AUSSENSTEHEND, UNGELENK, KOPFÜBER WEIBLICH

Ergebnisse der Frauenforschung
Band 48
Begründet und im Auftrag des Präsidenten der Freien Universität Berlin herausgegeben von

Prof. Anke Bennholdt-Thomsen, Germanistik
Prof. Marlis Dürkop, Sozialpädagogik
Prof. Ingeborg Falck, Medizin
Prof. Marion Klewitz, Geschichtsdidaktik
Johanna Kootz, Soziologie
Prof. Jutta Limbach, Jura
Prof. Hans Oswald, Pädagogik
Prof. Renate Rott, Soziologie
Dr. Hanna Beate Schöpp-Schilling, Amerikanistik/Anglistik, Germanistik
Prof. Margarete Zimmermann, Romanistik

Koordination: Dr. Anita Runge

Elke Brüns

AUSSENSTEHEND, UNGELENK, KOPFÜBER WEIBLICH

Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Gedruckt mit Unterstützung der Freien Universität Berlin.
Die Arbeit wurde gefördert vom Förderprogramm Frauenforschung
der Senatsverwaltung für Arbeit und Frauen, Berlin.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Elke Brüns:
Aussenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich : psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann / Elke Brüns. – Stuttgart ; Weimar ; Metzler, 1998
(Ergebnisse der Frauenforschung ; Bd. 48)
Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss.
ISBN 3-476-01597-1

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1998 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Wallstein Verlag, Göttingen
Druck: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm
Printed in Germany

Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar

WAS FERN,
DOCH NAH IST

Das Paradies.
Der Abstand zwischen Mann und Frau.

Das Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shonagon

INHALT

La femme-écrivaine n'existe pas? 11

I. aussenstehend: Marlen Haushofer 24

1. Normale Geschichten 24

2. Vom *Himmel, der nirgendwo endet* hinter *Die Wand* 25

2.1. Die geheime Schrift im Splitterwerk. 25

2.2. Zum Interpretationsverfahren 27

3. *Himmel, der nirgendwo endet*: Weibliche Sozialisation und symbolische Ordnung 28

3.1. Erinnerung als Vergegenwärtigung von Verlusterfahrung 28

3.2. Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft 30

3.3. Latenzen der Gewalt 34

3.4. ›*Lustige Männerwelt*‹ versus ›*Krankheiten und Kinderkriegen*‹. 38

3.5. Berufsbild: Mörder 41

3.6. Ein Antimärchen 43

4. Geschlechterpathologie 47

5. ›*Er war ein so großes Ziel gewesen*‹: *Die Wand* 54

5.1. Die Genese der Wand 55

5.2. Diskurse jenseits der väterlichen Funktion 59

5.3. Gegenbilder des Begehrens und ihr Scheitern I 63

5.4. Die interne Topographie der *Wand* 66

5.5. Geschlechtermythologie 74

6. Biographie und Fiktion: wie Katz und Hund 77

7. Mörderische Autorpositionen: Haushofer und Poe. 80

8. *Métaphore maternelle* und weibliche Schreibpraxis 85

II. ungelenk: Marieluise Fleisser 94

1. Falsche Namen, verlorene Texte, Ortsbestimmungen 94

1.1. (K)ein Name - (k)ein Text: Das erste Drama 94

1.2. Ingolstadt: Chiffre einer verlorenen Autorposition 97

1.3. Weibliche Signaturen 99

2. *Fegefeuer in Ingolstadt*: Muskelgefühle als Schreibinstanz 101
2.1. Zum Interpretationsverfahren 101
2.2. Imaginäre Passionen 103
2.3. Imaginäre Beobachter 108
2.4. Gegenbilder des Begehrens und ihr Scheitern II 110
2.5. Schrift, Tod und Geschichte 112
2.6. Imaginäre Mitspielerinnen 115
2.7. Zettel's Alptraum: Die Schrift gibt es nicht 118
3. Im Bunde mit den Engeln und im Kreis der Hölle: Topographie der Autorposition Fleißers 121
4. Brecht: Ein kurzer Ausflug zu Dr. Jekyll and Mr. Hyde 126
4.1. Autorengenealogie 127
4.2. Ästhetische Nachwehen 129
4.3. Revitalisierung als Desexualisierung 131
4.4. Homosexualität 134
4.5. Auto(r)erotik 135
5. Öffentlichkeit als Raum der Subjektkonstitution 143
6. Kleist: Gegenbild des Begehrens 148
6.1. Gedankenstriche 149
7. Autorpositionen der AutorErotik: Fleißer und Kleist 150
8. Zwischen den Geschlechtern ein Niemand 154

III. KOPFÜBER WEIBLICH: INGEBORG BACHMANN 162
1. Eine fast verschüttete Erinnerung 162
2. Bisexualität, Sprache und Erinnerung 163
2.1. Die intrapsychische Dimension 164
2.2. Die intersubjektive Dimension 166
2.3. Zum Interpretationsverfahren 167
3. *Siamo Scrittori?* 167
3.1. Rache als Antwort 170
3.2. *Fanny*: Portrait of the artist as a young woman 173
3.3. *Franza*: Die Entdeckung des weiblichen Ichs und ihrer Schrift . . . 177
3.4. ›*Finsternis. Große Lücke*‹: Erinnerung und Textstruktur 179

3.5. Gegenbilder des Begehrens und ihr Scheitern III 180
3.6. Erinnerung als Auratisierung 182
3.7. *Dark continent*: Selbstidentifikation einer ›großen Figur‹ 185
4. The artist as a man and the portrait of a lady:
Max Frisch und Ingeborg Bachmann 188
5. *Malina:* Auto(r)biographie 193
5.1. Prolog: Daten eines imaginären Zerstörungszeitraums. 193
5.2. *Malina* 1947: Wünsche und weibliche List 197
5.3. *Glücklich mit Ivan*: Das Kunstwerk Liebe 200
5.4. Apokryphe Erinnerung: Hans Weigels Autorposition 206
5.5. Träume: Der andere Schauplatz der Erinnerung. 211
5.6. Träume: Kulturelle Bilder ästhetischer Praxis 232
6. Das Andere als konstruierter Ort:
Weigels, Frischs und Bachmanns Autorpositionen 236
7. *Von letzten Dingen*: Der mumifizierte (Text-)Körper. 239
8. Hilfswissenschaften 242

Schlussbild: Autorpositionen – Theorie und (ästhetische) Praxis . . 245

Siglenverzeichnis 250

Anmerkungen 252

Literaturverzeichnis 306

LA FEMME-ÉCRIVAINE N'EXISTE PAS?

That's the side that appeals to em, the wring wrong way to wright woman.
James Joyce, Finnegans Wake

Was ist eine Frau, wenn sie *schreibt*? Eine schreibende *Frau*? Nicht unbedingt:

> Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen … (GuI, 99 f.)

