheng: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris: Lang 1987, S. 140.

39 Lorraine Markotic: The Object of Desire Speaks. Ingeborg Bachmann's »Undine geht« and Luce Irigaray's »Woman«. In: German Life and Letters, Jg. 61 (2008), Nr. 2, S. 231–243, hier 234.

40 Ebd., S. 233.

»Hans« scheint sich, zumindest der Sicht und den Äußerungen der Sprechinstanz nach, als klischierten weiblichen Funktionsrollen sowohl der »Musen« und »Tragtiere« wie der ihnen parallelisierten »verständigen Gefährtinnen« bedient zu haben. Mit Undines Monolog werden ihm entsprechende Tätigkeiten von einer entgegen der literarischen Tradition nicht auf die Findung der eigenen Seele im Partner reduzierten Figur verweigert.⁴¹ In Bachmanns Text lehnt Undine die vorgelegte Rolle ab und unterstreicht sie so das Scheitern geschlechterübergreifender Zusammenarbeit:⁴² »Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen«, lernen wir, sind keine selbständigen und – auch das entspricht einem Klischee der abseits tradierter Partnerschaften entworfenen Kunst, aber zugleich dem Motiv der diskutierten literarischen Texte – zum »Reden« fähigen Künstlerinnen.

In den untersuchten Werken wird neben der Isolation der Selbstbezug zur für die Autorinnen denkbaren Partnerschafts-Alternative. Entworfen wird er primär als »Auto(er)erotik« in Interaktion mit dem eigenen Schreiben, aus dessen Figuren und Referenztexten teils literarische Partner werden. Fleißer und Mayröcker imaginieren den Künstler (und die Künstlerin) dabei im Grundsatz und anders als Bachmann als Mann: Bei Fleißer werden Genet und Heinrich von Kleist zu Vorbildfiguren. Mayröckers Auto(er)erotik wird greifbar, wenn die von ihr dargestellten Schriftstellerinnen Gedanken »[e]jakul[ieren]«⁴³ oder sich trotz der »Kopulation« mit Beckett an seinen, Max Ernsts oder Dalís Arbeiten orientieren. Müllers Texte verzichten auf vergleichbar erotisch aufgeladene Passagen, aber ihre in der Stückfassung der *Weiberbrigade* kondensierte Distanzierung von künstlerischen Partnerschaften und ihre Korrekturen von Partnerschaftsklischees in mutmaßlich frühen Arbeiten verweisen in Richtung eines tradierten eigenständigen und isolierten Schreibens. Zweisamkeit wird zugunsten einer solitären Autor:inneninstanz verworfen; die schreibenden Frauen der untersuchten Werke arbeiten allein. Was an Vorbildern erkennbar bleibt, verweist auf eine Orientierung an männlichen Verfassern; neben dem August-Bebel-Zitat der *Weiberbrigade* oder der Referenz auf Majakowski im Gedicht »Das Gesicht« nehmen Müllers Widmungsgedichte, abseits der auf Arbeiten Heiner Müllers bezogenen Texte, schon in ihren Titeln auf »Hacks«, »Biermann«, »A. E.« – Adolf Endler – oder »H[anns]. E[isler].«⁴⁴ Bezug.

In der Konzentration auf die solitäre Autorin und männlich exemplifizierte Geniekonzepte ist ein gewisser Konservatismus der Texte in doppelter Hinsicht erkennbar. Trotz der Zeitspanne zwischen den Werken sind gerade Originalitätent-

41 Entsprechendes beschreibt unter anderem Friedrich de la Motte Fouqué: Undine, eine Erzählung. In: Die Jahreszeiten. Eine Vierteljahresschrift für romantische Dichtungen. Frühlingsheft 1811, S. 3–189 als eine der einflussreichsten traditionellen Darstellungen Undines.

42 Vgl. auch Weigel: Der schielende Blick, S. 129.

43 S, S. 18.

44 GT, S. 272, 269, 271, 275.

würfe in ihnen kontinuierlich präsent; das Ideal von Kunst, das sie entwickeln, entspricht als Schreiben zugunsten des »eigenen Namens« und im Rückbezug auf originäre und isolierte kreative Arbeit tradierten Schaffenskonzepten. »Modern« an den Texten wirkt keine Referenz auf spezifische Autorschaftsentwürfe; Ausdruck eines neu reklamierten Status scheint die konsequente Übertragung der Autorenrolle als Einzelschöpfer auf die Autorin, die Inge Müller auch mit dem eigenen Raum als Ort einzelnen, von Partner, Kind und Kollegen abgeschotteten Schreibens verknüpft. Im Vergleich zu klassischen Idealen der Kunstproduktion fehlen in allen diskutierten Texten Affirmationen der weiblichen Musefigur; der Entwurf von Autorschaft, den sie vorlegen, revidiert tradierte Rollenverteilungen in der Figurenzeichnung. Modern wirkt nicht die Orientierung am Wert distinktiver Originalität als solche, sondern die Reklamation seiner Geltung abseits geschlechterbezogen bekannter und hierarchisierter Produktionskonstellationen.

Verschiedenen der diskutierten Texte kommt ein gewisser Schlüsseltextcharakter zu; gerade in den Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel« oder der *Weiberbrigade* treten Figuren auf, die an reale Vorbilder und real überlieferte Partnerschaften Inge Müllers erinnern. In den Kopf kommt das Klischee der übersich schreibenden Frau, gerade in Müllers Fall auch vor dem Hintergrund der Diskussion der die eigene Lebensgeschichte in vermeintlich »nahezu brutale[r] Weise«⁴⁵ vertextenden Autorin. Abseits dessen, dass die Erwartung entsprechender Lebens-Geschichten selbst in Müllers Fall – die *Weiberbrigade* verdeutlicht das – die Aspekte des Spiels der Texte mit Realität und Fiktion verfehlt, wirft sie die Frage der literarischen Relevanz des Rückbezugs auf: Sinnstiftend wirkt er vor allem im Kontext der Positionierung der Werke im Feld als literatursoziologischem, Rezeptionsreferenzen wie konkret das Spiel mit Subordinationshypothesen verständlicher machendem Rahmen. Wenn im literarischen »Universum [...] existieren differieren« heißt, »sich einen Namen machen«⁴⁶, sind Produktionsentwürfe im Kontrast zu den auf die eigenen Partnerschaften bezogenen »Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen«⁴⁷ im Verweis auf den realen Literaturbetrieb und, ohne Lebens-Vertextung zu werden, als Kommentierung von Rezeptionstendenzen lesbar. Mit Bourdieu formuliert, scheint im Kampf um den eigenen Status, in der Etablierung der »neue[n] Position[en]«⁴⁸ jenseits überkommener Geschlechterhierarchien in verschiedenen Texten ein Schreiben über Zweiergemeinschaft auch in Auseinandersetzung mit Präfigurationen des Paares, in Referenz auf die populäre Konstellation und im Sinne der dennoch vollzogenen Abgrenzung eigener Kunst zu

45 Böhlig: Subjektivität aus Notwehr, S. 884.

46 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 253.

47 Bachmann: Undine geht, S. 255.

48 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 253.

entstehen. Im Verweis auf die Relevanz der Eigennamen im Literaturbetrieb wirkt die Motivik der untersuchten Werke in Teilen kontextualisierbar.

Das Verständnis der Texte im Rahmen tradierter Originalitätseurückwürfe unterläuft ein teils als ein zentrales Projekt des 20. Jahrhunderts verstandenes Partnerschafts- als Koproduktionsideal;⁴⁹ in der Idee der neuartigen Gemeinschaftsarbeit drückt sich das Gegenteil dessen aus, was die Texte als Arbeitsprozess entwerfen. Reklamiert wird von ihnen in dieser Hinsicht keine Modernität: Sie übernehmen das Modell des solitären Genies und proklamieren seine Gültigkeit für ein auf weiblicher Seite praktiziertes, letztlich nur auf Musen und Assistenzen verzichtendes Schreiben. Nicht jeder Schreibversuch ist erfolgreich; Fleißers, Müllers und Mayröckers kreative Protagonistinnen scheitern oft an den eigenen Abhängigkeiten. Der Propagierung eigenständigen Schreibens in den Texten widerspricht der Verzicht auf ein gängiges »Happy End« umgekehrt nicht;⁵⁰ angestrebt scheint, wie unter anderem Yellas Beispiel suggeriert, selbst im Fall des Scheiterns eigener dauerhafter künstlerischer Produktion und Leistung das eigene, Nietzsches Seiltanz von Fleißer nicht zufällig parallelisierte Werk zu werden.

Was sich so entwickelt, widerspricht den realen Schreib-Konstellationen des 20. Jahrhunderts nicht: Natürlich sind aus Paaren Kunstschaffender inner- und außerhalb der Literatur oft Kunst schaffende Arbeitsgemeinschaften geworden – die These verhandelter Rollenentwürfe steht der Realität praktizierter Koproduktion nur insofern entgegen, als sie statt der konkreten Zweierkonstellationen auf die Verhandlung eines umstrittenen Modells von literarischer Produktion verweist. Die Kritik fixierter Gemeinschaft wird in den Texten gleichsam als eigener Entwurf des Schreibens und Diskursstrang sichtbar, der die Künstlerin solitär als isoliert erreichbare Figur entwirft. Mit etwas Talent und Glück und Vorsicht vor der »Hinwendung«⁵¹ zu Zeitgenossen scheint zumindest in Teilen der Texte das eigene Werk erreichbar.

In der Diskussion des »Kunst-Paars« als »moderner Entwicklung« fehlt insofern, den untersuchten Texten folgend, ein relevanter Aspekt: Abseits von Entwür-

49 Vgl. etwa Schlaffer: *Die intellektuelle Ehe*, S. 11f.

50 Selbst die Notizen Margarete Steffins, die jahrelang auf eigenen Wunsch mit Brecht zusammenarbeitete, verweisen in entsprechende Richtung; sie schreibt 1940 etwa an den Freund Knud Rasmussen, sie wolle »so schrecklich gern auch produktiv sein«, aber »immer«, wenn sie »etwas« beginne, habe sie »Angst davor, dass die Leute sagen werden, [...] [sie] habe es nicht selbst gemacht« (Margarete Steffin: [Brief an Crassus, d. i. Knud Rasmussen, vom 5.6.1940.], Bertolt-Brecht-Archiv d. Akademie der Künste, Berlin, Sign. E 10/77-78), zit. n. Sonja Hilzinger: *Schreiben im Exil. Margarete Steffins Erzählungen und Stücke für Kinder*. In: Viktoria Hertling (Hg.): *Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust. Children in Exile. Children under Facism*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 134), S. 143–163, hier 157).

51 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 101.

fen des Austauschs und der Koproduktion, die diverse Forschungsarbeiten entwickeln, und abseits von konkreten Untersuchungen der Arbeit zu zweit wird in den diskutierten Werken ein autorschaftsorientiertes Schreiben über Partnerschaft als Produktionsmodell erkennbar. Statt der Figur der Männern aus ihrem Schreibstil »helfen[den]«⁵² Partnerin ist in den Texten ein auf Distinktion fundierter Konkurrenzkampf in verschiedensten, oft humoristischen Künstler:innenpaar-Konstellationen skizziert. Neben die Idee des Schreibens, das die »Statuten der Autorschaft unterläuft«⁵³, tritt so ein kreativer Prozess, den nicht nur Fleißers »Jungfer« in ihrer Teilnahme an einem etablierten männlich geprägten Wettbewerb darstellt. Die gemeinsame Arbeit im Sinne der Symmetrie – im Kontrast zur »Querstrichpoetik« ließe sich von einer »Bindestrich-Poetik« sprechen – ist bisher mit Blick auf hierarchieärmere, aber weibliche Autorschaft nicht parallel denkende Schreibmodelle entworfen worden; sie umreißt ein Leitwerte der Distinktion nivellierendes Schreiben. Die in den untersuchten Texten präsente Verhandlung von Koproduktionsgemeinschaft folgt einer Idee eines nach den tradierten und männlich geprägten Maßstäben messbaren Schreibens weiblicherseits in der Trennung von Dichter- und Frauenrollen; in der Differenzierung wird, im übertragenen Sinn, ein Querstrich als konservativ anmutender, aber im Kontext der Entstehung der Texte nachvollziehbarer Entscheidungsspielraum erkennbar.

In den Werken wird literarisches Schreiben als primär durch Abgrenzung ermöglichter Arbeitsprozess entworfen; in ausgestellt Traditionalismus und gleichzeitigem Rückbezug auf ein Arbeitsmodell abseits konventioneller künstlerischer Zweierbeziehungen entwickeln die Texte geltenden Werten des Literaturbetriebs entsprechende Handlungsentwürfe. Dass nicht die »Frau« zur »Dichterin« wird, sondern der »Dichter«-Status und die Arbeit »wie von einem Mann«⁵⁴ sich als Alternativen zu weiblichen Rollenmodellen lesen, ist allem Konservatismus zum Trotz Teil eines kohärenten kreativitätsbezogenen Arbeitskonzepts: Die dargestellte Künstlerin entspricht bekannten Leitwerten, das skizzierte Isolationsideal folgt Vorstellungen einer an männlichen Vorbildern entwickelten und sich insofern in existierende Diskurse einschreibenden Kunst. Sichtbar wird in den Texten auch die abseits tradierter autorschaftlicher Leitwerte potentiell simplifizierte Aufwertung einer auf weiblicher Seite verorteten Koproduktion: In ihrem Kontext die Nachrangigkeit literarischer Distinktion anzunehmen, folgt letztlich selbst in Teilen Klischees, im Entwurf eines Sonderverständnisses von Texten und Kunstwerken *aufgrund* der Zuordnung zu weiblichen Schreibenden.

Die Poetik der untersuchten literarischen Arbeiten kondensiert sich im Querstrich insofern, als die Texte die Instanzen »Dichter« und »Frau« auch in der Dich-

52 Theweleit: Orpheus und Eurydike, S. 1114.

53 Hahn: Unter falschem Namen, S. 19, in Bezug auf einen Entwurf Lu Märten.

54 PJ, S. 149.

ter-Frau und der Künstlerin differenzieren; letztere scheint ihnen folgend nur isoliert denkbar. Das scheinbare Zeichenspiel lohnt, weil es die Idee der mitzudenkenden, im Inspirations- oder Koproduktionssinn zu imaginierenden Partnerin und die Alternative der Trennung der Rollen des der Tradition nach männlichen Dichters und der in weiblichen Zuordnungen verharrenden Partnerin illustriert: Die untersuchten Texte entwerfen Alternativen, deren Differenz absolut scheint. Die dargestellten weiblichen Rollen im tradierten Sinn unterscheiden sich in der erwarteten Unterstützungsfunktion vom Dichter – in der eigenen Zuordnung, demonstrieren die von Partnern ihrer Ressourcen beraubte »Gesine«, die versuchte Einzelarbeit von Müllers Schriftstellerinnenfigur am Schreibtisch oder Mayröckers Entwurf der ihres kompromisslosen Schreibens wegen kritisierten »F. M.«, bleibt letztlich nur die Option der Zuarbeit abseits eigener Kunst. Das eigene Werk widerspricht in den Texten der eingeforderten und erwarteten partnerschaftlichen Arbeit.

Die Künstlerin wird in den Arbeiten auch insofern nicht als weiblicher Künstler gedacht; wer schreibt, wird mit wenigen Ausnahmen – am ehesten in Müllers Texten – zum Künstler im auf männliche Kollegen rückbezogenen Sinn, der weibliche Züge ablegt. »Gesine« als Frau mit »männlichem Blick« scheint gezwungen, sich ihren weiblich assoziierten »Hang« zu Männern als Hindernis der männlich verknüpften Beobachtung abzugewöhnen. Yella entsagt der für die Frauen in Fleißers Texten als typisch beschriebenen »Liebe«, um weiter zu springen. Jenny Nägle orientiert sich neben Bebel in der Politik ausgerechnet an Goethe; sie will mit der »Stimme«⁵⁵ des Partners so nach einem genieästhetischen Leitwerten direkt verknüpften Vorbild dichten. Mayröckers Schriftstellerinnenfiguren präsentieren sich als in vergleichbarer Weise traditionsbestimmt: Orientierungspunkte sind, wie in den Fällen Becketts und Dalís, verschiedene männliche Künstler.