Ingeborg Bachmann beschreibt hier nicht nur die Entstehungsgeschichte ihrer »imaginären Autobiographie«, den Roman *Malina* (vgl. GuI, 73), sondern ein produktionsästhetisches Problem, vor das sich Schriftstellerinnen häufiger gestellt sehen. Ähnliches findet sich, allerdings in ironischer Wendung, bei Elfriede Jelinek:

> Aber freudianisch argumentiert, müßte man sagen, daß ich mich, indem ich schreibe, faktisch zum Mann gemacht habe – vielleicht kommt daraus meine Desorientierung, weil ich eigentlich ein Mann bin, aber nicht weiß, was ein Mann ist, und daher nicht weiß, was ich bin.[1]

Dieses wenig desorientierte Sprechen reproduziert gemäß seiner Ankündigung die freudsche Argumentationslogik und läßt sie im Galopp über die Satzzeichen leerlaufen: Die Leerstelle Frau/weiblicher Autor/Autorin gleitet ›hinter‹ die Signifikanten ›ich/Mann‹, sie bildet sich durch das Wissen der Lesenden um das Geschlecht der Sprechenden. Der Punkt am Ende des Satzes läßt den Leser verwirrt und unwissend zurück, also nochmals Komma für Komma? Paradox ist auch die Schreibposition Lou Andreas-Salomés, die ihr Werk geschlechtsdichotom aufspaltet: Bei ihren »begrifflichen Arbeiten« sei sie als »bei einem weiblichen Tun« begriffen, »dagegen bei allem, was in Dichterisches einschlägt, als bei einem männlichen«[2]. Christa Reinig hingegen schildert den Prozeß des Schreibens programmatisch und mit Titel als *Entmannung:* »Ich selbst prüfe an mir, was an ›Männlichkeitswahn‹ ich von mir abtun kann.«[3] Christa Wolf spricht vom »Selbstvernichtungswunsch«, den Schriftstellerinnen angesichts der vom »männlichen Selbstverständnis geprägten Institutionen« Ästhetik und Literatur an sich verspürten und sieht als Alternativen »sich anpassen oder verschwinden«[4]. Der Grund dieses Wunsches? Ist die schreibende Frau *von der Natur nicht vorgesehen,* wie Hilde Domin ihren autobiographischen Bericht nennt?[5] Das erinnert an Lacan: »Die Frau ist

ausgeschlossen von der Natur der Dinge, die die Natur der Wörter ist«[6]. La femme-écrivaine n'existe pas? Ist Schreiben eine Er- oder Entmannung?

»Wäre ich ein Mann, hätte ich aus diesem Zustand vielleicht ein Werk geschaffen«[7], vermutet Unica Zürn – Heinrich Bosses grundlegende Untersuchung müßte dann eigentlich so geschrieben werden: *Autorschaft ist Werk-Herr-Schaft*. Im Gegenbild wird von Marguerite Duras die produktionsästhetische Bedeutung von Weiblichkeit betont. Im Schreibprozeß als Rückkehr in ein »wildes Land«[8] findet sie anscheinend die *wilde zone* der Weiblichkeit, die Elaine Showalter als Ort der Frauen proklamiert:[9]

> Ich weiß, daß, wenn ich schreibe, etwas in mir zu funktionieren aufhört, etwas verstummt. Ich lasse etwas die Oberhand in mir gewinnen, was wahrscheinlich von der Weiblichkeit herströmt […]. Vielleicht bin ich, vor allem anderen, bevor ich Duras bin, ganz einfach eine Frau.[10]

Wenn Weiblichkeit und Produktivität nicht notwendig konfliktiv sein müssen, welche Faktoren prägen dann die unterschiedlichen Varianten des psychosexuellen Konnexes von Autorschaft und Geschlecht?[11] Die Beantwortung dieser Frage hängt nicht zuletzt davon ab, wie man Geschlecht und Autor definiert.[12] Foucault zufolge ist der Autor zuvörderst Fiktion und Funktion.[13] Die neuzeitliche Bewußtseinsphilosophie des selbstidentischen Subjektes findet hier ihre gewalttätige Ausformung in der Usurpation des transpersonalen namenlosen Gemurmels: »Fiktiv wäre demnach nicht nur das von Experten geschaffene Fremdbild eines Autors, sondern auch das *Selbstbild* eines für seine Werke verantwortlichen Subjektes.«[14] So gesehen, käme in den Äußerungen der Schriftstellerinnen das Fremdbild des männlichen Autorsubjekts als konfliktives Selbstbild zum Tragen, das entweder schon, wie Jelinek vorführt, ironisch zitiert oder dem mit Duras eine andere Deutung entgegengestellt werden kann. Zugleich wird deutlich, daß Jelineks Auskunft ohne die feministische Kritik am psychoanalytischen Postulat eines männlichen Begehrens – »die Zusammenstellung ›weibliche Libido‹ läßt jede Rechtfertigung vermissen«[15] – und Duras' Rekurs auf die wilde Weiblichkeit ohne die Theorien der französischen Poststrukturalist(inn)en, die Weiblichkeit als avantgardistische Textpraxis reklamierten, nicht zu denken ist. Ebenso wird damit deutlich, daß die Selbstbilder schreibender Frauen nicht im luftleeren Raum entstehen, sondern (auch) abhängig sind von den Diskursen, in denen Weiblichkeit und Schrift theoretisiert werden.

Duras behauptet mit dem positiven Zusammenhang von Frau und Weiblichkeit ein produktionsästhetisches Modell, demgegenüber entsprechende theoretische Überlegungen zur Funktion des Weiblichen resp. der Frau im Schöpfungsprozeß Bilder des Ausschlusses, der Tötung und Funktionalisierung entwerfen. Elisabeth Bronfen zufolge repräsentiert das Weibliche die ›liminale Position‹ in der symbolischen Ordnung, eine Position, die sich in der Frau als Bild des Todes im Leben *verkörpert*. Verantwortlich für diese kulturkonstitutive Zuschreibung sei die partielle Abwesenheit des mütterlichen Körpers als Motiv der ersten Symbolisierung des Kindes, wie sie Freud in der Analyse des Fort-da-Spiel seines Enkels aufgezeigt hat.[16] Wird so der abwesende mütterliche Körper zum Material einer Kunstproduktion, so konstruiert sich hingegen das männ-

liche Ich als überlebendes und präsentes: »Autorschaft als Produktion symbolischer Textualität setzt den Tod des Weiblichen voraus, und aller Werte, die zu diesem kulturellen Paradigma gehören.«[17] Die Etablierung einer *weiblichen* Autorposition durch die Frau kommt dann der Identifizierung mit der Todesmetapher gleich, hinter der sich die kulturelle Inschrift Maternität / Materialität / Mortalität verbirgt – eine selbstmörderische Position. Sigrid Weigel zeigt anhand eines Denkbildes von Walter Benjamin, demzufolge sich der männliche Künstler nicht über die Mutter, sondern über sein Werk ›geboren‹ imaginiert und dabei Weiblichkeit als *natürliche* Produktivität überwinden will, eine ähnliche Problematik für die Frau auf: »Während sich für den Autor dieser Vorgang am anderen Geschlecht abspielt, müßte *die* Autor*in* ihn am eigenen vornehmen.«[18] Tatsächlich bleibt in diesen Modellen ästhetischer Praxis der Frau nichts anderes als – mit Caroline von Günderrode gesprochen – »Was mich tödtet zu gebähren«[19].

Die eingangs zitierten Äußerungen stammen aus dem 20. Jahrhundert. Sie artikulieren vorrangig die Schwierigkeit, als Frau zu schreiben, eine geschlechtsspezifische Erfahrung, die etwa der weiblichen Generation des Sturm und Drang kaum in dieser Form sagbar war, eher als Unvermögen erschien, das sich in Depressionen und Körpersymptomen artikulierte: »Was hindert Sie zu schreiben, werden Sie fragen«, fragt Cornelia Goethe sich selbst in einem an eine Freundin gerichteten Brief. Ihre Antwort ist diffus, deprimiert: »Der wahre Grund ist, daß ich nichts zu sagen habe. Die Eintönigkeit meines Lebens, die Gleichförmigkeit meines seelischen Daseins, die stumpfe Ruhe meines Herzens.«[20] Charlotte von Kalb urteilt über ihren einzigen Roman: »Ich kann eigentlich nicht schreiben. Alles ist zerstückt […]. Ich kann nichts ausarbeiten. Es geht mir […] das Ganze zu fassen ab.«[21] Die Sätze beider Frauen kommentieren den scheiternden Versuch, das zu werden, was ihr Jahrhundert gerade hervorbringt: den modernen Autor. In dem Moment, in dem sich diese neue, d. h. *subjektzentrierte* Form der Autorschaft im Originalgenie des Sturm und Drang am radikalsten verwirklicht, verstummt die weibliche Generation. Stehen moderne Autorschaft und weibliches Geschlecht am Anfang in einem Ausschlußverhältnis, so ist die Eroberung der Autorposition durch Frauen ein literarhistorisch vielschichtiger Prozeß, der den Konflikt von Schrift und Geschlecht immer neu in Szene setzt und Strategien zu seiner Bewältigung hervorbringt. Will man subjektzentrierte Autorschaft als Zwischenphase sehen zwischen vormoderner und postmoderner Autorschaft,[22] so stellt sich die Frage, ob der postmoderne Tod des Autors die Grundproblematik des schreibenden weiblichen Ichs, wie sie sich – von der Endperspektive moderner Autorschaft betrachtet – gerade gegen dieses Ende hin um so radikaler fomuliert, erledigt oder sie nur neu verdeckt. Das heißt zunächst: Welche Grundstruktur prägt den Konflikt zwischen subjektzentrierter Autorschaft und Geschlecht?

Auch diese Frage hängt entscheidend davon ab, wie das Subjekt theoretisiert wird. Auch hier bringen die Fremddeutungen von Expert(inn)en die Funktion Autor hervor – oder eben für die Frau nicht hervor. Wie in den kulturtheoretischen Untersuchungen Bronfens und Weigels herrschen auch in den Thesen des mittlerweile klassisch gewordenen Triumvirats Kristeva, Irigaray und Cixous unterschiedliche psychosexuelle Bedingungen für schreibende Frauen und Männer. Als poststrukturalistische Weiterentwicklung der Psychoanalyse, aber auch der Anthropologie, des Marxismus / Maoismus, be-

schrieben die Französinnen die unterschiedliche Stellung der Geschlechter zur Sprache.[23] Beide Geschlechter müssen sich in ihrer Subjektgenese von der Mutter abwenden und mit dem Vater und der von ihm repräsentierten Symbolordnung identifizieren: Dieser gemeinsame Ausgangspunkt wird allerdings schon unterschiedlich gewertet. Kristeva versteht den Autor als Subjekt-im-Prozeß,[24] das trotz seiner Identifizierung mit dem Vater das an die Mutter gebundene präsymbolische, semiotische Potential der Sprache, die un-sinnigen Klänge, Rhythmen und Laute in seiner präödipalen Triebentgrenzung lustvoll reaktivieren kann: »Wenn der Mann sich also der symbolischen Ordnung des Vaters entzieht […], dann könnte er lachen.«[25] Gilt also für den Autor Roland Barthes' bekannter Satz *L' écrivain, c'est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère,* zeitigt die imaginäre Rückwendung zum mütterlichen Körper für die Autorin andere Konsequenzen: »Eine Frau hat nichts zu lachen, wenn die symbolische Ordnung zusammenbricht.«[26] Völlig konträr sieht Hélène Cixous die Lage: Die als Fließen und Überströmen der Schrift charakterisierte *écriture féminine* speise sich aus der weiblichen, auf Verausgabung basierenden Triebökonomie.[27] Obwohl männliche wie weibliche Autoren diese aus der frühen Mutter-Kind-Beziehung stammende Libido in den Text »einschreiben« könnten,[28] habe die Frau, da sie nicht unter der Kastrations- und der damit implizierten Todesdrohung stünde, eine privilegierte Position: »Ja, ich meine, daß das Schreiben für den Mann und für die Frau eine unterschiedliche Stelle einnimmt. Und zwar grundsätzlich.«[29] Der Mann könne zum Schreiben nur ein »fetischisiertes Verhältnis« haben, denn »es hat noch Teil am Phallus«[30]. Das Gegenbild wird von Luce Irigaray entworfen: Innerhalb einer phallozentrischen Kultur im-Namen-des-Vaters gibt es für die Frau keine Möglichkeit, eine weibliche Libidoökonomie zu symbolisieren, sei doch mit der kulturkonstitutiven Verdrängung der Mutter dem Mädchen jede Möglichkeit einer weiblichen Selbstrepräsentanz genommen.[31] Da sich das Subjekt, führt Irigaray die sprachphilosophisch gewendete Psychoanalyse Jacques Lacans fort, imaginär im Spiegelbild und damit am Ort des Anderen konstituiere, wird die Frau als Andere zum Spiegel des Mannes, der dessen imaginäre Selbstidentität garantiere. Die Frau ist solchermaßen sowohl ihrem eigenen Imaginären wie auch der symbolischen Ordnung entfremdet, zu der sie keinen Zugang findet: »Es ist zweifellos die der Frau verweigerte Subjektivität, die eine eindeutige Objektkonstitution garantiert: des Objektes der Repräsentation, des Diskurses, des Begehrens. Man stelle sich vor, die Frau würde ihre Imagination entfalten«[32]. Neben dem *parler femme* nennt sie als Schreibstrategie die mimetische Durchquerung der Diskurse, »um ihre Anleihen auf das / bei dem Weiblichen wieder zum Vorschein zu bringen«[33]. Finden sich bei Cixous und Irigaray widersprüchliche Momente, die der Frau durch eine veränderte weibliche Textpraxis einen anderen Autorstatus ermöglichen, droht ihr im letztlich orthodox psychoanalytischen Verständnis Kristevas jenseits einer durch den Vater vermittelten Autorposition »Psychose oder Freitod«[34]: Auch hier *muß* sich, wie schon Freud es sah, der anatomische Unterschied psychisch auswirken.[35] Von der *Arbeit am Symbolischen,* die das männliche Autorsubjekt als Revolution der poetischen Sprache vollbringt, bleibt die schreibende Frau ausgeschlossen: Ihre ohnehin schon prekäre Subjektposition zerfällt vollends im Entgrenzungsvorgang des Schreibens.

Die Erfahrung der ›Zerstückung‹, des Fragmentarischen und Unsicheren der Selbst- und Außenwahrnehmung, die von Charlotte von Kalb als formalästhetische Unfähigkeit gedeutet wird, nämlich ›das Ganze‹ der von den männlichen Autoren des Sturm und Drang entdeckten Subjektivität im ›organischen‹ Kunstwerk zum Ausdruck zu bringen, wird von Christa Wolf bei Ingeborg Bachmann hingegen als Zeichen genuin weiblicher *Erfahrung* gelesen, die (noch) auf keine Poetologie zurückgreifen kann und deshalb »ihre Geschichte einfach nicht in den Griff, nicht in die Form kriegt. Die es einfach nicht fertigbringt, aus ihrer Erfahrung eine präsentable Geschichte zu machen, sie als Kunstgebilde aus sich herauszustellen.«[36] Die von Cornelia Goethe beklagte Erfahrungslosigkeit ist bei aller historischen und kulturellen Differenz derjenigen Sylvia Plaths verwandt, die für die weibliche Existenz die Metapher des Lebens unter der *Glasglocke* fand. Das äußere Vakuum der Glasglocken-Existenz findet seine Entsprechung in der innerpsychischen Entgrenzung des Schreibprozesses, die mangelnde soziale Selbstrealisation der Potentialitäten des Ichs führt zu einer Verarmung der Ausdrucksfähigkeiten:

> Als ob eine kleine hygienische Falltür die kochende und untergründige Seite meiner Erfahrungen abschneidet. Was dabei herauskommt, sind hübsche und künstlerische Statuen. Ich komme nicht richtig aus mir heraus.[37]