In den Werken wird so, entsprechend der von Fleißer eingeführten »Leistung wie von einem Mann«⁵⁶, in unterschiedlicher Form rollenbezogene Gleichartigkeit entworfen – abseits der Idee sozialerer Weiblichkeit und in nach gleichen Prinzipien wie die Kollegen arbeitenden Schriftstellerinnenfiguren. Ihre Schilderung schließt die Orientierung an Männerfiguren ein; trotz der unterschiedlichen Entstehungszeiten und -kontexte der Texte beharren diverse von ihnen auf einem nicht nur nach gleichen Maßstäben bewerteten, sondern in imitierten männlichen Rollen verfassenden Schreiben.

Die Partnerschafts-Kommentierungen, die so entstehen, sind den Untersuchungen folgend nicht auf ein »Glück, das nicht leicht zu haben ist«⁵⁷, ausgerichtet: Was lange inspirationsorientiert als »Liebes-Kunst« entworfen worden ist und was die Diskurse um die Jahrhundertwende teils kollegial transformieren, wird in

55 I. Müller: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade], S. 474.

56 P], S. 149.

57 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 208.

den Arbeiten dominant kritisch Thema. Textübergreifend zeigt sich das »Kunst-Paar« als Motiv, in dessen Literarisierungen Skepsis gegenüber Entwürfen von Partnerschaft, sei es als Austausch oder als unmittelbarer Koproduktion, erkennbar wird. Statt als Ideal im Sinne der eingangs zitierten Pamphlete und Essays wird das Konzept erwarteter und womöglich versuchter partnerschaftlicher Koproduktion als werkpolitisches Hindernis in der Kunst entworfen.

Legitim bleibt die Kritik an der Diskussion des Kunst-Paars als binärer Konstellation und insofern zwiespältigem Forschungsgegenstand. Umgekehrt lässt die Konzentration auf »unmögliche [...] Paare«⁵⁸ allein außer Acht, dass die Texte der diskutierten Schreibenden im Kontext der Geltung entsprechender Geschlechterrollenmodelle entstanden. Sie sind mit Blick auf die skizzierten Kontexte als Arbeit an einem dominanten Modell verständlich: Erkennbar wird die Kritik eines in seiner Konsequenz mindestens rezeptionsseitig heteronormativen künstlerischen Gemeinschaftsentwurfs. Konsequenter sind die Werke in der Negation der geschlechterübergreifenden künstlerisch produktiven Bindung; jede Form »gemeinsam[er]«⁵⁹ Tätigkeit entwerfen sie als Beginn von Unkonzentriertheit, Hingabe und letztlich des Scheiterns eigener Kunst an einer erfüllten, im weiten Sinn koproduktiven als partnerschaftsbezogenen Erwartungshaltung. Neu im Vergleich zu den Debatten um ein Koproduktionsideal ist die Wahl zwischen zwei Optionen, der zugeordneten Tätigkeit oder eigener Kunst und Arbeit. Im Kontrast zu der auch in den Texten omnipräsenten Idee der zwischenmenschlichen Zweierbeziehung bleibt das »oder« als Entscheidungsrahmen erkennbar: Die Wahl zwischen Zuarbeit und eigener Kunst konkretisiert sich im Querstrich.

58 Friedrich: Biographik im Doppelpack, S. 13f.

59 Zweig: Zutrauen zur Zukunft, S. 28.

Dank

Das vorliegende Buch ist mit und dank vielfältiger Unterstützung entstanden: Die Heinrich-Böll-Stiftung hat durch ein Stipendium die Arbeit an der hier in überarbeiteter Version vorliegenden Dissertation ermöglicht. Prof. Dr. Fabian Lampart erklärte sich früh zu ihrer Betreuung bereit, begleitete ihre Entstehung und gab mir während der Tätigkeit am Institut für Germanistik der Universität Potsdam den Freiraum zu den nötigen Recherchen. Prof. Dr. Werner Frick übernahm das Zweitgutachten auf Freiburger Seite; auch ihm danke ich ergänzend dazu für wichtige Hinweise zum Text. Den Herausgeber:innen der *GenderCodes – Transkriptionen zwischen Wissen und Geschlecht*, Prof. Dr. Christina von Braun, Prof. Dr. Claudia Bruns, Prof. Dr. Volker Hess und Prof. Dr. Inge Stephan, gilt mein herzlicher Dank für die Aufnahme der Veröffentlichung in diese Reihe. Für diverse wichtige, schöne und anregende Gespräche während des Schreibens des Textes danke ich Dr. Natalie Moser – deren genauen Lektüren dieses Buch eine Vielzahl von Verbesserungen verdankt –, Myrto Aspioti, PhD, Prof. Dr. Achim Aurnhammer, Prof. Dr. Andreas Degen, Prof. Susanne Kord, PhD, Friederike Mayröcker, Brigitte Maria Mayer, Prof. Dr. Sigrid Nieberle, Prof. Dr. Stefanie Stockhorst, den Teilnehmer:innen des Potsdamer literaturwissenschaftlichen Kolloquiums und meinen Berliner Kolleg:innen seit 2023, die die Sichtweisen des Textes auch interdisziplinär erweitert haben. Den Mitarbeiter:innen der Akademie der Künste, Berlin, und speziell Maren Horn gilt mein Dank für ihre Unterstützung bei den Archivrecherchen. Daniel Bonanati, Joris Helling und dem Team des transcript Verlags danke ich für die Organisation und sorgsame Begleitung der Drucklegung, die der Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg mit einem großzügigen Druckkostenzuschuss gefördert hat. Mein größter Dank gilt Anne, Bernd und Andreas; für ihren Zuspruch und dafür, dass sie der Arbeit mit »wildernden musen« erst das nötige Umfeld gegeben haben.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur

- Achmatowa, Anna: Poem ohne Held. Hg. v. Fritz Mierau. Nachwort v. Raissa Orlova u. Lew Kopelew, Nachdichtung v. Heinz Czechowski, Interlinearübersetzung v. Oskar Törne. Übers. d. Prosatexte v. Fritz Mierau. Göttingen: Steidl 1992.
- Aragon, [Louis]: Le peinture au défi. In: Ders.: Les collages. Paris: Hermann 1980 [1965], S. 37–77.
- Arnim, Achim von u. Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, Bd. 1. Heidelberg: Mohr und Zimmer/Frankfurt: Mohr 1806.
- Bachmann, Ingeborg: Undine geht. In: Dies.: Werke. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, Bd. 2: Erzählungen. München, Zürich: Piper 1978, S. 253–263.
- Beauvoir, Simone de: La force de l'âge. Paris: Gallimard 1960.
- Beauvoir, Simone de: In den besten Jahren. Übers. v. Rolf Söllner. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1961.
- Bebel, August: Ausgewählte Reden und Schriften, Bd. 10/1: Beilagen, Anmerkungen und Register. M. e. Geleitwort v. Susanne Miller. Bearb. v. Anneliese Beske und Eckhard Müller. Hg. v. Internationalen Institut für Sozialgeschichte Amsterdam. München, New Providence, London, Paris: K. G. Saur 1996.
- Beckett, Samuel: Worstward Ho. In: Ders.: Nohow On. London: Calder 1992, S. 99–128.
- Beckett, Samuel: Stirrings Still. In: Ders.: The Complete Short Prose 1929–1989. Hg. v. Stanley E. Gontarski. Grove: New York 1995, S. 259–265.
- Benedict, Sophie: Grace und die Anmut der Liebe. Berlin: atb 2020.
- Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1: Gedichte. In Verbindung mit Ilse Benn hg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.
- Brecht, Bertolt: Der Lebenslauf des Boxers Samson-Körner. In: Die Arena. Das Sportmagazin. Nr. 1 (Oktober 1926), S. 32–36.
- Brecht, Bertolt: Das Votum Bert Brechts. Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker. In: Die Literarische Welt, Berlin, Jg. 3 (1927), Nr. 5, S. 1.

- Brecht, Bertolt: Im Dickicht der Städte. Der Ringkampf zweier Männer in der Riesenstadt Chicago. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 1: Stücke 1. Bearb. v. Hermann Kähler. Berlin, Weimar: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 437–497.
- Brecht, Bertolt: Lebenslauf des Mannes Baal. Dramatische Biographie [1926]. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 1: Stücke 1. Bearb. v. Hermann Kähler. Berlin, Weimar: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 139–167.
- Brecht, Bertolt: [Die Essays von Georg Lukács.] In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 22.1: Schriften 2, Teil 1. Bearb. v. Inge Gellert u. Werner Hecht unter Mitarbeit v. Marianne Conrad, Sigmar Gerund u. Benno Slupianek. Berlin: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 456f.
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 14: Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente 1928–1939. Bearb. v. Jan Knopf u. Brigitte Bergheim u. Mitarb. v. Annette Ahlborn, Günter Berg u. Michael Duchardt. 1928–1939. Berlin, Weimar: Aufbau/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 142–144.
- Bredel, Willi: Petra Harms. In: Lutz-Werner Wolff (Hg.): Frauen in der DDR. 20 Erzählungen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, S. 18–25.
- Brüning, Elfriede: Regine Haberkorn. Berlin: Tribüne 1955.
- Dehmel, Richard: Weib und Welt. Gedichte von Richard Dehmel. Berlin: Schuster & Loeffler 1896.
- Dehmel, Richard: Zwei Menschen. Roman in Romanzen. Berlin: Schuster & Loeffler 1903.
- Ernst, Max: The Hundred Headless Woman (La femme 100 têtes). Übers. v. Dorothea Tanning. Vorw. v. André Breton. New York: George Braziller 1981.
- Fechter, Paul: »Pioniere in Ingolstadt«. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 3. April 1929. Nachdruck in Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 80–83.
- Feuchtwanger, Lion: Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1989 [1930].
- Feuchtwanger, Marta: Leben mit Lion. Gespräch mit Reinhart Hoffmeister in der Reihe »Zeugen des Jahrhunderts«. Hg. v. Ingo Hermann. Göttingen: Lamuv 1991.
- Fleißer, Marieluise: »Der Heinrich Kleist der Novellen«. In: Der Scheinwerfer. Blätter der Städtischen Bühnen Essen, Jg. 1 (1927), Nr. 2, S. 6.
- Fleißer, Marieluise: Bruder des Blitzes. Der moderne Menschentyp. In: Berliner Börsen-Courier, 19.5.1928, S. 6.
- Fleißer, Marieluise: Yella, die Fallschirmakrobatin. In: Berliner Tageblatt, Nr. 182, 18.4.1929, 1. Beiblatt (= YF).

- Fleißer, Marieluise: Kleist und der heutige Menschentyp. In: Berliner Börsen-Courier. Express Morgen-Ausgabe, 19.5.1929, S. 10 (= HK).
- Fleißer, Marieluise: Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp. In: Germania. Zeitung für das deutsche Volk. 12.9.1929, Abendausgabe [S. 2].
- Fleißer, Marieluise: Mehltreisende Frieda Geier. Berlin: Kiepenheuer 1931.
- Fleißer, Marieluise: Das Mädchen Yella. In: Vossische Zeitung, 19.9.1932, Unterhaltungsblatt [S. I–II] (= MY).
- Fleißer, Marieluise: Avantgarde. In: Dies.: Avantgarde. Erzählungen. München: Carl Hanser 1963, S. 7–84 (= A).
- Fleißer, Marieluise: Das Pferd und die Jungfer. In: Dies.: Avantgarde. Erzählungen. München: Carl Hanser 1963, S. 137–156 (= PJ).
- Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 1: Dramen. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972].
- Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972].
- Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 3: Gesammelte Erzählungen. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972].
- Fleißer, Marieluise: Die Ziege [1972]. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 3: Gesammelte Erzählungen. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 76–81.
- Fleißer, Marieluise: Findelkind und Rebell. Über Jean Genet. In: Dies.: Gesammelte Werke. Hg. v. Günther Rühle, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 324–336.
- Fleißer, Marieluise: Ich reise mit Draws nach Schweden. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 207–214.
- Fleißer, Marieluise: Sportgeist und Zeitkunst. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1972], S. 317–320.
- Fleißer, Marieluise: Der Tiefseefisch [1930]. In: Dies.: Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien. Hg. v. Wend Kässens u. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 11–75.
- Fleißer, Marieluise: Der Tiefseefisch [1972]. In: Dies.: Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien. Hg. v. Wend Kässens u. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 77–136.
- Fleißer, Marieluise: Gespräch mit Horst Laube. In: Dies.: Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien. Hg. v. Wend Kässens u. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 142f.

- Fleißer, Marieluise: Handschriftliche Notizen. In: Dies.: Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien. Hg. v. Wend Kässens u. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 144.
- Fleißer, Marieluise: Die Ziege. In: Dies.: Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016 [1984, Originalausg. 1929], S. 75–85 (= DZ).
- Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Hg. v. Günther Rühle i. Zus. m. Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989].
- Fleißer, Marieluise: Dem tausendjährigen Gedenken der Nonne Roswitha gewidmet. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Hg. v. Günther Rühle i. Zus. m. Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 412–415.
- Fleißer, Marieluise: Ich ahnte den Sprengstoff nicht. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Hg. v. Günther Rühle i. Zus. m. Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 491–503.
- Fleißer, Marieluise: Meine Biographie. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Hg. v. Günther Rühle i. Zus. m. Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 523–546.
- Fleißer, Marieluise: ›Zwölf Porträts‹. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 4: Aus dem Nachlaß. Hg. v. Günther Rühle i. Zus. m. Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 81–102.
- Fleißer, Marieluise: Briefwechsel 1925–1974. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Fouqué, Friedrich de la Motte: Undine, eine Erzählung. In: Die Jahreszeiten. Eine Vierteljahresschrift für romantische Dichtungen. Frühlings-Heft 1811, S. 1–189.
- Girard, Anne: Madame Picasso. Berlin: atb 2015.
- Goebbels, Joseph: Das deutsche Theater und seine Aufgaben. In: Der Autor, Jg. 8 (1933), Nr. 5, S. 1f.
- Goethe, Johann W. von: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I, 1: Gedichte 1756–1799. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 355–992.
- Goethe, Johann W. von: Torquato Tasso. Ein Schauspiel. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I, 5: Dramen 1776–1790. Unter Mitarbeit v. Peter Huber hg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1988, S. 731–834.
- Goethe, Johann W. von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. I, 9. Hg. v. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitwirkung von Almuth Voßkamp. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 355–992.
- Gottsched, Johann C.: Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Leipzig: Breitkopf 1751.