Was für die verstummte weibliche Generation des Sturm und Drang – die es eben als literarische nicht gab – gilt, daß nämlich angesichts des herrschenden Literaturbegriffs sowohl Sozialisationsbedingungen (welches autonome Subjekt hätten die Frauen entdecken sollen?) und männliche Reglementierung (berühmtes Beispiel: Johann Wolfgang von Goethe)[38] die Artikulation des weiblichen Ichs verhindern, scheinen – bildet man die gleichlautenden Beschreibungen aufeinander ab – nicht die einzigen Aspekte unterdrückter weiblicher Produktivität zu sein. Denn »Kunst – als Semiotisierung des Symbolischen – vermittelt die Lust mit der Sprache«[39], wie Julia Kristeva schreibt. Das Grundmuster des ›Nicht-Herausstellen / -Herauskommen / (Heraus-)Arbeiten-Könnens‹ läßt sich dann auf dem Hintergrund von Subjekt- und Texttheorie auch lesen als epochenübergreifende Umschreibung des scheiternden Symbolisierungsversuchs eigener triebsemiotischer Anteile in einer phallozentrisch strukturierten soziosymbolischen Ordnung. Dem Nicht-Herausstellen-Können des Eigenen korrespondiert die Erfahrung der Verschüttung des Lebens: Charlotte von Kalb »dünkt das ganze Leben eines Weibes, [...] ist mit nichts erfült – als stets den Schutt wegzureumen – der von den Dekken unserer grosen Moralischen, Kirchlichen und Polizey Gebräuche über sie fält, und sie zu ersticken droht.«[40] Zwar stehe, so postuliert die romantische Briefschreiberin Rahel Varnhagen, »der größte Künstler, Philosoph oder Dichter« nicht über ihr, aber sie sagt dies von einem besonderen ›Schreibort‹ aus: »Mir aber war das *Leben* angewiesen; und ich blieb im Keim, bis zu meinem Jahrhundert, und bin von außen ganz verschüttet«[41]. Wo Schreiben um 1800 gelingt, basiere es, so Christa Bürger, auf der Weigerung, Leben und Werk zu trennen. Schreibend brächten die Autorinnen sich selbst – und damit eine *andere* Subjektivität – hervor.[42] Als *weibliche* Subjektivität ist diese in einer

phallokratischen Gesellschaft anscheinend nicht nur grundsätzlich der Gefahr ausgesetzt, verschüttet zu werden, sondern sich überhaupt kaum mehr *herstellen* zu können: Die Steine, die Charlotte von Stein als Schutt auf das weibliche Subjekt niedergehen sieht, verfestigen sich psychohistorisch zu immer engeren Wänden. Fleißers schreibendes weibliches Ich ist *wie* durch eine unsichtbare Wand von den anderen getrennt, dasjenige Marlen Haushofers *ist* von einer unsichtbaren Wand umschlossen, und Bachmanns weibliche Textstimme wird am Schluß ihrer imaginären Autobiographie *in* ihr verschwinden.[43]

Angesichts dieser Bilder läßt sich die Problematik weiblicher Autorschaft entgegen des einfachen fortschrittsoptimistischen Bildes, das im stetigen Anwachsen der Anzahl von Schriftstellerinnen schon eine Lösung sieht, eher entgegengesetzt beschreiben: Die Verschüttung des weiblichen Ichs in der Geschichte moderner Autorschaft nimmt ihren Verlauf von der äußeren, sozialen in die innere, psychische Realität.[44] Die politische Emanzipation des Bürgertums im 18. Jahrhundert findet in der ›kulturellen Revolution zwischen 1750 und 1790‹ (Prokop) den Höhepunkt einer Entwicklung, welche sowohl Geschlecht als auch Autorschaft einem grundlegenden Wandel unterwarf und beides in ein neues Verhältnis setzt: »Künstlertum, Kreativität, Autorschaft sind zum Privileg des Mannes geworden.«[45] Moderne Autorschaft ist an die männliche Subjektposition gebunden, oder anders herum formuliert: Die Autorposition ist eine männliche. Die Etablierung der männlichen Autorposition vollzieht sich auf dem Hintergrund der Festschreibung der Geschlechtscharaktere, welche in der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben Frauen aus der öffentlichen, sozialen Sphäre überhaupt ausschließt.[46] Dieser Vorgang kann als fortschreitende Desymbolisierung verstanden werden, welche die Frauen zwingt, »sich immer mehr in den symbolischen Repräsentationen der männlichen Kultur zu interpretieren«[47]. Die Desymbolisierung des Weiblichen stellt die Autorin vor ein doppeltes Problem und vollzieht sich in zwei Richtungen: als Entäußerung und als Verinnerlichung. Nicht nur muß sie ihr Begehren in einer auf den Ausschluß des Weiblichen gründenden Symbolordnung artikulieren, sie muß sich als *Autorin selbst* mit der männlichen Subjektposition identifizieren, an die Autorschaft kulturhistorisch gebunden ist. So bildet sich in der Geschichte subjektzentrierter Autorschaft die soziale Desymbolisierung des Weiblichen letztlich als psychische ab: Mit Bachmanns zunächst ausschließlich männlicher Autorposition ist sie ins weibliche Subjekt eingezogen.

Damit verweisen die Bilder der Verschüttung und des Nicht-Herausstellen-Könnens über die konkreten sozialisationshistorischen Bedingungen hinaus auf den psychosexuellen Status des weiblichen Subjektes und damit auf den grundlegenden Zusammenhang von Semiotischem und Sozialem.[48] Dieser Konnex kann weder von einer Autortheorie, die Sprache und Geschlecht – sei es aufgrund subjektgenetischer Bedingungen, sei es in sprachphilosophischer Sicht – in ein immer gleiches Verhältnis setzt, nicht erfaßt werden.[49] Chris Weedon kritisiert zutreffend an der feministischen Übernahme psychoanalytischer Theoreme deren »unausweichlich patriarchalische Implikationen«[50], die einer veränderten Subjektposition von Frauen im Wege stünden. In Anlehnung an Derrida und Foucault plädiert sie für die Analyse historisch spezifizierbarer Diskurse, die jeweils Weiblichkeit und mithin den kulturellen Subjektstatus von Frauen

bestimm(t)en: Unbewußte und damit widersprüchliche Prozesse der Subjektgenese seien nicht in Abrede zu stellen, aber sie »lokalisiert den darin enthaltenen Konflikt in der symbolischen Ordnung und nicht in den psychosexuellen Strukturen«[51]. Die konfliktive Psychosexualität schreibender Frauen wäre somit Resultat einer widersprüchlichen Identifizierung der sich innerhalb der Symbolordnung ausschließenden Positionen Autor und Frau. Versteht man zugleich die symbolische Ordnung nicht universalistisch und ahistorisch als notwendig phallozentrisch, sondern als (Re-)Produktion diskursiver Felder, können Schriftstellerinnen den kulturhistorischen Autorstatus bestätigen oder überschreiten. Ohne den Einbezug der intrapsychischen Ebene bleibt aber unklar, wie Weedon den Widerstand gegen bestimmte Bedeutungszuweisungen begründen will, wieso »*wir als Frauen in unserem eigenen Namen* sprechen und Subjektpositionen des Widerstandes hinnehmen (sic)«[52] sollen. Die psychische und soziale Dimension verbindet hingegen Teresa de Lauretis, deren Analyse der *technologies of gender* mit der Semiotik Charles Sander Peirces nicht den in der Nachfolge Saussures entstandenen poststrukturalistischen, sondern den ›anderen‹ zeichentheoretischen Weg einschlägt, »to further our critical understanding of how the female subject is en-gendered«[53]. Die von Peirce entworfene triadische Relation von Zeichen, Objekt und Interpretant reduziert Bedeutung – also etwa die von Weiblichkeit/Frau – nicht auf Signifikanteneffekte, sondern beschreibt sie vermittels einer interpretierenden Subjektivität als soziale Handlung:

> Thus, as we use signs or produce interpretants, their significate effects must pass through each of us, each body and each consciousness, before they may produce an effect or an action upon the world. Finally, then, the individual's habit as semiotic production is both the result and the condition of the social production of meaning.[54]

In Peirce' Modell ist es der Interpretant als »das, was das Zeichen in einem Interpreten erzeugt«[55], der einen imaginären Spielraum gestattet – und die intrapsychische Wirkung des sozialen Zeichens Frau kann für diese selbst, wie das Bild Virginia Woolfs zeigt, ein produktiver Unterschied sein:

> Und wenn man Frau ist, wird man oft von einer plötzlichen Bewußtseinsspaltung überrascht, zum Beispiel, wenn, während sie Whitehall hinabgeht, sie aus einer natürlichen Erbin dieser Zivilisation plötzlich im Gegenteil zur Außenseiterin wird, kritisch und fremd.[56]

Das Bild der Frau und damit das der Autorin als zugleich natürliche Erbin der Zivilisation wie auch fremde Außenseiterin beschreibt eine innere Spaltung, in der das unter dem Signifikanten Frau stehende Subjekt im *en-gendering,* in den sozialen Konstruktionsprozessen von Geschlechtsidentitäten *nicht* restlos aufgeht: »women continue to become Woman, […] even as we know, as feminists, we are not *that*«[57]. Woher aber, muß man aber auch hier fragen, rührt der Widerstand gegen bestimmte Subjektpositionen, woher das ›knowledge, that we are not *that*‹ und somit der Wunsch nach Ver-

änderung? In der Tat mögen Peirce und Freud »strange bedfellows«[58] darstellen, aber erst eine Verknüpfung der sozialen *gender*-Konstruktionsprozesse mit ihren intrasubjektiv und insbesondere unbewußt stattfindenden Anteilen ermöglicht die Erkundung psychosexueller Autorpositionen, die damit auch psychosoziale werden. Möglicherweise läßt sich mit Hollway die Einnahme bestimmter Subjektpositionen als psychische Besetzung – und damit als Bindung libidinöser Energien an eine Vorstellung in der persönlichen Welt des Individuums – sehen.[59] Besetzungsvorgänge jedenfalls schaffen »*Werte,* die das Feld der Wahrnehmung und des Verhaltens ordnen«[60].

Nicht allen Autorinnen zu allen Zeiten stellen sich die gleichen Probleme. Bei den Schriftstellerinnen des Vormärz finden sich keine produktionsästhetischen Äußerungen, die auf die innerpsychische Dynamik des Schreibens hinweisen. Schwierigkeiten und Beschränkungen erscheinen ausschließlich als den gesellschaftlichen Verhältnissen geschuldet, der mangelnden Bildung, der Konvenienzehe. Das Ich, auch das schreibende weibliche Ich, ist sich – nach seiner romantischen ›Zerrissenheit‹ – selbst wieder unproblematisch geworden. Es ist vorrangig die gesellschaftskritische Intention des Jungen Deutschland und der damit verbundene funktionalistische Literaturbegriff, der es den Frauen ermöglichte, das Wort in eigener Sache zu ergreifen. Selbstbewußt (wenn auch im Bezug auf ihre Heldinnen widersprüchlich) machen die Schriftstellerinnen weibliche Unterdrückung zum politischen Thema, verbinden sie das Schicksal der Unterdrückten mit der weiblichen Ohnmacht. Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten der schreibenden Frau werden eher in der Dissoziation von frühfeministischem Anspruch und der Konventionalität der Erzählformen deutlich.[61] Die von den Vormärz-Autorinnen geschaffene Literatur ist sicher nicht als weibliche Ästhetik zu fassen, wenn darunter mit Silvia Bovenschen diejenige Literatur verstanden wird, in der die »Spezifika der weiblichen Erfahrung und Wahrnehmung selbst formbestimmend sind«[62]. Die sog. Frauenliteratur der 70er Jahre wird dieses Muster wiederholen: Aus dem Kontext der Frauenbewegung entstanden, ging es ihr primär um die emanzipatorische Funktion von Literatur, die unter dem Primat des gesellschaftspolitischen Engagements auf überkommene literarische Gattungen und Muster zurückgriff.[63] Das regressive Totalitätsideal des sich selbstmythisch autonom wähnenden weiblichen Subjektes, dem bestimmte Richtungen der Frauenliteratur frönten, wäre dann zu verstehen als eine über die Form erlangte / vermittelte Abwehrstruktur gegenüber Entgrenzung und Dezentrierung des Subjektes, gegen intrapsychische Prozesse also, die aus der Optik des emanzipatorischen Kampfes die Problematik weiblicher Identitätsbildung fatal widerspiegeln. Tatsächlich hat die Besetzung des männlichen Autorstatus' das konfuse Feld der Wahrnehmung und des Verhaltens geordnet, dabei aber ästhetische Werke von eher geringem Wert hervorgebracht.

Ließe sich eine weibliche Produktionsästhetik deshalb eher mit einer völlig unwissenschaftlichen Kategorie zusammendenken, derjenigen der Gefahr? »Es gibt den einen Ausweg«, schreibt H. D. angesichts der restringierten Lebensentwürfe von Frauen, »man könnte Künstler werden: dann gerade trifft die Frau Gefahr auf Gefahr.«[64] Es scheint, als wäre in der Moderne die Entgrenzungserfahrung des Schreibens, die Aufhebung der Subjektgrenzen nicht mehr als formalästhetische Inkompetenz nach außen

projizierbar, sondern an ihren Ort – ins Ich – zurückgekehrt: »Nun breche ich in Stükke, die fliegen umher wie Keulen«[65], heißt es in einem Gedicht Sylvia Plaths. »Ich höre Stimmen und kann mich nicht konzentrieren«[66], begründet Virginia Woolf in ihrem Abschiedsbrief ihren Selbstmord. Auch in einem Entwurf Bachmanns findet sich das Bedrohliche der Auflösung beschrieben: Nur ihr männliches Autor-Ich Malina kenne »der Wahrheit einzigen Ton, und den kenne ich nicht, nur die vielen Töne, alle die Variationen, die mich überschwemmen« (vgl. 3.1, 209). So zeigt sich an der Entwicklung *subjektzentrierter* Autorschaft wie in einem historischen Fokus der kulturelle Grundkonflikt von weiblichem Geschlecht und soziosymbolischer Ordnung: die Tatsache, daß, wie Luce Irigaray schreibt, »die Frau keinen Zugang zur Sprache hat, außer durch Rekurs auf ›männliche‹ Repräsentationssysteme«[67]. Paradoxerweise hat die sukzessive soziale Emanzipation der Frau das Problem weiblicher Autorschaft anscheinend nicht, oder, besser gesagt, im Wortsinne gelöst: als Angleichung an, Gleichstellung mit dem Mann. Das Problem weiblicher Autorschaft wird nicht zuletzt in der formalästhetischen Textdimension virulent: Daß sich die Textproduktion in der Identifizierung mit der männlichen Autorposition vollzieht, zeigt sich in der Übernahme konventioneller, wenn nicht obsoleter Textformen, eben jener, in denen das männliche (Autor-)Subjekt sich konstituierte und die als etablierte nunmehr gefahrlos mit historischer Verspätung von Frauen vereinnahmt werden. Spielt sich das Problem weiblicher Autorschaft jedoch im schreibenden Subjekt selbst ab, so entstehen aus der Konfrontation von ›männlichem Werk‹ und ›Krankheit Frau‹ andere Texte, als der Literaturkanon sie kennt.