- Hensel, Kerstin: Für Inge Müller. In: Katrin Pieper (Hg.): Poesiealbum 1967–1990. Dichter aus jenem Land – mit Gedichten aus jener Zeit. Berlin: Neues Leben 1991, S. 171f.
- Hesse, Hermann: Roßhalde. Mit einem Titelholzschnitt von Emil Rudolf Weiß. Berlin: Fischer 1914.
- Hilty, Carl: Von der Heiligkeit der Ehe (Aus Briefen an einen Geistlichen). In: Politisches Jahrbuch der Schweizerischen Eidgenossenschaft Nr. 23 (1909), S. 189–222.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. I, 1: Gedichte bis 1800. Hg. v. Friedrich Beißner. Stuttgart: Cotta 1946.
- Honecker, Erich: Zu den aktuellen Fragen bei der Verwirklichung der Beschlüsse unseres VIII. Parteitag. Aus dem Schlußwort auf der IV. Tagung des ZK der SED, 16.–17. Dezember 1971, abgedruckt in: Ders.: Die Rolle der Arbeiterklasse und ihrer Partei in der sozialistischen Gesellschaft. Berlin: Dietz 1975, S. 178–200.
- Huebner, Friedrich M. (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Leipzig: E. A. Seemann 1929.
- Huebner, Friedrich M. (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen. Frankfurt a.M.: Insel 1990.
- Hufeland, Christoph W.: Makrobiotik oder die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern. 6. Aufl. Berlin: Reimer 1842.
- Hustvedt, Siri: The Blazing World. London: Sceptre 2014.
- Jandl, Ernst: Werke in 6 Bänden, Bd. 4: idyllen. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016.
- Jandl, Ernst: Werke in 6 Bänden, Bd. 5: Aus der Fremde. Stücke, Hörspiele, Prosa. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016.
- Jandl, Ernst: Werke in 6 Bänden, Bd. 6: Mein Gedicht und sein Autor. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016.
- Jandl, Ernst: die versuchung ernst jandls. In: Ders.: Werke in 6 Bänden, Bd. 6: Mein Gedicht und sein Autor. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016, S. 413–419.
- Jandl, Ernst u. Friederike Mayröcker: Fünf Mann Menschen. Hörspiele. Neuwied: Luchterhand 1971.
- Jandl, Ernst, Friederike Mayröcker u. Heinz von Cramer: TRAUBE. Ein Fernsehfilm. In: Protokolle, Nr. 2 (1972), S. 163–181.
- Jandl, Ernst u. Friederike Mayröcker: Gemeinsame Kindheit. In: Ernst Jandl: Werke in 6 Bänden, Bd. 5: Aus der Fremde. Stücke, Hörspiele, Prosa. Hg. v. Klaus Siblewski. München: Luchterhand 2016, S. 83–118.
- Jelinek, Elfriede: Clara S. Musikalische Tragödie. In: Dies.: Theaterstücke. 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2010 [1992], S. 79–128.

- Jhering, Herbert: Boxen. In: Das Tagebuch, Jg. 8, Nr. 15 (9. April 1927), S. 587ff., Nachdruck in Manfred Voigts (Hg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München: Fink 1980, S. 66–68.
- Kaléko, Mascha: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. I: Werke. Hg. u. komm. v. Jutta Rosenkranz. 2., durchges. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013.
- Kaléko, Mascha: Sämtliche Werke und Briefe, Bd. IV: Kommentar. Hg. u. komm. v. Jutta Rosenkranz. 2., durchges. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013.
- Keun, Irmgard: System des Männerfangs. In: Der Querschnitt, Nr. 12 (1932), S. 259f.
- Keyserling, Hermann Graf (Hg.): Das Ehe-Buch. Eine neue Sinngebung im Zusammenklang der Stimmen führender Zeitgenossen. Celle: N. Kampmann Verlag 1925.
- Kisch, Egon E.: Der Sportsmann als Schiedsrichter seiner selbst [Vorwort]. In: Willy Meisl: Der Sport am Scheidewege. Heidelberg 1928, S. 7ff., Nachdruck in. Voigts (Hg.): 100 Texte zu Brecht, S. 68–75.
- Klopstock, Friedrich G.: Wingolf [Fassung 1798]. In: Ders.: Werke und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. I, 1: Oden. Text. Hg. v. Horst Gronemeyer u. Klaus Hurlebusch. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 7–31.
- Küpper, Hannes: He! He! The Iron Man! In: Die Literarische Welt, Jg. 3 (1927), Nr. 5, S. 7.
- Lernet-Holenia, Alexander: Die Frau aller Zeiten. In: Friedrich Huebner (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen. Frankfurt a.M.: Insel 1990, S. 94–97.
- Lindsey, Benjamin B. u. Wainwright Evans: The Companionate Marriage. New York: Boni & Liveright 1927.
- Lindsey, Benjamin B. u. Wainwright Evans: Die Kameradschaftsehe. Übers. v. Rudolf Nutt. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1928.
- Mahler-Werfel, Alma: Mein Leben. Frankfurt a.M.: Fischer 1989 [1963].
- Majakowski, Wladimir: Aus vollem Halse. Übers. v. Johannes v. Guenther. Berlin: SWA o.J. [um 1950].
- Marly, Michelle: Romy und der Weg nach Paris. Berlin: atb 2021.
- Matzke, Frank: Jugend bekennt: So sind wir! Leipzig: Reclam 1930.
- Mauthner, Fritz: Das philosophische Werk. Nach den Ausgaben letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. II, 1: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Erster Band: Zur Sprache und zur Psychologie. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999.
- Mayröcker, Friederike: Gesammelte Prosa, Bd. I: 1949–1977. Hg. v. Marcel Beyer. Mit Nachworten von Marcel Beyer und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa*, Bd. II: 1978–1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten von Klaus Kastberger und Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 465–585.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa*, Bd. III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Ursula Krechel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa*, Bd. IV: 1991–1995. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Prosa*, Bd. V: 1996–2001. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Jörg Drews. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Mayröcker, Friederike: *Das Herzzerreißende der Dinge*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. II: 1978–1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten von Klaus Kastberger und Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 465–585 (= *HD*).
- Mayröcker, Friederike: *Die Abschiede*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. II: 1978–1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten von Klaus Kastberger und Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 95–263.
- Mayröcker, Friederike: *Durchschaubild Welt, Versuch einer Selbstbeschreibung* [Antrittsrede anlässlich der Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, veröffentlicht in den *Magischen Blättern* II]. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Ursula Krechel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 125–131.
- Mayröcker, Friederike: *Ernst Jandl und seine Götterpflicht*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Ursula Krechel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 65–68.
- Mayröcker, Friederike: *es ist so ein Feuerrad*. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer – am 28. September 1985. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd.: III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Ursula Krechel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 179–201.
- Mayröcker, Friederike: *Mail Art*. In: Dies. *Gesammelte Prosa*, Bd. II, 1978–1986. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger u. Thomas Kling. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 265–363.
- Mayröcker, Friederike: *Orpheus und Eurydike*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. I: 1949–1977. Hg. v. Marcel Beyer. Mit Nachworten von Marcel Beyer und Wendelin Schmidt-Dengler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 30.
- Mayröcker, Friederike: *Requiem für Ernst Jandl*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Mayröcker, Friederike: *rupfen in Gärten*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. IV: 1991–1995. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001. S. 448.

- Mayröcker, Friederike: *Stilleben*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. IV: 1991–1995. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 5–208 (= S).
- Mayröcker, Friederike: *überhaupt und auch jetzt das Opernglas verkehrt ans Auge haltend*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. III: 1987–1991. Hg. v. Klaus Kastberger. Mit Nachworten v. Klaus Kastberger und Ursula Krechel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 69.
- Mayröcker, Friederike: *während die Fußspuren : Füße auf dem Boden zurückbleiben*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. IV: 1991–1995. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Heinz Schafroth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 449–452.
- Mayröcker, Friederike: *100 moderne Blätter, für Ernst Jandl*. In: Dies.: *Gesammelte Prosa*, Bd. V: 1996–2001. Hg. v. Klaus Reichert. Mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Jörg Drews. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 557f.
- Mayröcker, Friederike: *Die kommunizierenden Gefäße*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= KG).
- Mayröcker, Friederike: *Gesammelte Gedichte 1939–2003*. 4. Aufl. Hg. v. Marcel Beyer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014 [2004].
- Mayröcker, Friederike: *Und ich schüttelte einen Liebling*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Mayröcker, Friederike: *die Kantate oder, Gottes Augenstern bist du*. Hörspiel. In: Dies.: *Magische Blätter VI*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, S. 117–134.
- Mayröcker, Friederike: *Magische Blätter VI*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Möser, Justus: *Wie man zu einem guten Vortrage seiner Empfindungen gelange*. In: Ders.: *Patriotische Phantasien*, Bd. 4. Hg. v. Jenny von Voigts. Berlin: Friedrich Nicolai 1786, S. 3–8.
- Müller, Heiner: *Der Lohndrücker*. In: *neue deutsche literatur*, Jg. 5 (1957), Nr. 5, S. 116–141.
- Müller, Heiner: *Klettwitzer Bericht 1958 – Eine Hörfolge*. In: *Junge Kunst*. Organ des Zentralrats der Freien Deutschen Jugend, Jg. 2 (1958), Nr. 8, S. 2–8.
- Müller, Heiner: *Die Korrektur [I]*. In: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin: Rotbuch 1974, S. 47–66.
- Müller, Heiner: *Die Korrektur [II]*. In: *Geschichten aus der Produktion 1*. Berlin: Rotbuch 1974, S. 67–80.
- Müller, Heiner: [Nachbemerkung zur Weiberkomödie.] In: Ders.: *Texte 4*. Theater-Arbeit. Berlin: Rotbuch 1975, S. 116.
- Müller, Heiner: *Todesanzeige [II, Faksimile]*. In: *Kulturstiftung der Länder i. Verb. m. d. Akademie der Künste (Hg.): Heiner-Müller-Archiv*. Redaktion: Karin Kiwus u. Barbara Voigt. Berlin: KulturStiftung der Länder 1998, S. 41.
- Müller, Heiner: *Todesanzeige*. In: Ders.: *Werke*, Bd. 2: *Die Prosa*. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Ber-

- lin. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 99–103.
- Müller, Heiner: Der Lohndrucker. Mitarbeit: Inge Müller. In: Ders.: Werke, Bd. 3: Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Klaus Gehre u. Marit Gienke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 27–64.
- Müller, Heiner: Korrektur [I]. Mitarbeit: Inge Müller. In: Ders.: Werke, Bd. 3: Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Klaus Gehre u. Marit Gienke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 109–126.
- Müller, Heiner: Korrektur [II]. Mitarbeit: Inge Müller. In: Ders.: Werke, Bd. 3: Die Stücke 1. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Kristin Schulz, Klaus Gehre u. Marit Gienke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 127–146.
- Müller, Heiner: Die Hamletmaschine. In: Ders.: Werke 4: Die Stücke 2. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit m. d. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Klaus Gehre, Barbara Schöning u. Marit Gienke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 543–554.
- Müller, Heiner: Weiberkomödie. In: Ders.: Werke 4: Die Stücke 2. Hg. v. Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv d. Akademie der Künste, Berlin. Redaktionelle Mitarbeit: Klaus Gehre, Barbara Schöning u. Marit Gienke. Berlin. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 177–242.
- Müller, Heiner: Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. 3. Aufl. Hg. v. Frank Hörnigk. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005 [1992].
- Müller, Heiner: Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte. Hg. v. Kristin Schulz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014 (= WG).
- Müller, Heiner u. Hagen Stahl: Zehn Tage, die die Welt erschütterten. Szenen aus der Oktoberrevolution nach Aufzeichnungen John Reeds. In: Junge Kunst. Organ des Zentralrats der Freien Deutschen Jugend. Nr. 1 (1957), S. 35–47.
- Müller, Heiner u. Inge Müller: Die Korrektur. In: Dies.: Die Korrektur. Der Lohndrucker. 2. Aufl. Berlin: Henschel 1959, S. 43–62 [= 2. Fassung].
- Müller, Inge: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Mit Beiträgen zu ihrem Werk. Hg. v. Ines Geipel. Berlin: Aufbau 1996.
- Müller, Inge: [Tagebuchfragmente 1957.] In: Dies.: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Hg. v. Ines Geipel. Berlin: Aufbau 1996, S. 103–122.
- Müller, Inge: Daß ich nicht ersticke am Leisesein. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002 (= GT).
- Müller, Inge: Die Weiberbrigade. In: Dies.: Daß ich nicht ersticke am Leisesein. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002, S. 419–461 (= WB).

- Müller, Inge: Spiegel. In: Dies.: Daß ich nicht ersticke am Leisesein. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002, S. 513.
- Müller, Inge: [Szenen für die Stückfassung Die Weiberbrigade.] In: Dies.: Daß ich nicht ersticke am Leisesein. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002, S. 462–475.
- Müller, Inge: Ich will alles von der Welt. Berlin: Bübül 2018.
- Müller, Inge u. Heiner Müller: Die Korrektur. Ein Bericht vom Aufbau des Kombinats Schwarze Pumpe. In: neue deutsche literatur, Jg. 6 (1958), Nr. 5, S. 21–36 [= 1. Fassung].
- Münchhausen, Börries von: Richard Dehmel. In: Die Kritik. Wochenschau des öffentlichen Lebens, Jg. IV, Nr. 132, 10.4.1897, S. 708–713.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 6.1: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen (1883–1885). Berlin: De Gruyter 1968.
- Ovid: Metamorphosen. Hg. u. übersetzt v. Michael v. Albrecht. München: Goldmann 1988.
- Paquet, Alfons: Die Frau, die Welt und das Heute. In: Friedrich Huebner (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen. Frankfurt a. M.: Insel 1990, S. 126–134.
- Raphaël [d. i. Paul Köthner]: Hermetische Lehrbriefe über Sternweistum und Alchemie. Mit Verwertung französischer und englischer Quellenwerke neu bearbeitet und herausgegeben von Raphaël. Leipzig: Theosophisches Verlagshaus 2008.
- Schneckenburger, Max: Die Wacht am Rhein. In: Deutsche Marsch- und Kriegs-Lieder gegen die Wälschen. Feldzug 1870. 15. Aufl. Leipzig: Theodor Lißner 1870, S. 5f.
- Schnitzler, Arthur: Zwischenspiel. Berlin: S. Fischer 1906.
- Schwenkner, Ingeborg: Wölfchen Ungestüm. Berlin [Ost]: Kinderbuchverlag 1955.
- Simmel, Georg: Die Gesellschaft zu zweien. In: Ders.: Gesamtausgabe in 24 Bänden. Hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 7: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Hg. v. Alessandro Cavalli u. Volkhard Krech. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 348–354.
- Simmel, Georg: Gesamtausgabe in 24 Bänden. Hg. v. Otthein Rammstedt. Bd. 11: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- Stein, Charlotte von: Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Mit einem Nachwort herausgegeben von Linda Dietrick und Gaby Pailer. Hannover: Wehrhahn 2006.
- Strindberg, August: Kamraterna. Helsingborg: H. Österlings Förlag 1888.
- Strindberg, August: Kameraden. Übersetzt v. Ernst Brausewetter. München: G. Müller 1906.

- Tscholakowa, Ginka: Die Maske des Schweigens. In: Sinn und Form, Jg. 50 (1998), Nr. 6, S. 916.
- Vischer, Melchior: Fussballspieler und Indianer. Für die alte Welt eine Tragödie, für die neue Welt eine Komödie und umgekehrt. In 8 Aufzügen. Potsdam: Kiepenheuer 1924.
- Vischer, Melchior: Bekenntnis zum Journalismus (1923). In: Hartmut Binder (Hg.): Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas. Berlin: Mann 1991, S. 440–444.
- Vring, Georg von der: Offensive der Frau. In: F.[riedrich] M. Huebner (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen. Frankfurt a.M.: Insel 1990, S. 55–59.
- Weber, Max: Briefe 1915–1917. Hg. v. Gerd Krumeich u. M. Rainer Lepsius in Zusammenarbeit m. Birgit Rudhard u. Manfred Schön. Tübingen: J. C. B. Mohr, Paul Siebeck 2008.
- Winkler, Josef: Das Zöglingsheft des Jean Genet. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.
- Woolf, Virginia: A Room of One's Own. London: Hogarth 1935 [1929].
- Zweig, Stefan: Zutrauen zur Zukunft. In: F.[riedrich] M. Huebner (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen. Frankfurt a.M.: Insel 1990, S. 25–32.