Damit stellt sich die Frage, wie diese Texte lesbar sind – die Frage nach der Autorposition ist auch eine nach der Leser(innen)position. Man kann in der Haltung, die Malina, Bachmanns Repräsentant des männlichen Autorensubjektes, gegenüber seinem namenlosen weiblichen Doppelgänger einnimmt, eine Lösung sehen: Sie verkörpere einen »Anachronismus« (3.1, 209), den man am besten auch sich beruhen lasse. Nicht jeder, so stellt die weibliche Textstimme fest, hat ein Autorschaftsproblem: »[I]ch komme wieder mit allen Problemen, den alten, ältesten, renovierten, aufgewärmten, und Malina hat kein Problem, eben darin ist er fest, es gibt kein Problem« (ebd.). Zwar ist diese Figur »nicht à la page, nicht up to date« (ebd.), seine unproblematische Festigkeit findet aber einen würdigen Erben im postmodernen Theoretiker, der auch keine Geschlechterprobleme kennt. Dem *Reading as a woman,* das nach Jonathan Culler prinzipiell jedes Geschlecht realisieren kann,[68] entspricht auf der Produktionsseite das *devenir femme* des schreibenden Mannes, der solchermaßen den Diskurs »hysterisiert«[69]. Die Kritik an der neuzeitlichen Bewußtseinsphilosophie hat als Dezentrierung des (männlichen) Subjektes auf sein Anderes zu einer Aufwertung des Weiblichen als traditionell Nicht-Repräsentiertem geführt:

> The space ›outside of‹ the conscious subject has always connoted the feminine in the history of Western thought – and any movement into alterity is a movement into that female space; any attempt to give a place to that alterity within discourse involves a putting into discourse of ›woman‹. If an autonomous ›I‹ or ›he‹ can no longer exist, then only an anonymous ›she‹ can be seen to […] *ex-sist*[70].

Das von den Poststrukturalisten verkündete Ende des Subjektes, der Geschichte, der Bewußtseinsphilosophie, des Reflexionsmodells läßt sich mit Jardines Hinweis auf den von Freud dargestellten Fall Schreber als »male paranoia«[71] diagnostizieren, dem dann ein historischer Zusammenbruch der väterlichen Funktion *(métaphore paternelle)* und seiner Substitute – Wahrheit, Identität, Selbst – zugrundeliegt und dem das männliche Subjekt durch ein weibliches Heilmittel begegnet. Moderne Autorschaft trat historisch gesehen das Erbe des Schöpfergottes an, das sich in der männlichen Schriftsteller-Genealogie im Namen des symbolischen (literarischen) Vaters fortsetzte und nun – in der Ermangelung einer subjektkonstitutiven Vater-Funktion – auf die Vereinnahmung des vormals ausgegrenzten Weiblichen zielt.[72] Das Ansinnen von Frauen, sich selbst als (weibliches) Subjekt zu begreifen, wurde demgegenüber schnell als Phantasma oder als Phallogozentrismus denunziert.[73] Marlies Gerhart beschreibt entsprechend die (post-) moderne Geschichte der Autorschaft als Kampf zwischen Vätern und Söhnen, der von der historischen Avantgarde bis zur Posthistoire reicht: »Auf diesem Sprach-Kampfplatz haben die Töchter nichts zu suchen. Sie stehen am Rande des Dramas, das sich zwischen Vätern und Söhnen abspielt und mit dem allmählichen Verschwinden der Väter endet.«[74]

Wenn sich das Subjekt Lacan zufolge durch seine »Frage«, d. h. sein Begehren konstituiert, das beantwortet werden will,[75] so gilt dies auch für das Autorsubjekt. Will man das alte Problem weiblicher Autorschaft weder durch den Tod des Autors noch durch das Postulat einer Weiblichkeit jenseits des Symbolischen abschaffen, sondern mit der Frage nach dem psychosexuellen Status der schreibenden Frau wieder aufnehmen, dann muß die produktionsästhetische Ebene in Verbindung zu einer geschlechtsdifferenzierten Rezeptionsästhetik treten. In der Tat versperren die gängigen poststrukturalistischen Ansätze einen Zugang zur Lust eines weiblichen Textes, zu seinem »Textbegehren« (Gallas) als dem Begehren nach Anerkennung. Mit Clare Hanson läßt sich hingegen für die Analyse ästhetischer Wirkungen als Ausdruck geschlechtsspezifischer Produktions- und Rezeptionsbedingungen plädieren, um »die vielfältigen Möglichkeiten zu erkunden, mit denen schreibende Frauen textuelle und ästhetische Wandlungen in der Welt der symbolischen Repräsentation ins Werk gesetzt haben«[76]. Ausgangspunkt kann in diesem Fall nur der konkrete Text sein, in dem sich das Subjekt schreibend entgrenzt, ohne aber, wie es die Intertextualitätstheorie formuliert, als Bedeutungsproduzent abwesend zu sein. Eine Zusatzausbildung zur Spinnenkundlerin wäre für die Literaturwissenschaftlerin dann nicht der schlechteste Weg, folgt man den Vorschlägen Nancy K. Millers: »By arachnology, then, I mean a critical positioning which reads *against* the weave of indifferentiation to discover the embodiment of a gendered subjectivity; to recover within the emblems of its construction.«[77] Die Verwandlung von Arachne der Weberin zur Spinne in Ovids *Metamorphosen* wird zum Paradigma der »figuration of woman's relation of production to the dominant culture, and as a possible parable (or critical modeling) of a feminist poetics«[78]. Im Weberinnenwettstreit zwischen Pallas Athene und Arachne entstanden zwei gleich schöne, aber konträre Texturen: Bestraft Athene in ihren Szenen die Anmaßung einiger Menschen, sich selbst Namen zu geben, so webt Arachne die Geschichten der von männlichen Göttern getäuschten Menschenfrauen. Ihrem Versuch, sich angesichts des Zornes der Göttin selbst zu töten, kommt Athene

durch eine Verwandlung der Weberin in eine Spinne zuvor: »[D]och sendet aus dem [Leib] sie Fäden noch jetzt und übt als Spinne die frühere Webkunst«[79], lautet das Ende der Geschichte bei Ovid. Miller sieht das Ende ein wenig anders: »Arachne is punished for her point of view. For this, she is restricted to spinning outside representation, to a production that turns back on itself. Cut off from the work of art, she spins like woman.«[80] Mit dem Arachne-Mythos wird ein weiblicher Text als historisch unterdrückter, als noch unlesbar theoretisierbar, für dessen Entzifferung es spezifischer Interpretationsweisen bedarf, wobei es sich nicht um die Etablierung einer normativen weiblichen Poetik, sondern um den Versuch handelt, eine weibliche *Signatur* zu restaurieren.[81] Die Unleserlichkeit der weiblichen Schrift begründet sich in der gewalttätig unterdrückten symbolischen Repräsentanz des weiblichen Körpers und einer ihm eigenen Libidoökonomie, die in einer patriarchalischen Kultur im Namen-des-Vaters der sozialen Desymbolisierung der Frau im bürgerlichen Zeitalter vorausgeht.[82]

Alle von Arachne gewebten Frauengestalten tragen übrigens ihr Gesicht. Offenkundig hat die Kunstproduzentin eine Identifizierung mit den getäuschten Frauenfiguren vorgenommen: Ich ist ein Anderer, wie Rimbaud sagt. Das Imaginäre als Ort der Identifizierung beschreibt sowohl eine intrapsychische als auch eine intersubjektive Beziehung: Intrapsychisch befindet sich das Ich in einem narzißtischen Bezug zu seinem Spiegelbild, intersubjektiv wiederholt es die Spiegelerfahrung permanent durch Identifikation mit den anderen. Jede ästhetische Praxis erzeugt unter anderem Momente der Identifikation und, wie bei Pallas Athene gesehen, solche der Ablehnung. Schreiben als Entgrenzungsarbeit bringt die ganze Geschichte des Subjektes und seiner Widersprüche ins Spiel, die primär eine Abfolge fortgesetzter Identifizierungsakte ist.[83] Spricht man der Frau ein eigenes Imaginäres ab, ist sie, vereinfacht gesagt, nicht in der Lage, ein Bild von sich – und damit auch nicht ihr Selbstbild als *Autorin* – zu entwerfen. Verfügt sie aber, wie hier angenommen wird, über ein eigenes Imaginäres, sind es die der imaginären Ordnung zugehörigen Kennzeichen »Repräsentieren, Spiegeln, Verdoppeln, Projizieren, Identifizieren, Wiedererkennen«[84], die Auskunft geben über die Identifikationsakte des schreibenden Ichs und damit über die psychosexuelle Autorposition. Vermutlich tragen nicht alle Figuren als »Ich-Figurationen des Autors«[85], wie im Mythos von Arachne, das Gesicht ihrer Schöpferin: Manche sind vielleicht nicht einmal weiblichen, deshalb aber auch nicht notwendigerweise männlichen Geschlechts.