Sekundärliteratur

- Allert, Tilman: Die Gefährtenhe. Max und Marianne Weber. In: Hubert Treiber u. Karol Sauerland (Hg.): Heidelberg im Schnittpunkt intellektueller Kreise. Zur Topographie der »geistigen Geselligkeit« eines »Weltdorfes«: 1850–1950. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 210–241.
- Alms, Barbara: Eine nie vollendete Liebesszene. Zu Friederike Mayröckers Schreiben. In: die horen Jg. 35 (1990), Nr. 1, S. 149–154.
- Arni, Caroline: Entzweiungen. Die Krise der Ehe um 1900. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004.
- Arnold, Heinz L.: Mit einer Stimme sprechen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.07.2005, online unter https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/mit-einer-stimme-sprechen-1259403.html?printPagedArticle=true#pageIndex_4 (5.3.2021).
- Arteel, Inge: Friederike Mayröcker. Hannover: Wehrhahn 2012.
- Auffermann, Verena: Die hundertköpfige Frau. Friederike Mayröcker schreibt über die Liebe und die Kunst. In: Die Zeit, 22.3.1991, online unter <https://www.zeit.de/1991/13/die-hundertkoeufige-frau> (15.3.2021).

- Bachmann, Dieter: Was ist. In: *du. Die Zeitschrift der Kultur*. Nr. 5 (1995), S. 15–17.
- Barndt, Kerstin: »Engel oder Megäre«. Figurationen einer »Neuen Frau« bei Marie-Luise Fleißer und Irmgard Keun. In: Maria E. Müller u. Ulrike Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Friederike Mayröckers*. Berlin: Erich Schmidt 2000 (= *Geschlechterdifferenz und Literatur* 11), S. 16–34.
- Barni, Sara: Friederike Mayröcker oder Das Herumzigeunern im Text. In: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, Jg. 43 (2003), Nr. 160, S. 124–127.
- Barth, Florian: Zwischen Elisabeth Hauptmann und Bertolt Brecht: Stilometrische Analysen einer Zusammenarbeit. In: Toni Bernhart, Marcus Willand, Sandra Richter u. Andrea Albrecht (Hg.): *Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften. Systematische und historische Perspektiven*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 95–120.
- Barthes, Roland: *L'Effet de Réel*. In: *Communications* Nr. 11 (1968), S. 84–89.
- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris: Édition du Seuil 1973.
- Bauer, Ingrid u. Christa Hämmerle (Hg.): *Liebe schreiben. Paarkorrespondenzen im Kontext des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017.
- Baumann, Valérie: »Mein Ding liegt zutage wie 1 Skelett«. 2 Gedichte von Friederike Mayröcker für *Fritzi* gelesen von Valérie B. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 75–86.
- Bebermeier, Carola u. Katharina Prager: Paarkonstruktionen, Familienkonstellationen und Netzwerke um Salka und Berthold Viertel. In: Christine Fornoff-Petrowski u. Melanie Unseld (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021, S. 251–274.
- Becker, Frank u. Elke Reinhardt-Becker: Semantiken der Liebe zwischen Kontinuität und Wandel – eine Skizze. In: Dies. (Hg.): *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Frankfurt, New York: Campus 2019, S. 11–61.
- Becker, Sabina: »Hier ist nicht Amerika«. Marieluise Fleißers »Mehltreisende Frieda Geier. Roman vom Rauchen, Sporteln, Lieben und Verkaufen«. In: Dies. u. Christoph Weiß (Hg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 212–234.
- Becker, Sabina: »...zu den Problemen der Realität zugelassen«. Autorinnen der Neuen Sachlichkeit. In: Walter Fähnders u. Helga Karrenbrock (Hg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 187–213.
- Becker, Sabina: Sportlicher Heroismus statt soldatischen Heldentums. Zu einer Denkfigur des Weimarer Intellektualismus der 20er- und 30er-Jahre. In: Barbara Beßlich, Nicolas Detering, Hanna Klessinger, Dieter Martin u. Mario Zanucchi (Hg.): *Geistesheld und Heldengeist. Studien zum Verhältnis von Intellekt*

- und Heroismus. Ergon: Baden-Baden 2020 (= Helden, Heroisierungen, Heroismen 14), S. 307–330.
- Becker-Cantarino, Barbara: »Die wärmste Liebe zwischen unsrer litterarischen Ehe«: Friedrich Schlegels *Lucinde* und Dorothea Veits *Florentin*. In: Annegret Heitmann, Sigrid Nieberle, Barbara Schaff u. Sabine Schülting (Hg.): Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 131–141.
- Begemann, Christian: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier. Tübingen: Niemeyer 2002 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 92), S. 79–112.
- Behrens, Kai: Ästhetische Obliviologie. Zur Theoriegeschichte des Vergessens. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Beljan, Magdalena: Große Gefühle? »Künstlerpaare« und die Geschichte der Liebe. In: Jenny Schrödl, Magdalena Beljan u. Maxi Grotkopp (Hg.): Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen. Berlin: Neofelis 2017, S. 21–35.
- Benthien, Claudia: Leben als Frist. Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart. In: Claudia Benthien, Antje Schmidt u. Christian Wobbeler (Hg.): Vanitas und Gesellschaft. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 213–239.
- Berger, Renate: Leben in der Legende. In: Dies. (Hg.): Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000, S. 1–34.
- Berger, Renate (Hg.): Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000.
- Berger, Renate u. Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln, Wien: Böhlau 1987.
- Bertschik, Julia: »Automobile sehen dich an«. Die »Auto-Amazone« als Alltagsmythos neusachlicher Technik-Phantasie. In: Marie-Hélène Adam u. Katrin Schneider-Özbek (Hg.): Technik und Gender. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2019, S. 95–110.
- Beyer, Marcel: Friederike Mayröcker, Logos und Lacrima. In: Ders.: Sie nannten es Sprache. Berlin: Brueterich Press 2016, S. 64–75.
- Biermann, Ingrid: Von Differenz zu Gleichheit. Frauenbewegung und Inklusionspolitiken im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld: transcript 2015 (= Gender Studies 18).
- Block, Friedrich W.: »Schreiben = Lebensakt + Abstraktum«. Zur Verbindung von Kunst und Leben bei Friederike Mayröcker. In: Renate Kühn u. Mitwirkung v. Sabine Markis (Hg.): Friederike Mayröcker oder »Das Innere des Sehens«. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 241–268.

- Bloom, Harold: *A Map of Misreading with a New Preface*. New York: Oxford University Press 2003 [1975].
- Bock, Ursula: *Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne*. Berlin: LIT 2011 (= *Semiotik der Kultur/Semiotics of Culture* 11).
- Bogdal, Klaus-Michael: *Historische Diskursanalyse der Literatur. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.
- Borchardt, Beatrix: *Eine Frage der Schreibperspektiven. Paare – Familie – Einzelne*. In: Melanie Unseld u. Christine Fornoff-Petrowski (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021 (= *Musik – Kultur – Gender* 18), S. 19–31.
- Bormann, Alexander von: *Saloppes Martyrium. Friederike Mayröckers strömendes Stilleben*. In: *Literatur und Kritik*, Nr. 255/256 (1991), S. 95–97.
- Bosquet, Alain: [Gespräch mit Salvador Dalí.] In: Richard P. Hartmann (Hg.): *Homage à Dalí. Mit den Gesprächen zwischen Alain Bosquet und Salvador Dalí*. Übers. v. [Herbert] Schuldt. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1974, S. 75–84.
- Böthig, Peter: *Subjektivität aus Notwehr*. Inge Müller: »Wenn ich schon sterben muß«, Gedichte. In: *Sinn und Form*, Jg. 38 (1986), Nr. 4, S. 878–886.
- Bourdieu, Pierre: *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Librairie Droz 1972.
- Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Bourdieu, Pierre: *Les règles de l'art*. Paris: Seuil 1992 [1982].
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2016 [2001].
- Braun, Matthias: *Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande im Oktober 1961«*. 2. Aufl. Berlin: Ch. Links 1996 [1995].
- Braun, Peter u. Eva Wagner: *Von der Muse geküsst – 16 Portraits starker Frauen hinter großen Künstlern*. Cadolzburg: Ars Vivendi 2011.
- Braungart, Wolfgang: *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen. Einige verstreute Anmerkungen zur Einführung*. In: Ders. (Hg.): *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Max Niemeyer 2002 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte* 112), S. 1–24.
- Brodkey, Linda: *Modernism and the Scenes of Writing*. In: *College English*, Jg. 49 (1987), Nr. 4, S. 396–418.
- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester, UK: Manchester University Press 1992.

- Bronfen, Elisabeth: *Gendering Curiosity. The Double Games of Siri Hustvedt*, Paul Auster and Sophie Calle. In: Barbara Schaff, Sabine Schülting, Annegret Heitmann u. Sigrid Nieberle (Hg.): *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares*. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 283–302.
- Bruessel, Ina: *Ich ahnte den Sprengstoff nicht. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Freiburg i.Br.: Kore 1996.
- Brunotte, Ulrike u. Rainer Herrn: *Statt einer Einleitung. Männlichkeiten und Moderne – Pathosformeln, Wissenskulturen, Diskurse*. In: Dies. (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld: transcript 2008 (= *GenderCodes* 3), S. 9–23.
- Brüns, Elke: *Außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosoziale Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998.
- Buchholz, Tanja: *Von Genies und Musen. Künstlerpaare des 20. Jahrhunderts in bildender Kunst, Literatur und Theater*. Göttingen: Cuvillier 2009.
- Bühler, Patrick: Jacques Lacan (1901–1981), *Das Spiegelstadium* (1949). In: *KulturPoetik*, Jg. 9 (2009), Nr. 2, S. 252–260.
- Bundschuh, Werner: »Gau Schweiz – Anschluss erwünscht«. Der Fall Joseph Barwirsch. In: *Allmende* Nr. 38/39 (1993), S. 189–202.
- Bundschuh, Werner: *Das »Kartell des Schweigens bekommt Risse«*. In: Hanno Lowey, Peter Niedermair (Hg.): *Hier. Gedächtnisorte in Vorarlberg 38–45*, Hohenems-Wien: Bucher 2008, S. 126–147.
- Bung, Stephanie und Margarete Zimmermann: *Drei Übersetzungen und eine Parodie: die deutsche Garçonne*. In: Dies. (Hg.): *Garçonne à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*. Göttingen: Wallstein 2006 (= *Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung*, 11), S. 201–215.
- Burdorf, Dieter: »Herzgefährten«. Friederike Mayröckers und Ernst Jandls Lyrik im Wechselgesang. In: Ders. (Hg.): »An seiner Seite hätte ich sogar die Hölle ertragen«. Friederike Mayröcker und Ernst Jandl. *Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EKvW*. 19.–20. März 2004, S. 7–14.
- Chadwick, Whitney: *Farewell to the Muse. Love, War and the Women of Surrealism*. London: Thames & Hudson 2017.
- Chadwick, Whitney u. Isabelle de Courtivron (Hg.): *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson 1993.
- Chadwick, Whitney u. Isabelle de Courtivron: *Introduction*. In: Dies. (Hg.): *Significant Others. Creativity and Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson 1993, S. 7–13.
- Chambaz-Bertrand, Christine: *George Sand et Solange. Une relation inaccomplie*. In: Gislinde Seybert (Hg.): *Das literarische Paar. Le Couple Littéraire*. Intertext-

- tualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 189–204.
- Clare, Jennifer: Das »Sekretärchen« und der »Künstler im ächten Sinne des Wort's«. Kollektives Schreiben unter dem Aspekt der Geschlechtlichkeit. In: Daniel Ehrmann u. Thomas Traupmann (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill Fink 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 28), S. 243–262.
- Cölln, Jan u. Annegret Middeke: Helmut Göbel u. Ludger Grenzmann. Zu Paarkonstellationen. In: Cölln u. Middeke (Hg.): Dioskuren, Konkurrenten und Zitieren-de. Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur. Festschrift für Helmut Göbel und Ludger Grenzmann. Göttingen: V & R unipress 2014, S. 9–18.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: Küsse und Risse: Jean Pauls Osculologie. In: Helmut Pfothenhauer (Hg.): Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 2000/2001. Weimar, Stuttgart: Hermann Böhlau Nachfolger 2001, S. 189–204.
- De Courtivron, Isabelle: Of First Wives and Solitary Heroes. Clara and André Malraux. In: Whitney Chadwick u. Isabelle de Courtivron (Hg.): Significant Others. Creativity and Intimate Partnership. New York: Thames and Hudson 1993, S. 51–63.
- De Felip, Eleonore: Metaphern gegen den Tod. Friederike Mayröckers ekstatische Trauergedichte. In: Gianna Zocco (Hg.): The Rhetoric of Topic and Forms (= The Many Languages of Comparative Literature. Collected Papers of the 21st Congress of the ICLA. Vol. 4). Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 29–38.
- Delabar, Walter: Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung. In: Bodo Plachta (Hg.): Literarische Zusammenarbeit. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 257–270.
- DeShazer, Mary K.: Inspiring Women. Reimagining the Muse. New York: Pergamon 1986.
- Doering, Stephan u. Heidi Möller (Hg.): Mon Amour trifft Pretty Woman. Liebespaare im Film. Heidelberg: Springer 2014.
- Dreiling, Semjon A.: Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit. Berlin, Boston: De Gruyter 2016.
- Drews, Jörg: Die schreckliche Stille nach getaner Arbeit. Zu Friederike Mayröckers Buch *Stilleben*. In: Klaus Kastberger u. Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur. Wien: Sonderzahl, S. 119–122.
- Dröschler-Teille, Mandy: Negativität und Differenz. Friederike Mayröckers essayistische Meta-Prosa-Fläche *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) – mit Seitenblicken auf Bachmann und Jelinek. In: Sina Dell'Anno, Achim Imboden, Ralf Simon u. Jodok Trösch (Hg.): Prosa. Theorie, Exegese, Geschichte. Berlin, Boston: De Gruyter 2021, S. 197–223.

- Ebrecht, Katharina: Heiner Müllers Lyrik. Quellen und Vorbilder. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Ehrmann, Daniel u. Thomas Traupmann: Kollektive schreiben, kollektives Schreiben. Zur Einführung. In: Dies. (Hg.): Kollektives Schreiben. Paderborn: Brill 2022 (= Zur Genealogie des Schreibens 8), S. 1–18.
- Eitz, Thorsten u. Isabelle Engelhardt: Diskursgeschichte der Weimarer Republik, 2 Bde. Hildesheim: Georg Olms 2015.
- Emmerich, Wolfgang: Gleichzeitigkeit. Vormoderne, Moderne und Postmoderne in der Literatur der DDR. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 129–150.
- Emmerich, Wolfgang: Identität und Geschlechtertausch. Notizen zur Selbstdarstellung der Frau. In: Ders.: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, 13–37.
- Emmerich, Wolfgang: Die Literatur der DDR. In: Wolfgang Beutin, Matthias Beilein, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz, Volker Meid, Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers, Ralf Schnell, Peter Stein u. Inge Stephan (Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 8., aktual. Ausg. Stuttgart, Weimar: Metzler 2013, S. 515–583.
- Endres, Elisabeth: Verführt von der bösen Avantgarde. In: Die Zeit, 25.9.1964, online unter <https://www.zeit.de/1964/39/verfuehrt-von-der-boesen-avantgarde/komplettansicht> (08.3.2020).
- Erpenbeck, Fritz: Aus dem Theaterleben. Aufsätze und Kritiken. Hg. v. Martin Linzer. Berlin: Henschelverlag 1959.
- Essig, Rolf-Bernhard: Es ist so 1 Unglück. Friederike Mayröckers Requiem für Ernst Jandl. In: literaturkritik.de vom 1.6.2001, online unter <https://literaturkritik.de/id/3733> (16.3.2024).
- Falck, Uta: VEB Bordell. Geschichte der Prostitution in der DDR. Berlin: Ch. Links Verlag 2012.
- Feuerstein-Praßer, Karin: Die Frauen der Dichter. München: Piper 2015.
- Finch, Janet u. Penny Summerfield: Social reconstruction and the emergence of companionate marriage, 1945–59. In: David Clark (Hg.): Marriage, Domestic Life and Social Change. Writings for Jacqueline Burgoyne (1944–1988). London, New York: Routledge 1991, S. 6–27.
- Fleig, Anne: Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports. Berlin, New York: De Gruyter 2008.
- Fleig, Anne: Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marie-Luise Fleißer und Robert Musil. In: Birgit Nübel u. Anne Fleig (Hg.): Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie. München: Fink 2011, S. 181–197.
- Flucher, Elisabeth: Lehre als Textpraxis: Der ›Übermensch‹. In: Mark-Georg Dehrmann u. Christoph König (Hg.): Zarathustra-Lektüren. Basel: Schwabe 2023, S. 121–135.

- Fornoff-Petrowski, Christine u. Melanie Unseld: Paare in Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Paare in Kunst und Wissenschaft. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021 (= Musik – Kultur – Gender 18), S. 9–16.
- Foucault, Michel: L'archéologie du savoir. Paris: Gallimard nrf 1969.
- Foucault, Michel: Qu'est-ce qu'un auteur? In: Bulletin de la Société française de philosophie Nr. 63.3 (Juillet–Septembre 1969), S. 73–104.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übersetzt v. Ulrich Köppen. 17. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015 [1973].
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? Übers. v. Karin Hofer. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez u. Simone Winko (Hg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000, S. 198–229.
- Fränkel, Hermann: Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar. New York: American Philological Association 1951.
- Franzen, Johannes: Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015. Göttingen: Wallstein 2018.
- Friedrich, Annegret: Biographik im Doppelpack – einige polemische Bemerkungen zur Konjunktur des Künstlerpaars. In: Frauen Kunst Wissenschaft, Jg. 25 (1998), S. 6–15.
- Frieling, Simone: Dichterpaare. Lass uns Worte finden... Berlin: ebersbach & simon 2020.
- Fröhlich, Hans: Etwas zwischen Männern und Frauen [Gespräch mit Marieluise Fleißer]. Stuttgarter Nachrichten, 16. Februar 1971. Nachdruck in Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 349–350.
- Fuegi, John: Brecht & Co. Sex, Politics, and the Making of the Modern Drama. 2. Aufl. New York: Grove Press 2002 [1994].
- Fuhrmann, Helmut: Warten auf »Geschichte«. Der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 75–81.
- Geipel, Ines: Nachwort. Vom Werden einer ungeschriebenen Sinfonie. In: Inge Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Hg. v. Ines Geipel. Berlin: Aufbau 1996, S. 336–353.
- Geipel, Ines: Dann fiel auf einmal der Himmel um. Inge Müller. Die Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.
- Gerhard, Ute: »Bis an die Wurzeln des Übels«. Rechtskämpfe und Rechtskritik der Radikalen. In: Feministische Studien, Nr. 1 (1984), S. 77–98.
- Gerlach, Hannah: Folgen der Fürsprache. Inge und Heiner Müller als Bühnenfiguren. In: Agata Mirecka u. Natalia Fuhry (Hg.): Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts. Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Warschau, Wien: Peter Lang 2020 (= Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 16), S. 121–133.

- Gerlach, Hannah: »Goethe cause içi un grand bouleversement.« Paarkonzepte und Diskursreflexion in Charlotte von Steins Lustspiel Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe. In: Melanie Unseld u. Christine Fornoff-Petrowski (Hg.): Paare in Kunst und Wissenschaft. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021 (= Musik Kultur Gender 18), S. 69–83.
- Geyer, Michael u. Werner König: Der Beginn der Reinstitutionalisierung der Psychoanalyse in der DDR. In: Michael Geyer (Hg.): Psychotherapie in Ostdeutschland. Geschichte und Geschichten 1945–1995. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, S. 473–480.
- Gilleir, Anke: »Ophelia, die der Fluss nicht behalten hat«. Inge Müller im Gedächtnis. In: Arne de Winde u. Anke Gilleir (Hg.): Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 64), S. 109–124.
- Gilligan, Carol: In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development. Cambridge (USA), London: Harvard University Press 1982.
- Gomringer, Eugen: Nachwort. In: Friederike Mayröcker: Tod durch Musen. Poetische Texte. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1973 [1966], S. 193–195.
- Göttel, Sabine: »Natürlich sind es Bruchstücke«. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert: Röhrig 1997.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen. Leipzig: Breitkopf 1730.
- Graubner, Hans: »Die Kinder ›gehen fort‹ und ›Undine geht‹. Zu den Abschieden in der ersten und letzten Erzählung von Ingeborg Bachmanns ›Das dreißigste Jahr‹. In: Eve Pormeister und Hans Graubner (Hg.): »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.« Beiträge zur Internationalen Konferenz anlässlich des 80. Geburtstags von Ingeborg Bachmann 12. bis 13. April 2006, Tartu. Tartu University Press 2007 (= Humaniora: Germanistica der Universität Tartu), S. 63–86.
- Grieser, Dietmar: Musen leben länger. Begegnungen mit Künstlerwitwen. Erg. Neuaufgabe. München: Heyne 1998 [1981].
- Gröschner, Annett: Du vor du hinter mir. Korrespondenzen zwischen den Arbeiten Inge und Heiner Müllers. In: Inge Müller: Irgendwo; noch einmal möchte ich sehn. Lyrik, Prosa, Tagebücher. Hg. v. Ines Geipel. Berlin: Aufbau 1996, S. 318–324.
- Gross, Peter: Ichpaarung. Selbstinzest. In: Ulrich Müller u. Margarete Springeth (Hg. u. Mitwirkung v. Michaela Auer-Müller): Paare und Paarungen. Festschrift für Werner Wunderlich zum 60. Geburtstag. Stuttgart: Heinz 2004, S. 23–29.
- Grotkopp, Maxi: Work Love Not War! Performance-Paare in den 1960er und 1970er Jahren. In: Jenny Schrödl, Magdalena Beljan u. Maxi Grotkopp (Hg.): Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen. Berlin: Neofelis 2017, S. 55–70.

- Habermeyer, Wolfgang: [Gespräch mit Klaus Theweleit im Bayerischen Rundfunk am 29.3.2007, 20.15 Uhr.] Mitschrift des Gesprächs, verfügbar unter <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/klaus-theweleit-gespraech100.html> (8.3.2024).
- Hage, Volker: »Es ist ein einziges Chaos«. Die österreichische Schriftstellerin Friederike Mayröcker, 76, über ihre Auszeichnung mit dem Georg-Büchner-Preis, ihr Leben mit Ernst Jandl und die Trauer über seinen Tod. In: *Der Spiegel*, 26.10.2001, online unter <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/friederike-mayroecker-es-ist-ein-einziges-chaos-a-164579.html> (15.3.2024).
- Hahn, Barbara: *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Häntzschel, Hiltrud: *Brechts Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002.
- Häntzschel, Hiltrud: *Marieluise Fleißer. Eine Biographie*. Frankfurt a.M., Leipzig: Insel 2007.
- Harich, Wolfgang: *Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß*. Aus Anlass der »Macbeth«-Bearbeitung von Heiner Müller. In: *Sinn und Form*, Jg. 25 (1973), Nr. 1, S. 189–218.
- Hauschild, Jan-Christoph: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie*. Berlin: Aufbau 2001.
- Hayner, Jakob: *Das Fleisch hat seinen eignen Geist. Über sexuelles Begehren und gesellschaftliche Befreiung am Beispiel von Inge und Heiner Müllers »Weiberkomödie«, erweitert um ein paar Beobachtungen zur Sexualität im Werk Heiner Müllers, Entdramatisierung und Komödie sowie dem Erzeugen literarischer Lust*. In: Benedikt Wolf (Hg.): *SexLit. Neue kritische Lektüren zu Sexualität und Literatur*. Berlin: Querverlag 2019, S. 238–263.
- Heimerl, Theresia: *Dämoninnen und Vampirinnen. Religionsgeschichte und moderne Transformationen*. In: Daria Pezzoli-Olgiati, Ann Jeffers u. Anna-Katharina Höpflinger (Hg.): *Handbuch Gender und Religion*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2021 [2008], S. 379–394.
- Heinemann, Michael: *Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift*, op. 45. Göttingen, Braunschweig: Hainholz 1998.
- Heißenbüttel, Helmut: *Friederike Mayröcker: Tod durch Musen* [Transkript einer Sendung im Westdeutschen Rundfunk 3 vom 11.11.1966]. In: Ders.: *Zur Lockerung der Perspektive*. 5x13 Literaturkritiken. Unter Mitarbeit von Armin Stein ausgewählt und herausgegeben von Klaus Ramm. Göttingen: Wallstein 2013, S. 136–140.
- Hell, Bodo: *durch mich aber nicht von mir: Motive und Motionen in Friederike Mayröckers »mein Herz mein Zimmer mein Name«*. In: Herbert J. Wimmer (Hg.): *Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte*. Wien: Verlag Edition Praesens 1996, S. 200–210.

- Henke, Silvia: »Keiner kann mir vorhalten, ich sei nicht wirklich anwesend gewesen«. Über Friederike Mayröcker und die Schwierigkeit, die Frau im Text zu finden. In: Drehpunkt, Jg. 21 (1989), Nr. 73, S. 13–22.
- Henke, Silvia: Schreiben als Liebesrede zwischen Rausch und Erschöpfung. Mit ›brütt‹ legt Friederike Mayröcker eine weitere Variante des grossen Prosapoems vor, an dem sie seit Jahren schreibt, um die tägliche Wirklichkeit in Poesie zu verwandeln. In: Basler Zeitung, 4.9.1998, Nr. 205, S. 49.
- Henke, Silvia: Augen, Blick und Pose. Fleißers Beitrag zum Geheimnis der »Augenkraft«. In: Maria E. Müller u. Ulrike Vedder (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 106–125.
- Herbertz, Eva-Maria: Leben in seinem Schatten: Frauen berühmter Künstler. München: Allitera 2009.
- Higonnet, Anne: Myths of Creation. Camille Claudel and Auguste Rodin. In: Whitney Chadwick u. Isabelle de Courtivron (Hg.): Significant Others. Creativity and Intimate Partnership. New York, London: Thames and Hudson 1993, S. 15–29.
- Hillesheim, Jürgen: Baal. In: Jan Knopf (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 1: Stücke. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 69–86.
- Hilmes, Carola: Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler 1990.
- Hilzinger, Sonja: Schreiben im Exil. Margarete Steffins Erzählungen und Stücke für Kinder. In: Viktoria Hertling (Hg.): Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust. Children in Exile. Children under Facism. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998 (= Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 134), S. 143–163.
- Hilzinger, Sonja: Nachwort. In: Inge Müller. Daß ich nicht ersticke am Leisesein. Gesammelte Texte. Hg. v. Sonja Hilzinger. Berlin: Aufbau 2002, S. 614–630.
- Hilzinger, Sonja: Das Leben fängt heute an. Inge Müller. Biographie. Berlin: Aufbau 2005.
- Hilzinger, Sonja: »Manchmal bin ich ein Vogel.« Über das Entstehen eines Gedichts von Inge Müller. In: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Jg. 15 (2005), Nr. 2, S. 381–386.
- Hinck, Walter: »Mutter Courage und ihre Kinder«: Ein kritisches Volksstück. In: Walter Hinderer (Hg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart: Reclam 1984, S. 162–177.
- Hindenburg, Barbara von: Erwerbstätigkeit von Frauen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, online unter <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/erwerbstaetigkeit-von-frauen-im-kaiserreich-und-der-weimarer-republik> (5.5.2024).
- Hoffmann, Torsten u. Gerhard Kaiser: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand. In: Dies. (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn: Fink 2014, S. 9–25.

- Holl, Ute u. Claus Pias (Hg.): Aufschreibesysteme 1980/2010. In memoriam Friedrich Kittler. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 6 (2012), Nr. 1, S. 114–192, online unter https://monoskop.org/images/2/2e/Friedrich_Kittler_Aufschreibesysteme_1980-2010_In_memoriam_Friedrich_Kittler_1943-2011.pdf.
- Hörnigk, Frank: Varianten einer Todesanzeige. In: Sinn und Form, Jg. 50 (1998), Nr. 6, S. 912.
- Hulle, Dirk Van: »Usw.«: Beckett – Mayröcker, still – eben. In: Inge Arteel u. Heidi M. Müller (Hg.): »Rupfen in fremden Gärten«. Intertextualität im Schreiben Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 153–164.
- Irigaray, Luce: *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les éditions du minuit 1974.
- Irigaray, Luce: *Ce sexe qui n'est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit 1977.
- Irigaray, Luce: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin: Merve 1979.
- Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Aus dem Französischen von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter und Regine Othmer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.
- Jäger, Georg: Keine Kulturtheorie ohne Geldtheorie. Grundlegung einer Geschichte des Buchverlags. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Empirische Literatur- und Medienforschung. Beobachtet aus Anlaß des 10jährigen Bestehens des LUMIS-Instituts 1994*. Siegen: Universitäts-Gesamthochschule 1995 (= LUMIS-Schriften Sonderreihe 7), S. 24–40.
- Jentzsch, Cornelia: Aderlass. Neues von Mayröcker. In: Frankfurter Rundschau vom 4.9.2003, online unter <https://www.fr.de/kultur/literatur/aderlass-11731280.html> (15.3.2024).
- Jeziorkowski, Klaus: Die Salzflut. In: Renate Kühn (Hg.): *Friederike Mayröcker oder »Das Innere des Sehens«*. Studien zu Lyrik, Hörspiel und Prosa. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 15–24.
- Jurt, Joseph: [Art.] Literatur. In: Gerhard Fröhlich u. Boike Rehbein (Hg.): *Bourdieu Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2014, S. 369–371.
- Kann-Coomann, Dagmar: »...eine geheime langsame Feier...«. *Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt a.M., Bern: Lang 1988.
- Kaplan, Carey u. Ellen C. Rose: Strange Bedfellows. Feminist Collaboration. In: *Signs*, Nr. 18.3 (Spring 1993), S. 547–561.
- Kässens, Wend u. Michael Töteberg: Vorwort. In: Marieluise Fleißer: *Der Tiefseefisch. Text. Fragmente. Materialien*. Hg. v. Wend Kässens u. Michael Töteberg. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, S. 7–10.
- Kastberger, Klaus: *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht. Edition und Analyse. Mit einem Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2000.
- Kebir, Sabine: *Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht*. Berlin: Aufbau 1991.