Wenn Bachmann in *Malina* die intrasubjektive Spur der »fast verschütteten Erinnerung« in ihrem schreibenden weiblichen Ich rekonstruiert, so setzt sie damit auch die literarische Tradition fort, in der Schriftstellerinnen versuchten, eine andere als die männliche Autorposition zu besetzen. Die Individualgeschichte weiblicher Autorschaft ist zugleich, wie Virginia Woolf schrieb, Erinnerung an die kollektive: »Denn wir denken zurück durch unsere Mütter, wenn wir Frauen sind. Es ist nutzlos, bei den großen männlichen Schriftstellern Hilfe zu suchen, egal, wie gern wir bei ihnen unser Vergnügen suchen mögen.«[86] Nur: Der symbolischen Mütter, die ein Vor-Bild zur Identifikation und damit zur weiblichen Subjektgenese bilden könnten, sind wenige: »Das historische Ich der weiblichen Autorschaft liegt in dem, was der literarische Kanon begräbt.«[87] So wiederholt sich für jede Schriftstellerinnen-Generation das Schicksal der »Stützenlo-

sigkeit«[88], die schon Rahel Varnhagen verspürte: Bereits die Romantikerinnen, so Marlies Gerhardt, versuchten, »sich als Ich, als Subjekt in die Vorhöfe der Literatur einzuschreiben, ohne im Sinn der herrschenden Philosophie überhaupt ein Ich, ein Subjekt zu sein«[89]. Und sie fragt, ob es sich um den ersten, später von anderen Autorinnen fortgesetzten Versuch handele, » auf Identität, auf Metaphysik, zu verzichten und ohne das abstrakte Ich auszukommen?«[90] Schreibstrategien, die aus der Not eine Tugend machen? Tatsächlich weisen die Texte von Frauen häufig über alle historischen und kulturellen Differenzen hinweg (immer auch) das Rahel Varnhagens Briefen eingeschriebene »schmerzhafte Gefühl von Fremdheit und Andersartigkeit«[91] auf. Die »Heimatlosigkeit«[92], die Bovenschen als Ausdruck der Geschichtslosigkeit von Frauen den Briefen der Romantikerin eingeschrieben sieht, findet ihre Fortsetzung bei Unica Zürn als eine im Schreibprozeß immer neu aktualisierte Heimatlosigkeit des Weiblichen, in der das weibliche Ich schließlich zum Ort des ausgegrenzten Anderen *wird*: »Ich bin unproduktiv geworden. […] Ich werde heimgesucht, als wäre ich für etwas Unbekanntes die einzige Heimat.«[93] Die ästhetische Praxis stellt sich für die Frau als intrapsychischer Widerspruch dar: Findet die Konstituierung zum Autor unter dem Vorzeichen einer Identifikation mit der männlichen Subjektposition statt, entgrenzt sie sich schreibend zugleich auf eine andere Form der Subjektgenese. Die Entgrenzung auf das ›Unbekannte‹ als *Selbstrepräsentanz* des weiblichen Ichs schließt die Gefahr des Unproduktivwerdens, des Verstummens, der (Subjekt-)Auflösung ein. Mit einer weiblichen Produktionsästhetik ist deshalb keine normative Festschreibung gemeint, sondern eine durch das Geschlecht der Frau geprägte Praxis. Damit stellt sich die Frage, die in der vorliegenden Arbeit verfolgt werden soll: Welchen psychosexuellen Status nimmt das schreibende weibliche Subjekt ein? Gibt es angesichts des Konflikts von Autorschaft und Geschlecht immer nur eine Lösung, wie theoretische Überlegungen es nahelegen, oder gibt es in der ästhetischen Praxis nicht vielmehr unterschiedliche *Lösungsstrategien,* denen verschiedene psychosexuelle Autorpositionen zugrundeliegen? Wie sie aussehen könnten, soll aus den Texten herausgelesen werden, in denen Frauen den Schutt des phallokratischen Symbolsystems nicht zur stabilen Autorposition ausbauten, sondern als Steinbruch nutzten: im ›Splitterwerk‹ Haushofers, mit den ›Trümmern‹, die Fleißer zu geben vermochte, mit Bachmanns schreibendem weiblichen Ich, das sich aus dem ›Abfall‹ entstanden sieht.

> … dass ich nur Trümmer geben kann, weil mir mein eigentliches Leben nun eben zertrümmert wurde …
>
> Marieluise Fleißer, Brief an Arno Schmidt

> Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln konnte …
>
> Marlen Haushofer, *Eine Handvoll Leben*

> ... als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung …
>
> Ingeborg Bachmann, *Malina*

Man wird hier mit der Zeit
überhaupt sehr außenstehend.
Marlen Haushofer

I. AUSSENSTEHEND: MARLEN HAUSHOFER

1. Normale Geschichten

»Da kann man nichts machen: die Langeweile ist nicht einfach.«
Roland Barthes

Marlen Haushofers Werk war und ist nicht unumstritten: Die Einschätzungen reichen von trivial und bieder bis zu vorfeministisch-radikal.[1] Eines aber hat sich seit den ersten Rezensionen in den 50er und 60er Jahren kaum geändert: Haushofers Texte gelten vornehmlich als Frauenliteratur. Gemeint ist damit immer der Ausschluß aus dem literarischen Kanon oder seine komplementäre Ergänzung durch eine weibliche Literaturgeschichte, welche die Texte weiblicher Autoren im Geschlechtsghetto versammelt. Das führt manchmal, wie in diesem Fall, zu illustrer Schwesternschaft: Im Zuge der feministischen Renaissance, die sowohl Haushofers als auch Bachmanns Werk erlebten, wurden beide Autorinnen in den wenigen Publikationen zu Haushofer des öfteren in einen Zusammenhang gestellt[2] – eine Nobilitierung Haushofers. In der Tat ist es erstaunlich, daß Bachmann ihr schreibendes weibliches Ich in *Malina* am Ende allein und schreiend in einer Wand verschwinden läßt, während sich das Leben der bekanntesten Heldin Haushofers allein, stumm und schreibend hinter einer unsichtbaren Wand abspielt. Auch Fleißer fand einmal dieses Bild für ihre dichterische Produktivität: »Wie eine Wand steht es zwischen mir und den anderen.« (PJ, 299) Wird mit diesen Wänden – ein eingeschlossener Ausschluß – immer das gleiche Bild einer weiblichen Autorposition inszeniert? Trotz – oder wegen? – dieser literarischen Schwesternschaft stellt sich bei Haushofer sofort Irritation ein, herrscht in ihren Texten doch ein erstaunliches Nebeneinander von kühn gewählter Metaphorik und konventionellen Sprachklischees, von apokalyptischen Visionen und resignativer Schilderung weiblicher Lebensentwürfe »auf der Spur von Putzeimer und Scheuerlappen«[3]. Oder hat das alles etwas miteinander zu tun?