- Kerr, Alfred: Marieluise Fleißer: »Fegefeuer in Ingolstadt«. In: Berliner Tageblatt, 26. April 1926. Nachdruck in Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, S. 36–39.
- Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800 · 1900. 4., vollst. überarb. Neuaufl. München: Fink 2003 [1985].
- Klinger, Cornelia: Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert. In: Ulrike Brunotte u. Rainer Herrn (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript 2008 (= GenderCodes 3), S. 25–35.
- Klinger, Cornelia: Im Nachgang. Zu Georg Simmels Theorie der Geschlechter. In: Soziopolis. 12.6.2019, online unter <https://www.sociopolis.de/im-nachgang.html> (28.11.2023).
- Knopf, Jan: Kalendergeschichten. In: Ders. (Hg.): Brecht-Handbuch, Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 403–416.
- Koestenbaum, Wayne: Double Talk. The Erotics of Male Collaboration. New York: Routledge 1989.
- Kommerell, Blanche: Die Gedichte gehörten nur ihr. Heiner Müller spricht mit Blanche Kommerell über Inge Müller, 1989. In: Dies.: Inge Müller. Ich will alles von der Welt. 5. Aufl. Berlin: Bübül 2018, S. 83–93.
- Köpnick, Gloria: »Plötzlich in Oldenburg 1927«: Brecht zu Gast bei der Vereinigung für junge Kunst. In: Dreigroschenheft, Nr. 4 (2018), S. 3–8.
- Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.
- Kraft, Helga: Töchter, die keine Mütter werden: Nonnen, Amazonen, Mätressen. Hildegard von Bingen, Mechthild von Magdeburg, Grimmelshausens *Courasche*, Gotthold E. Lessings Marbod in *Miss Sara Sampson*. In: Dies. u. Elke Liebs (Hg.): Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 35–52.
- Kramel, Christine: Margarete Steffin als Muse? Zu einem veralteten Begriff. In: Sabine Kabir (Hg.): »Ich wohne fast so hoch wie er«. Margarete Steffin und Bertolt Brecht. Berlin: Theater der Zeit 2008, S. 34–44.
- Kyora, Sabine: Eine andere Sprache der Liebe. Zur Einführung. In: Annette Keck u. Dietmar Schmidt (Hg.): Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt. Berlin: Erich Schmidt 1994, S. 13–19.
- Kyora, Sabine: Jungesell(inn)en-Ästhetik: Carl Einstein – Gertrude Stein. In: Annette Keck u. Dietmar Schmidt (Hg.): Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt. Berlin: Erich Schmidt 1994, S. 85–101.
- Lacan, Jacques: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au

- XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zurich le 17–07-1949. In: Revue Française de Psychanalyse, Jg. 13 (1949), Nr. 4, S. 449–455.
- Laird, Holly: *Women Coauthors*. Chicago: University of Illinois Press 2000.
- Langner, Beatrix: *Die 7 größten Irrtümer über Frauen, die denken*. Berlin: Matthes & Seitz 2017.
- Larrabee, Mary J.: *Gender and Moral Development: A Challenge for Feminist Theory*. In: Dies. (Hg.): *An Ethic of Care. Feminist and Interdisciplinary Perspectives*. New York, London: Routledge 1993, S. 3–16.
- Lehn, Isabelle Sascha Macht u. Katja Stopka: *Schreiben lernen im Sozialismus*. Das Institut für Literatur »Johannes R. Becher«. Göttingen: Wallstein 2018.
- Lejeune, Philippe: *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil 1975.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Übersetzt von Wolfram Bayer u. Dieter Horning. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.
- Li.: *Bei einer Tasse heißem Tee. Menschen, die sich ergänzen./Vier Augen sehen mehr als zwei*. [Interview mit Inge Müller.] In: *Der Bau*. Organ des Zentralvorstandes der Industriegewerkschaft Bau-Holz im FDGB Berlin, Jg. 3 (1960), Nr. 1, S. 6.
- London, Bette: *Writing Double. Women's Literary Partnerships*. Ithaca, New York: Cornell University Press 1999.
- Lorenz, Natalie: *Texte im Dialog. Die frühen Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Veza Canetti*. Frankfurt a.M.: Lang 2008.
- Louveau, Nastasia: *1 & 1. Paare und Dualitäten in der Performancekunst des sozialistischen Jugoslawiens*. In: Jenny Schrödl, Magdalena Beljan u. Maxi Grotkopp (Hg.): *Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen*. Berlin: Neofelis 2017, S. 37–54.
- Ludwig, Janine: *Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik – Rezeption und Wirkung*. Frankfurt a.M.: Lang 2009.
- Ludwig, Janine: *Eine Geschichte aus der Produktion. Über die Arbeit am Lohndrucker und die Zusammenarbeit von Inge und Heiner Müller*. In: Peter Kammerer, Klaudia Ruschkowski u. Wolfgang Storch (Hg.): *Working for Paradise. Der Lohndrucker. Heiner Müller Werkbuch*. Berlin: Theater der Zeit 2011 (= Recherchen 82), S. 108–123.
- Luhn, Anna: *Überdehnung des Möglichen. Dimensionen des Akrobatischen in der Literatur der europäischen Moderne*. Göttingen: Wallstein 2023.
- Lutz, Günther: *Marieluise Fleißer. Verdichtetes Leben*. München: Obalski & Astor 1989.
- Mahlmann, Regina: *Psychologisierung des »Alltagsbewußtseins«. Die Verwissenschaftlichung des Diskurses über Ehe*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991 (= Studien zur Sozialwissenschaft 98).

- Markotic, Lorraine: The Object of Desire Speaks. Ingeborg Bachmann's »Undine geht« and Luce Irigaray's »Woman«. In: *German Life and Letters*, Jg. 61 (2008), Nr. 2, S. 231–243.
- Marko, Gerda: *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*. Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler 1995.
- Marko, Gerda: Vorwort. In: Dies.: *Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz*. Zürich, Düsseldorf: Artemis & Winkler 1995, S. 9–11.
- Martynkewicz, Wolfgang: *Tanz auf dem Pulverfass*. Gottfried Benn, die Frauen und die Macht. Berlin: Aufbau 2017.
- Masanek, Nicole: *Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2005.
- Mchedlidze, Gocha: *Leiden, Macht, Größe. Zum moralkritischen Perfektionismus des späten Nietzsche*. In: Volker Caysa u. Konstanze Schwarzwald (Hg.): *Nietzsche – Macht – Größe. Nietzsche – Philosoph der Größe der Macht oder der Macht der Größe*. Berlin, Boston: De Gruyter 2012, S. 299–316.
- Menke, Bettine: *Ovids Echo und das Nachleben der Dichtung*. In: Henriette Harich-Schwarzbauer u. Alexander Honold (Hg.): *Carmen Perpetuum. Ovids Metamorphosen in der Weltliteratur*. Basel: Schwabe 2013, S. 21–42.
- Mirecka, Agata u. Natalia Fuhry (Hg.): *Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin: Peter Lang 2020 (= Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 16).
- Mirecka, Agata u. Natalia Fuhry: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin: Peter Lang 2020 (= Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft 16), S. 7–9.
- Möller, Hildegard: *Malerinnen und Musen des »Blauen Reiters«*. München, Zürich: Piper 2007.
- Moser, Dietz-Rüdiger: *Das Verhältnis von Fiktion und Realität in Lion Feuchtwangers Roman Erfolg*. Ein Beitrag zum Bild der Stadt München in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts. In: Simone Hirmer u. Marcel Schellong (Hg.): *München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 91–106.
- Moses, Julia (Hg.): *Marriage, Law and Modernity. Global Histories*. New York: Bloomsbury 2019.
- Müller, Maria E.: *Klamauk und Katastrophe. Marieluise Fleißers Der Tiefseefisch*. In: Maria E. Müller u. Ulrike Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin: Erich Schmidt 2000 (= Geschlechterdifferenz und Literatur 11), S. 138–159.
- Müller, Maria E. u. Ulrike Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin: Erich Schmidt 2000 (= Geschlechterdifferenz und Literatur 11).

- Maria E. Müller u. Ulrike Vedder: Reflexive Naivität. Zur Einleitung. Maria E. Müller u. Ulrike Vedder (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 9–15.
- Murray, Nicolas: Kafka und die Frauen. Felice Bauer, Milena Jesenská, Dora Diamant. Biographie. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007.
- Nägele, Rainer: Prosaschreiben, Traumtexte, Verse. In: Hans-Thies Lehmann u. Patrick Primavesi (Hg.): Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 302–315.
- Naqvi, Fatima: Friederike Mayröckers »arte povera«. In: Elke Brüns (Hg.): Ökonomien der Armut. Soziale Verhältnisse in der Literatur. Paderborn, München: Fink 2008, S. 207–219.
- Neidhöfer, Thilo: Vom Nutzen und Nachteil der Ehe für das Anthropologinnenleben. Ehe und Feldforschung bei Margaret Mead. In: Christine Fornoff-Petrowski u. Melanie Unseld (Hg.): Paare in Kunst und Wissenschaft. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021, S. 133–146.
- Nestler, Gerhard u. Hannes Ziegler: Die Pfalz unterm Hakenkreuz. Eine deutsche Provinz während der nationalsozialistischen Terrorherrschaft. Landau: Pfälzische Verlagsanstalt 1993.
- Nieberle, Sigrid: »Daß der suchende Blick es/Kaum noch erkennt.« Hölderlin und Sinclair. In: Gislinde Seybert (Hg.): Das literarische Paar. Le Couple Littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 149–168.
- Nieberle, Sigrid: Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors? Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71). Berlin, New York: Max Niemeyer 2008, S. 255–272.
- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. In: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 521–539.
- [O. Verf.:] [Ankündigung zu Thomas Martin: Schutt (Ingemüllermonolog).] Online unter https://www.foerderband.org/_rubric/archive.php?pos=2594&rubric=2 (30.4.2019).
- [O. Verf.:] Friederike Mayröcker. Das Herzerreißende der Dinge. In: du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 5 (1995), S. 19.
- [O. Verf.:] Inge Müller, stumme Dienerin. Das Theater Drachengasse spielt Heiner Müller. Online unter <https://derstandard.at/1187884/Inge-Mueller-stumme-Dienerin> (12.3.2024).
- [O. Verf.:] Nachspiel zu »Die Pioniere von Ingolstadt«. Beleidigungsprozess gegen den Oberbürgermeister von Ingolstadt [Rezension in der Berliner Börsenzeitung, 14.2.1931]. Nachdruck in: Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 126f.

- [O. Verf.:] Schutt. Ingemüllermonolog. [Ankündigung des Henschel-Verlags.] Online unter <https://henschel-schauspiel.de/de/werk/3340> (12.3.2024).
- [O. Verf.:] Schutt (Ingemüllermonolog) [Inszenierungsankündigung der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin.] Online unter https://volksbuehne.adk.de/praxis/schutt_ingemuellermonolog/index.html (12.3.2024).
- [O. Verf.:] Von der Muse geküsst. Starke Frauen hinter großen Künstlern. [Ankündigung des ars vivendi-Verlags.] Online unter <https://arsvivendi.com/Buch/FromList/9783869130965-Von-der-Muse-gekuesst> (30.4.2021).
- [O. Verf.:] Zum 85. Geburtstag von Inge Müller – Thomas Martin »Schutt« [Inszenierungsankündigung des Literaturforums im Brecht-Haus von 2010], online unter <https://lfbrecht.de/event/zum-85-geburtstag-von-inge-mueller-thomas-martin-schutt/> (12.3.2024).
- Okopenko, Andreas: Mit Ernst durch die Jahre. In: Text + Kritik 129 (1996): Ernst Jandl. Hg. v. Heinz L. Arnold, S. 5–7.
- Opitz, Claudia: Jungfräulichkeit. Zur kulturhistorischen Verdrängung und Vereinnahmung des Weiblichen. In: feministische studien, Jg. 5 (1986), Nr. 1, S. 5–10.
- Osterkamp, Ernst: Die Gelüste des Pappkameraden. Vertan, versäumt, verloren: Friederike Mayröckers seufzende Gärten. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.11.1998, online unter <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-gelueste-des-pappkameraden-1197208.html> (14.3.2024).
- Otte, Torsten: Salvador Dalí. Eine Biographie mit Selbstzeugnissen des Künstlers. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.
- Perry, Ruth u. Martine W. Brownley: Mothering the Mind. Twelve Studies of Writers and Their Silent Partners. New York, London: Holmes & Meier 1984.
- Petersen, Klaus: Die »Gruppe 25«. Geschichte und Soziologie einer Schriftstellervereinigung. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1981.
- Pfisterer, Ulrich: Kunst-Liebe | Liebes-Kunst. In: Kirsten Dickhaut (Hg.): Liebessemantik. Frühneuzeitliche Darstellungen von Liebe in Italien und Frankreich. Wiesbaden: Harrassowitz 2014 (= culturae 5), S. 583–634.
- Pinthus, Kurt: Marieluise Fleißer [Vortrag im Berliner Rundfunk, 18.12.1928.] Nachdruck in: Günther Rühle (Hg.): Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973, S. 365–372.
- Plachta, Bodo (Hg.): Literarische Zusammenarbeit. Tübingen: Niemeyer 2001.
- Prescendi, Francesca: Klagende Frauen. Zur weiblichen Trauerhaltung in Rom. In: Thomas Späth u. Beate Wagner-Hasel (Hg.): Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 102–110.
- Prokop, Ulrike: Die Illusion vom Großen Paar. Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum 1750–1770. Frankfurt a.M.: Fischer Wissenschaft 1991.

- Prokop, Ursula: Das Hotel Metropole. In: David. Jüdische Kulturzeitschrift, Jg. 12 (2016), Nr. 111, online unter <https://davidkultur.at/artikel/das-hotel-metropole> (30.4.2024).
- Prose, Francine: *The Lives of the Muses. Nine Women & The Artists They Inspired*. New York: Harper-Collins 2002.
- Putz, Christa: *Verordnete Lust. Sexualmedizin, Psychoanalyse und die »Krise der Ehe«, 1870–1930*. Bielefeld: transcript 2011 (= 1800 | 2000. Kulturgeschichten der Moderne 3).
- Radisch, Iris: Die Welt ist so reich. Zum 80. Geburtstag der großen Wiener Dichterin Friederike Mayröcker: Ein Gespräch über die Unbegreiflichkeit des Lebens. In: *Die Zeit*, 16.12.2004, Nr. 52, online unter https://www.zeit.de/2004/52/L-Mayr_9acker/komplettansicht (15.3. 2024).
- Raulff, Ulrich: *Das letzte Jahrhundert der Pferde. Geschichte einer Trennung*. München: C. H. Beck 2015.
- Reinhardt-Becker, Elke: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt, New York: Campus 2005.
- Reiserer, Kate: *Vier Übersetzerinnen und ihre neun Ehemänner*. Berlin: Frank & Timme 2021.
- Remmler, Karen: Unterm Schutt. Eingedenken in den Werken von Ingeborg Bachmann und Inge Müller. In: Monika Albrecht u. Dirk Götttsche (Hg.): »Über die Zeit schreiben«. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 119–134.
- Rißler-Pipka, Nanette: *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*. München: Wilhelm Fink 2005.
- Robson, John M.: *The Improvement of Mankind. The Social and Political Thought of John Stuart Mill*. Toronto/London: University of Toronto Press/Routledge & Kegan Paul 1968.
- Römhild, Dorothee: »Gesichter von Schweinen und Raben«. Beobachtungen zum Tiermotiv bei Marieluise Fleißer. In: Maria E. Müller u. Ulrike Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin: Erich Schmidt 2000 (= *Geschlechterdifferenz und Literatur* 11), S. 90–105.
- Rühle, Günther: Anmerkungen. In: Marieluise Fleißer: *Gesammelte Werke*, Bd. 1: *Dramen*. Hg. v. Günther Rühle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 435–461.
- Rühle, Günter: Anmerkungen. In: Marieluise Fleißer: *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Aus dem Nachlaß*. Hg. v. Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994 [1989], S. 575–633.

- Safranski, Rüdiger: Das Damenopfer. Über Gottfried Benn und die Macht des Schreibens: Klaus Theweleits »Buch der Könige«. In: *Die Zeit*, 7.10.1988, Nr. 41, online unter <https://www.zeit.de/1988/41/das-damenopfer> (8.3.2024).
- Salzinger, Helmut: Qualvoller Tod durch Musen. In: *Die Zeit*, 10.3.1967, Nr. 10, online unter <https://www.zeit.de/1967/10/qualvoller-tod-durch-musen/komplettansicht> (14.3.2024).
- Samide, Irena: Fließende Übergänge. Musen-Metamorphosen. In: Monika Unzeitig (Hg.): *Grenzen überschreiten – transitorische Identitäten: Beiträge zu Phänomenen räumlicher, kultureller und ästhetischer Grenzüberschreitung in Texten vom Mittelalter bis zur Moderne*. Bremen: edition lumière 2011, S. 93–103.
- Sander, Gabriele: Versuchsanordnungen. Marieluise Fleißers Erzählzyklus »Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten« (1929). In: Andreas Blödorn, Christof Hamann u. Christoph Jürgensen (Hg.): *Erzählte Moderne*. Göttingen: Wallstein 2018, S. 55–68.
- Schabert, Ina: *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung*. Stuttgart: Kröner 1997.
- Schaff, Barbara, Sabine Schülting, Annegret Heitmann u. Sigrid Nieberle: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Bi-Textualität. Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert*. Berlin: Erich Schmidt 2001, S. 11–20.
- Schafroth, Heinz F.: Paarweisheit. In: *du. Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 5 (1995), S. 52–57.
- Schlaffer, Hannelore: Eine neue Mode, ein neues Genre. Die deutsche Paarbiographie. Singles, vom Partner träumend. In: *Die Zeit*, 3.10.1997, Nr. 41, online unter <https://www.zeit.de/1997/41/singles.txt.19971003.xml> (8.3.2024).
- Schlaffer, Hannelore: *Die intellektuelle Ehe. Der Plan vom Leben als Paar*. München: Hanser 2011.
- Schilling, Erik: *Dialog der Dichter. Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript 2015.
- Schmidt, Siegfried J.: *Fuszstapfen des Kopfes: Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*. Münster: Kleinheinrich 1989.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg: Residenz 1995.
- Scholz, Bernhard F.: Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez u. Simone Winko (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer 1999 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur* 71), S. 321–351.
- Schrödl, Jenny, Magdalena Beljan u. Maxi Grotkopp (Hg.): *Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen*. Berlin: Neofelis 2017.

- Schrödl, Jenny, Magdalena Beljan u. Maxi Grotkopp: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen*. Berlin: Neofelis 2017, S. 7–18.
- Schrödl, Jenny: 2+1. Zur Figur des Dritten in Paarkonstellationen der Performancekunst. In: Christine Fornoff-Petrowski u. Melanie Unselde (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2021, S. 235–249.
- Schuh, Franz: Anarcher Kulturverstand. Über das Geheimnis der Poesie in Friederike Mayröckers Gedichten. In: *Wespennest, Sonderheft 3* (1999), S. 4–7.
- Schuhen, Gregor (Hg.): *Crisis? What Crisis? Männlichkeiten um 1900. Eine Einleitung*. In: Ders. (Hg.): *Der verfasste Mann. Männlichkeiten in der Literatur und Kultur um 1900*. Bielefeld: transcript 2014, S. 7–18.
- Schulz, Kristin: Anmerkungen. In: Heiner Müller: *Warten auf der Gegenschräge. Gesammelte Gedichte*. Hg. v. Kristin Schulz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014, S. 475–652.
- Schuscheng, Dorothe: *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers*. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris: Lang 1987.
- Secchi, Lia: Müllers Weiberkomödie: Inge oder Heiner? In: Paolo Chiarini, Antonella Gargano, Ursula Heukenkamp u. Frank Hörnigk (Hg.): *DDR-Theater. Theater in der DDR*. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2010, S. 281–292.
- Serke, Jürgen: Inge Müller. Die Wahrheit leise und unerträglich. In: Ders.: *Zu Hause im Exil. Dichter, die eigenständig blieben in der DDR. Mit Fotos von Christian G. Irrgang*. München, Zürich: Piper 1998, S. 14–45.
- Seybert, Gislinde: *Das literarische Paar. Le Couple Littéraire. Intertextualität der Geschlechterdiskurse. Intertextualité et discours des sexes*. Bielefeld: Aisthesis 2003.
- Siblewski, Klaus: *Telefongespräche mit Jandl. Ein Porträt*. Luchterhand 2001.
- Singh, Sikander: [Art.] *Schlüsselliteratur*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 686.
- Sommerfeld, Beate: »ein Umgang, welcher im Unendlichen sich verliert«. *Leseszenarien in der Prosa Friederike Mayröckers*. In: Irina Hron, Jadwiga Kita-Huber u. Sanna Schulte (Hg.): *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2020, S. 321–342.
- Stallknecht, Michael: *Sprache ist ein Härtetest [Gespräch mit Friederike Mayröcker]*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 7.10.2013, S. 14.
- Steinkamp, Maike: *Museen, »Bildungsstätten ersten Ranges«*. *Der Wiederaufbau der Kunstmuseen in der SBZ und frühen DDR und die Rolle der modernen Kunst*. In: Lukas Cladders u. Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.): *Museen in der DDR. Akteure – Orte – Politik*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2022, S. 17–29.

- Stephan, Inge: Das Schicksal der begabten Frau im Schatten berühmter Männer. Stuttgart: Kreuz 1989.
- Stephan, Inge: Im Zeichen der Sphinx. Psychoanalytischer und literarischer Diskurs über Weiblichkeit um 1900. In: Dies.: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe* 9), S. 14–36.
- Stephan, Inge: Viva Medusa! Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts. In: Dies.: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1997 (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Kleine Reihe* 9), S. 2–13.
- Stillinger, Jack: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York, Oxford: Oxford University Press 1991.
- Stone, Marjorie u. Judith Thompson: Contexts and Heterotexts. A Theoretical and Historical Introduction. In: Dies. (Hg.): *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*. Madison: The University of Wisconsin Press 2006, S. 3–37.
- Strehlow, Falk: Liebe, Schönheit, Sexualität. Ein Thema, zwei Felder – im Widerspruch. In: Hans Kruschwitz (Hg.): *Ich bin meiner Zeit voraus. Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Berlin: Neofelis, S. 73–90.
- Strigl, Daniela: »Ich denke in langsamen Blitzen«. Wie bei der Nicht-Erzählerin, Wort-Dompteuse und Skriptomanin Friederike Mayröcker der platonische Coitus zum Dauerzustand wird. In: *Literaturen*, Jg. II (2005), Nr. 1/2, S. 51–53.
- Tate, Dennis: »Ich wer ist das« – Dropping the Mask of Ambiguity? The Autobiographical Thrust of Heiner Müller's Late Writing. In: Hermann Rasche u. Christiane Schönfeld (Hg.): *Denk-Bilder. Festschrift für Eoin Burke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 266–276.
- Theweleit, Klaus: *Buch der Könige. Bd. 1: Orpheus und Eurydike*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1991.
- Tholen, Toni: Künstlerisch-mediale Repräsentationen und theoretische Ansätze. Deutschsprachige Literatur. In: Stefan Horlacher, Bettina Jansen u. Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2016, S. 270–286.
- Thums, Barbara: Metamorphosen von Leib und Seele. Die Schreibexerzitien F.M.s in *Die Abschiede, mein Herz mein Zimmer mein Name*. In: Gerhard Melzer u. Stefan Schwar (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Graz, Wien: Droschl 1999 (= *Dossier* 14), S. 65–90.
- Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960–2000*. Berlin, München, Boston: De Gruyter 2015.

- Tunner, Erika: Schreibeart und »Menschen Verhältnisse« in »Paloma«. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers. Bielefeld: Aisthesis 2009, S. 195–203.
- Utell, Janine: *Literary Couples and 20th-Century Life Writing. Narrative and Intimacy*. London, New York, Dublin: Bloomsbury 2019.
- Vanderbeke, Birgit: Über Inge Müller. In: *neue deutsche literatur*, Jg. 46 (1998), Nr. 2, S. 58–77.
- Vedder, Ulrike: Unmögliche Produktionsschleife. Liebe und weibliche Autorschaft in Marieluise Fleißers Erzählung *Avantgarde*. In: Maria E. Müller u. Ulrike Vedder (Hg.): *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*. Berlin: Erich Schmidt 2000 (= *Geschlechterdifferenz und Literatur* 11), S. 195–217.
- Vezin, Annette u. Luc Vezin: *Egéries dans l'ombre des créateurs*. Paris: Éditions de La Martinière 2002.
- Vinken, Barbara: Verheißung, verzehrt. Die Liebesäpfel der Marieluise Fleißer. In: München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 129–138.
- Watolla, Dariusz: »Wir sind ungleich, aber ohnegleichen.« – die Bedeutung der Figurenrede für das Verständnis von Paarbeziehungen in *Krankheit oder Moderne Frauen* von Elfriede Jelinek. In: Agata Mirecka u. Natalia Fuhry (Hg.): *Zwischen Harmonie und Konflikt. Paarbeziehungen im europäischen Theater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Warschau, Wien: Peter Lang 2020 (= *Warschauer Studien zur Kultur- und Literaturwissenschaft* 16), S. 167–188.
- Weber, Ronald: *Peter Hacks, Heiner Müller und das antagonistische Drama des Sozialismus. Ein Streit im literarischen Feld DDR*. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Weichert, Maik: *Kunst und Verfassung in der DDR. Kunstfreiheit in Recht und Rechtswirklichkeit*. Tübingen: Mohr Siebeck 2014.
- Weiershausen, Romana: »Verbesserte Auflage«. Orpheus und Eurydike in Texten deutschsprachiger Gegenwartsautorinnen. Friederike Mayröcker, Ulla Hahn und Erica Pedretti. In: Ortrun Niethammer, Heinz-Peter Preußner, Françoise Rétif (Hg.): *Mythen der sexuellen Differenz/Mythes de la différence sexuelle. Übersetzungen – Überschreibungen – Übermalungen*. Heidelberg: Winter 2007, S. 185–198.
- Weidemann, Volker: Hacks und Müller. Die Geschichte einer Feindschaft. In: *Der Spiegel*, 31.8.2003, online unter www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/hacks-und-mueller-die-geschichte-einer-feindschaft-a-263740.html, 7.4.2019).
- Weigel, Sigrid: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Inge Stephan u. Sigrid Weigel: *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*. Hamburg: Argument 1988 (= *Argument-Sonderband AS 96*), S. 83–137.

- Weinzierl, Ulrich: Es geht nicht ohne Jandl. In: Die Welt, Nr. 59, 10.3.2001, online unter <https://www.welt.de/print-welt/article438657/Es-geht-nicht-ohne-Jandl.html> (18.3.2024), S. 4.
- Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler. Ein europäischer Gründungsmythos vom schöpferischen Individuum. Göttingen: V&R unipress 2020 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst 15).
- Wienfort, Monika: Max Weber und die Frauenemanzipation. Wissenschaft, öffentliche Stellungnahmen und persönliche Beziehungen. In: Detlef Lehnert (Hg.): Max Weber 1864–1920. Politik – Theorie – Weggefährten. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2016 (= Historische Demokratieforschung 10), S. 295–314.
- Winko, Simone: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. In: Heinz Ludwig Arnold u. Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München: dtv 1996, S. 463–478.
- Wölfel, Ute (Hg.): Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Wogrolly, Monika: Des Jandls Muse/La musa di Jandl. In: Living Culture, Nr. XI (2010), S. 6f.
- York, Lorraine M.: Rethinking Women's Collaborative Writing. Power, Difference, Property. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 2002.
- Zimmermann, Anja: Bilder von Paaren. Der Fall Krasner/Pollock. In: Christine Fornoff-Petrowski u. Melanie Unseld (Hg.): Paare in Kunst und Wissenschaft. Köln, Weimar: Böhlau 2021 (= Musik – Kultur – Gender 18), S. 165–184.

Audio- und Videoaufnahmen

- Müller, Heiner u. Inge: Die Brücke. Regie: Wolfgang Schonendorf [Erstsendung im Rundfunk der DDR, 13.10.1958, verfügbar im Deutschen Rundfunkarchiv].
- Müller, Heiner u. Inge: Die Korrektur. Regie: Wolfgang Schonendorf [Erstsendung im Rundfunk der DDR, 13.11.1958, verfügbar im Deutschen Rundfunkarchiv].
- Müller, Inge: Die Weiberbrigade. Regie: Wolfgang Schonendorf [Erstsendung im Rundfunk der DDR, 9.11.1960, verfügbar im Deutschen Rundfunkarchiv].
- Roth, Thomas: La Casa. Aufführung durch das Moriba-Theater am 6.11.1997 in den Sophiensälen, zugänglich im Mime Centrum Berlin.

Typoskripte, Archivmaterial und digitale Sammlungen

- Kirchner, Ernst Ludwig: [Digitale Sammlung von Kunstwerken des Städel Museums, Frankfurt a.M.]. Online unter <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/person/kirchner-ernst-ludwig> (22.6.2024).

- Meier, Emerenz: [Einseitiges Manuskript zum Gedicht »Stoßzeufzer«]. Digital verfügbar auf der Seite des Auswanderermuseums im Emerenz-Meier-Haus unter: <https://born-in-schiefweg.de/emerenz-meier/> (8.3.2024).
- Müller, Heiner: [Manuskript »Märchen« mit Widmung an Inge Müller, um 1954.] 1 Bl. i. Kuv., ms. u. hs., Inge-Müller-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 869.
- Müller, Heiner: [Brief an Inge Müller, undat., um 1960.] 1 Bl., hs. Inge-Müller-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 358.
- Müller, Heiner: [Entwurf zum Gedicht »Valentina Tereschkova, die Kommunistin«, um 1963]. Ms. m. hs. Notizen. Heiner-Müller-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 3348.
- Müller, Inge: [Briefentwurf an Heiner Müller vom 26.6.1965.] 1 Bl., hs. Inge-Müller-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 358.
- Müller, Inge: [Manuskript zu »Manchmal bin ich ein Vogel«.] 5 Bl., hs.u. ms. Inge-Müller-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Sign. 214.
- Romanska, Magda: Opheliemachine. Typoskript. UA City Garage Theater, Santa Monica 2013.

Personen- und Werkverzeichnis

A

- Abramović, Marina 29
Achmatowa, Anna 207
 Requiem 207
Andreas-Salomé, Lou 164
Aragon, Louis 193f.
 La peinture au défi 193f.
Aristoteles 108
Arnim, Achim von 107
 Des Knaben Wunderhorn 106f.
Arnim, Bettina von 34
Aufricht, Margot 89
Auster, Paul 28
- ### B
- Baccara, Luisa [Figur in E. Jelineks
 Clara S.] 15
Bachmann, Ingeborg 14f., 33, 40, 76,
 125, 182, 224–226
 Undine geht 14, 16, 224–226
Barra, Carlotta [Figur in E. Jelineks
 Clara S.] 15
Bauer, Felice 220
Beauvoir, Simone de 13
 La force de l'âge, dt. In den besten
 Jahren 13
Bebel, August 129f., 225, 229
 Die Frau und der Sozialismus 129f.
Beckett, Samuel 175, 177–179, 181f., 187,
 198, 225, 229

- Dream of Fair to Middling Women
177
Stirrings Still 177–179, 182
Worstward Ho 182, 187
Benedict, Sophie 20
 Grace und die Anmut der Liebe 20
Benn, Herta 25
Benn, Gottfried 24f., 185, 220
 Synthese 185
Berlau, Ruth 102
Biermann, Wolf 225
Bosquet, Alain 183
 [Gespräch mit Salvador Dalí] 183
Brahms, Johannes 202
 Ein deutsches Requiem nach
 Worten der heiligen Schrift 202
Brecht, Bertolt 13, 18, 21, 36f., 39–41, 50,
 58, 64–66, 75, 77, 83–87, 89f., 100,
 106f., 140f., 149, 154, 164, 219f., 227
Baal, auch Lebenslauf des Mannes
Baal 75, 83–86
Das Votum Bert Brechts. Kurzer
Bericht über 400 (vierhundert)
junge Lyriker 58
Der Lebenslauf des Boxers Samson-
Körner 64
[Die Essays von Georg Lukács] 90
Im Dickicht der Städte 64
O Falladah, die du hangest 140

Bredel, Willi 127

Petra Harms 127

Brentano, Clemens 107

Des Knaben Wunderhorn 106f.

Bréton, André 182

Brüning, Elfriede 127

Regine Haberkorn 127

Buch Mose, hier zweites Buch Mose 87

C

Calle, Sophie 28

Cameron, Shirley 29

Celan, Paul 40

Chopin, Frédéric 206

Chris.Marker 177

Claudé, Camille 23

Clésinger-Sand, Solange 25

Cramer, Heinz von 161

Crassus, s. Knud Rasmussen

D

Dalí, Salvador 177, 183f., 186, 188, 193f.,
225, 229

D'Annunzio, Gabriele [Figur in E.

Jelineks *Clara S.*] 15

Dehmel, Richard 12

Weib und Welt 12

Zwei Menschen 12

Doolittle, Hilda 209

Ariadne 209

Draws-Tychsen, Hellmut 50f., 58, 61, 64,
75

E

Endler, Adolf 141f., 225

Erb, Elke 99, 141f., 205

Ernst, Max 177, 182–184, 225

La femme 100 têtes, engl. The

Hundred Headless Woman 182–184

Erpenbeck, Fritz 100f.

Aus dem Theaterleben 100f.

Evans, Wainwright 9, 218

The Companionate Marriage 9, 218

F

Fechter, Paul 77

Rezension zu Marieluise Fleißer:

Pioniere in Ingolstadt 77

Feuchtwanger, Lion 41, 46, 49, 54–58,
86, 97

Erfolg 49, 54–56, 58, 87, 97

Fleißer, Marieluise 19, 21, 36, 40–42,
45–97, 99, 103, 153f., 160, 163, 174f.,
185, 197, 219–225, 227–229
Avantgarde 36, 43, 50, 87f., 97, 103,
220

Bruder des Blitzes/Sportgeist und
Zeitkunst 50, 64–66, 70–74, 86, 91,
94f.

Das Pferd und die Jungfer 50,
75–88, 154, 160, 220, 223f., 228

Dem tausendjährigen Gedenken der
Nonne Roswitha gewidmet 49, 97

Der Tiefseefisch 49–54, 57–63, 75,
87, 154, 175

Die Ziege 45–49, 51, 87, 97, 220,
222f.

Findelkind und Rebell. Über Jean
Genet 95

[Gespräch mit Horst Laube] 53

[Handschriftliche Notizen zum
Tiefseefisch] 61

Ich ahnte den Sprengstoff nicht 46,
76

Ich reise mit Draws nach Schweden
50f.

Kleist und der heutige

Menschentyp/Der Heinrich Kleist
der Novellen 50, 89–94, 96f., 185, 225

Mehlreisende Frieda Geier 67, 90

Meine Biographie 68

Yella, die Fallschirmakrobatin/Das

Mädchen Yella 50, 67–75, 88, 94,
223, 227, 229
Zwölf Porträts 49, 52–54, 56, 227
Franzen, Jonathan 14
 Dankesrede anlässlich des Frank-
 Schirmmacher-Preises 2017 14
Franz von Assisi 68, 71
Freud, Sigmund 111, 183f., 199, 208
Frisch, Max 40
Fouqué, Friedrich de la Motte 225
 Undine 225

G

Genet, Jean 50, 94–97, 185, 225
Girard, Anne 20, 40
 Madame Picasso 20, 40
Goebbels, Joseph 165, 167, 169
 Das deutsche Theater und seine
 Aufgaben 169
 [Rede am 18.2.1943 im Berliner
 Sportpalast] 167
Goethe, Catharina Elisabeth 23
Goethe, Cornelia, s. Cornelia Schlosser
Goethe, Johann W. von 15, 30, 37, 56, 93,
 135, 150, 207, 221f., 229
 Römische Elegien 56
 Torquato Tasso 207
 Wilhelm Meisters Lehrjahre 150
Gogh, Vincent van 89
Gomringer, Eugen 166
 Nachwort zu Friederike Mayröcker:
 Tod durch Musen 166
Gottsched, Johann Christoph 173
 Versuch einer critischen Dichtkunst
 vor die Deutschen 173

H

Hacks, Peter 101, 104, 132, 225
Harich, Wolfgang 104
 Der entlaufene Dingo, das
 vergessene Floß 104

Hauptmann, Elisabeth 21, 37, 41, 58
Heißenbüttel, Helmut 166f., 169
 Friederike Mayröcker. Tod durch
 Musen 166f.; 169
Hensel, Kerstin 141f., 151
 Für Inge Müller 142, 151
 Stilleben mit Zukunft 142
Hesse, Hermann 12, 40
 Roßhalde 12
Hilty, Carl 11
 Von der Heiligkeit der Ehe 11
Hitler, Adolf 55
Hölderlin, Friedrich 25, 155
 Buonaparte 155
Honecker, Erich 99
Hrotsvit von Gandersheim 49, 97
Huebner, Friedrich M. 10, 32, 218
 Die Frau von morgen wie wir sie
 wünschen 10, 32, 218
Hufeland, Christoph Wilhelm 57
 Makrobiotik oder die Kunst, das
 menschliche Leben zu verlängern 57
Hughes, Ted 23
Hügli, Andrea 142, 148
 Inge Müller – Fiam 148
Humboldt, Caroline von 34
Hustvedt, Siri 28
 The Blazing World 28

J

Jandl, Ernst 155, 157–163, 177, 179,
 188–215, 221f.
 Der Gigant (zus. m. F. Mayröcker)
 161
 die versuchung ernst jandls 196
 Fünf Mann Menschen (zus. m. F.
 Mayröcker) 161
 Gemeinsame Kindheit (zus. m. F.
 Mayröcker) 161, 221
 in der küche ist es kalt 203f.
 Spaltungen (zus. m. F. Mayröcker)

161
 Traube (zus. m. F. Mayröcker) 161
 Jean Paul 82, 177
 Jelinek, Elfriede 15f., 29, 182, 222
 Clara S. Musikalische Tragödie 15f.,
 222
 Jentzsch, Bernd 141
 Jesenská, Milena 220
 Jhering, Herbert 64f.
 Boxen 65
 Joyce, James 177f.

K

Kafka, Franz 40, 65, 220
 Kahlo, Frida 38
 Kaléko, Mascha 15f., 19, 33
 Die Frau in der Kultur 15
 Kerr, Alfred 52f., 77
 Marieluise Fleißer: Fegefeuer in
 Ingolstadt 53, 77
 Keun, Irmgard 70, 222
 Das System des Männerfangs 222
 Keyserling, Hermann Graf 32
 Das Ehe-Buch 32
 Kierdorf-Traut, Georg 158
 Kisch, Egon Erwin 65
 Der Sportsmann als Schiedsrichter
 seiner selbst 65
 Kleist, Heinrich von 50, 89–94; 96f., 185,
 225
 Der zerbrochne Krug 106
 Die Marquise von O... 90
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 174
 Wingolf 174
 Köthner, Paul 60
 Hermetische Lehrbriefe über
 Sternweistum und Alchemie 60
 Kracauer, Siegfried 37
 Küpper, Hannes 58, 66
 He, he! The Iron Man! 58

L

Lacan, Jacques 111f.
 Le stade du miroir, dt. Das
 Spiegelstadium 111f.
 Langbehn, Julius 37
 Lange-Müller, Katja 141f.
 An Inge Müller 142
 Lernet-Holenia, Alexander 218
 Die Frau aller Zeiten 218
 Levin, Rahel, s. Rahel Varnhagen von
 Ense
 Lindsey, Benjamin B. 9, 218
 The Companionate Marriage (zus.
 m. W. Evans) 9, 218

M

Mahler-Werfel, Alma 164
 Majakowski, Wladimir 140f., 225
 Хорошее отношение к лошадям,
 dt. Gute Einstellung zu Pferden
 140f.
 Malraux, André 23
 Malraux, Clara 23
 Marly, Michelle 20
 Romy und der Weg nach Paris 20
 Märten, Lu 18, 228
 Die Künstlerin 18
 Martianus Capella 174
 De nuptiis Philologiae et Mercurii
 174
 Martin, Thomas 142, 148–152
 Schutt (Ingemüllermonolog) 148–152
 Matzke, Frank 9
 Jugend bekennt: So sind wir! 9
 Mauthner, Fritz 45–48
 Beiträge zu einer Kritik der Sprache
 45–48
 Mayer, August Liebmann 55
 Mayröcker, Friederike 19, 40–42,
 155–215, 221–223, 225, 227, 229
 [Brief an Siegfried J. Schmidt vom

- 4.1.1982] 170
 Das Herzerreißende der Dinge 42,
 157, 188f., 191, 193–198
 Der Gigant (zus. m. E. Jandl) 161
 Die Abschiede 179, 189
 die Kantate oder, Gottes Augensterne
 bist du 40, 161
 Die kommunizierenden Gefäße
 155–160, 162, 171, 188, 193, 199, 204,
 207f., 211, 215
 Durchschaubild Welt, Versuch einer
 Selbstbeschreibung 175
 Ernst Jandl und seine Götterpflicht
 189–195
 es ist so ein Feuerrad 176, 199
 Fotografie 163, 211–215
 Fünf Mann Menschen (zus. m. E.
 Jandl) 161
 Gemeinsame Kindheit (zus. m. E.
 Jandl) 161, 221
 Mail Art 163, 170–173, 179f.
 Orpheus und Eurydike 200f.
 Requiem für Ernst Jandl 199,
 201–209
 rupfen in Gärten 163, 172–174, 188,
 206
 Spaltungen (zus. m. E. Jandl) 161
 Stilleben 163, 176–188, 198, 200, 223,
 225
 Tod durch Musen 163–167, 169f., 173
 Traube (zus. m. E. Jandl) 161
 überhaupt und auch jetzt das
 Opernglas verkehrt ans Auge
 haltend 192f.
 Und ich schüttelte einen Liebling
 160, 188, 199, 208, 222f.
 Vierzeiler für E. J. 42; 196
 während die Fußspuren : Füße auf
 dem Boden zurückbleiben 186f.
 wenn ich vor ihm gestorben wäre
 208
 100 moderne Blätter, für Ernst Jandl
 209–211
 Mead, Margaret 30
 Field Work in the Pacific Islands 30
 Meier, Emerenz 15
 Stoßseufzer 15
 Meisl, Wilhelm (»Willy«) 65
 Der Sport am Scheidewege 65
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 211
 Mill, Harriet Taylor 23, 30
 Mill, John Stuart 23, 30
 Miller, Roland 29
 Morgner, Irmtraud 99
 Möser, Justus 93, 186
 Wie man zu einem guten Vortrage
 seiner Empfindungen gelange 186
 Moses, Stefan 163, 211–215
 Mozart, Wolfgang Amadeus 177, 186
 Abendempfindung an Laura 186
 Müller, Heiner 42, 99–109, 112–116,
 120–124, 126–128, 131–134, 136–154,
 200, 221, 225
 [Brief an Inge Müller, undat., um
 1960] 139
 Da ist die Brücke (zus. m. I. Müller)
 109
 Das Pferd hat kein Gewehr 140f.
 Der Lohndrucker (zus. m. I. Müller)
 100–102, 115, 127, 132f., 221
 Die Brücke/Klettwitzer Bericht
 (zus. m. I. Müller) 100
 Die Hamletmaschine 147f.
 Die Korrektur (zus. m. I. Müller)
 100f., 115, 127–129, 132–134, 221
 Du Brunnen, der mich tränkt und
 durstig macht 109
 Ein Mädchen Wasser holen ging 107
 Ich kannte einen ältern Schimmel
 140
 Krieg ohne Schlacht 99, 101f., 105,
 127, 136, 147

- Märchen 107–110, 112f.
 Todesanzeige [I] 100, 141–148, 150
 Todesanzeige [II] 151
 Valentina Tereschkowa, die
 Kommunistin (zus. m. I. Müller) 109
 Weiberkomödie 105, 126, 131,
 136–138
 Zehn Tage, die die Welt
 erschütterten (zus. m. Hagen Stahl)
 100
- Müller, Inge[borg] 19, 29, 40–42, 99–154,
 160, 175, 197, 200, 220–227, 229
 [Briefentwurf an Heiner Müller,
 26.6.1965] 139
 Da ist die Brücke [...] (zus. m. H.
 Müller) 109
 Das Gesicht 140, 225
 Dem Mädchen, das Wasser holen
 ging 107
 Der Lohndrucker (zus. m. H.
 Müller) 100–102, 115, 127, 132f., 221
 Der Weg ist wohin du den Fuß setzt
 114
 Die Brücke/Klettwitzter Bericht (zus.
 m. H. Müller) 100
 Die Korrektur (zus. m. H. Müller)
 100f., 115, 127–129, 132–134, 221
 Die Weiberbrigade (einschl. d.
 Szenen für die Stückfassung) 103,
 105, 115, 125–138, 153, 160, 175, 220f.,
 224–226, 229
 Fallada 45 140
 Frag mich nicht was das mit uns ist
 139f., 224
 Manchmal bin ich ein Vogel 103,
 115–125, 153f., 221, 226
 Meine Liebe 139
 Spiegel 110–113
 [Tagebuchfragmente 1957] 154
 Trümmer 45 154
 Valentina Tereschkowa, die
 Kommunistin (zus. m. H. Müller)
 109
 Wölfchen Ungestüm 106
 Wer gibt Dir ein Recht, den
 Stummen zu spielen 113
 Müller, Wolfgang 131, 142
 Münchhausen, Börries von 12
 Richard Dehmel 12
 Muschg, Adolf 205
 Musil, Robert 52, 63, 65
- N**
 Navratil, Leo 206
 Nietzsche, Friedrich 66, 68, 71–74, 227
 Also sprach Zarathustra. Ein Buch
 für Alle und Keinen 71-74
- O**
 Okopenko, Andreas 157
 Mit Ernst durch die Jahre 157
 Ovid 110, 112
 Metamorphosen 110, 112
- P**
 Paquet, Alfons 218
 Die Frau, die Welt und das Heute
 218
 Picasso, Pablo 20, 40
 Pietraß, Richard 141
 Pinthus, Kurt 89
 Marieluise Fleißer 89
- R**
 Raddatz, Fritz J. 196
 Raphaël, s. Paul Köthner
 Rasmussen, Knud 227
 Rheinsberg, Anna 141
 Rilke, Rainer Maria 40, 164
 Rimbaud, Arthur 111
 Rodin, Auguste 23
 Romanska, Magda 142
 Opheliemachine 142

Roswitha von Gandersheim, s. Hrotsvit
 von Gandersheim
 Roth, Thomas 142, 147, 150
 La Casa 147

S

S[chumann], Clara [auch Figur in E.
 Jelineks *Clara S.*] 15f., 38, 222
 S[chumann], Robert [auch Figur in E.
 Jelineks *Clara S.*] 15f., 222
 Samson-Körner, Paul 64
 Samsonow, Elisabeth von 211
 Sartre, Jean-Paul 13
 Schelling, Caroline 20, 34
 Schiller, Friedrich von 15, 51
 Schlegel, Dorothea 20, 34, 222f.
 Florentin 223
 Schlegel, Friedrich 223
 Lucinde 223
 Schlosser, Cornelia 23
 Schneckenburger, Max 168
 Die Wacht am Rhein 168
 Schneider, Romy 20
 Schnitzler, Arthur 12, 18
 Zwischenspiel 12
 Schonendorf, Wolfgang 100, 115, 126
 Schwenkner, Herbert 105f., 132
 Shelley, Mary 38
 Simmel, Georg 10f., 18
 Die Gesellschaft zu zweien 10
 Soziologie 11, 18
 Simonides von Keos 211
 Sloterdijk, Peter 159
 Steffin, Margarete 18, 58, 163f., 227
 [Brief an Crassus, d. i. Knud
 Rasmussen, vom 5.6.1940] 227
 Stein, Charlotte von 30, 37, 222
 Neues Freiheits-System oder die
 Verschwörung gegen die Liebe 30,
 37, 222

Stein, Wilm 70
 Tragödien der »neuen Frau« 70
 Stoker, Abraham (»Bram«) 27
 Dracula 27
 Strindberg, August 12, 18
 Kamraterna, dt. Kameraden 12

T

Tereschkowa, Valentina 109
 Tieck, Ludwig 177
 Tscholakowa, Ginka 141f., 145–147, 150
 Die Maske des Schweigens 145–147,
 150

U

Ulay, d. i. Frank Uwe Laysiepen 29

V

Varnhagen von Ense, Rahel 34
 Vischer, Melchior 65
 Bekenntnis zum Journalismus 65
 Fussballspieler und Indianer 65
 Vossische Zeitung 67f., 70
 Vring, Georg von der 218
 Offensive der Frau 218

W

Wander, Maxie 99
 Weber, Marianne 10–12
 Weber, Max 10–12
 [Brief an Marianne Weber vom
 6.5.1916] 12
 Weibel, Peter 157
 Winkler, Josef 96
 Das Zöglingsheft des Jean Genet 96
 Woolf, Virginia 42, 122
 A Room of One's Own 42, 122

Z

Zweig, Stefan 10, 169, 217f., 230
 Schachnovelle 169
 Zutrauen zur Zukunft 10, 218, 230