Fragt man nach der psychosexuellen Autorposition einer Schriftstellerin, so läßt sich diese nur über ihre Texte und Aussagen erschließen. Zugleich wird sie auch von außen bestimmt: Schon über die Präsentationsform des Werkes (re)produziert sich der »spezifische Präsenzmodus des Weiblichen« (Bovenschen), werden Frauenbilder (de)konstruiert und wird den Autorinnen dementsprechend ein spezifischer Schreibort zugewiesen. Das Erscheinungsbild, das Haushofer in der literarischen Welt bekanntmacht, der Umschlag der Erstausgabe ihres Debütromans *Eine Handvoll Leben* von 1955, ist anspruchs- und harmlos ausgefallen: Er zeigt ein Holzpferdchen, eine Frauensonnenbrille, in der sich ein ländliches Häuschen spiegelt, einige Photos sowie Katzenaugen hinter Pflanzen. Alles sehr putzig, sehr melancholisch, sehr weiblich. Aber schon hier stört das darunterliegende Zitat die optische Beruhigungspille für jedefrau:

> Aber sie bereute nichts, das Leben war schön, grauenhaft, sanft und ohne Gnade und immer stärker als ihr Herz, das sich dagegenstemmte. Man konnte nicht einmal von

> einem Pyrrhussieg sprechen, es war eine glatte Niederlage, die sie erleiden mußte. Und das war es im Grunde, was sie wollte: nach unmenschlichem Wehren überwunden werden und sich bedingungslos ergeben dürfen.

Der ›schielende Blick‹, den Sigrid Weigel zur Erforschung weiblicher Schreibweisen gefordert hat – hier drängt er sich von alleine auf.[4] Haushofer resümierte ihr Leben mit ihrem letzten geschriebenen Satz als »völlig normale Geschichte« und darin als »vergebens«[5]: Setzt sich das weibliche Leben aus diesen unvereinbaren Gegensätzen zusammen? Und was heißt dann *normal?* Normal ist es jedenfalls nicht, wenn 1963 – acht Jahre nach ihrem Debütroman – dieselbe Autorin schreibt:

> Ich zielte und drückte ab […]. Der Mann ließ die Axt fallen und sank, in einer sonderbaren kreiselnden Bewegung, in sich zusammen. Ich beachtete ihn gar nicht […]. Ich wußte, daß er tot sein mußte, er war ein so großes Ziel gewesen, ich hätte ihn gar nicht verfehlen können. Ich war froh, daß er tot war (W, 272 f.).

Wenn der Roman *Die Wand,* dessen dezentriertes Zentrum diese Mord(s)geschichte bildet, von der Autorin dann noch als »Katzengeschichte«[6] an ihren Mentor Hans Weigel herangetragen wird, hat man allen Grund zum Staunen. Und man erinnert sich, daß schon der Debütroman Katzenaugen auf dem Umschlag zeigte, obwohl doch gar keine Katzen im Text vorkommen.

2. Vom *Himmel, der nirgendwo endet* hinter *Die Wand*

2.1. Die geheime Schrift im Splitterwerk

Marlen Haushofer hat zwei ihrer Romane besonders hervorgehoben: Schätzte sie die Untergangsvision *Die Wand* auf Grund des »Stoffes« als ihr »wesentliches Buch«[7] ein, so war ihr die Kindheitsautobiographie *Himmel, der nirgendwo endet* das »liebste« unter den »verstoßenen Kindern«[8], die ihre Bücher für sie darstellten. Bereits die Romantitel zeigen den zentralen Antagonismus im Werk Haushofers an: Dem unbegrenzten Kindheitshimmel stehen *Die Tapetentür*, *Die Mansarde*, *Die Wand* und die reduzierte *Handvoll Leben* gegenüber. Der Kindheits-Himmel ist nicht nur der einzige unbegrenzte Raum, er ist auch der einzige, der einen unbegrenzten *Natur-Raum* als imaginären Erzählraum evoziert. Schon die Titel signalisieren, daß Individuation, Sozialisation und damit gesellschaftliche Ordnung lediglich den Verlust des natürlichen, unendlichen Kindheitsraums bedeuten. Und so bilden die anderen (ungeliebten?) Texte in der Hauptsache ungel(i)ebte(s) Leben ab: Elisabeth aus der *Handvoll Leben* kehrt nach langen Jahren als angebliche Käuferin in ihr ehemaliges Haus zurück – eine Erinnerungsreise in ihr vorheriges Leben als Ehefrau und Mutter, aus dem sie durch einen inszenierten Selbstmord in eine neue, amerikanische Existenz entflohen ist. Als Betty Russel besucht die angeblich tote Elisabeth ihr ehemaliges Zuhause, nachdem ihr Mann Toni gestorben ist. Sie trifft auf ihre Jugendfreundin Käthe, die ihre Nachfolgerin wurde, und auf ihren Sohn – niemand erkennt sie wieder. Annette aus dem Folgeroman *Die*

Tapetentür lebt ein eintöniges Leben, in dem Beziehungen zu Männern aus Rücksicht auf gesellschaftliche Konventionen unterhalten werden, bis ihr mit der leidenschaftlichen Liebe zu Gregor anscheinend die »Flucht in ein ›normales‹ Leben«[9] gelingt – also in die Katastrophe, der ihre Vorgängerin Elisabeth entronnen ist. Und zum Desaster wird auch dieses Leben – sein Bild erhält es in der Totgeburt ihres Kindes, das zugleich das Ende der Ehe bedeutet. Sollte Gregor sie, wie Annette annimmt, mit den Worten »wahrscheinlich war sie hysterisch« (T, 152) abtun und vergessen, trifft seine typisch männliche Vermutung zumindest auf die letzte Heldin Haushofers zu: Die Erzählerin der *Mansarde* erhält Post aus der Vergangenheit – ihre eigenen Aufzeichnungen aus der Zeit, in der sie als junge Ehefrau und Mutter aus rätselhaften Gründen plötzlich ertaubte und als ›Kranke‹ die Familie verließ, um in den Bergen zu genesen. In der Mansarde als dem einzigen Frei-Raum der Frau im Haus wird diese Erinnerungs-Post gelesen und zugunsten der erstarrten Familienordnung sogleich »liquidiert« (Ma, 44), ebenso wie Anna, die Protagonistin der Novelle *Wir töten Stella,* aus Liebe zu ihrem Sohn die Familienfassade aufrechterhält, hinter der doch immerhin – der Titel sagt es – ein Mord stattgefunden hat. Richard, Annas Ehemann, hat Stella, die junge Tochter einer gemeinsamen Freundin, während ihres Gastaufenthaltes zu seiner Geliebten gemacht – um sie dann rücksichtslos fallenzulassen; Anna hat dem Geschehen zugesehen, ohne einzugreifen. Am Schluß bringt sich das Opfer selber um – Stella stirbt an einem Unfall, der eigentlich ein Selbstmord ist – während die Täter weiterleben. Die Novelle siedelt ihre unerhörte Begebenheit – es wird sich die Frage stellen, welche das ist – da an, wo auch Bachmanns *Todesarten* sich ereignen: im Rahmen des gesellschaftlich Erlaubten.

Daß vielleicht ein »sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln« (L, 198) könne, wie es Haushofers erste Heldin angesichts ihres Lebens hofft, könnte auch als Selbstkommentar der Autorin verstanden werden. Stellen die oben genannten Texte als ›realistische‹ Abbildungen gescheiterter Lebensentwürfe, denen die Sprache »erbarmungslos-eigendiagnostisch«[10] folgt, eine homogene Werkeinheit dar, differieren in der Tat *Die Wand* und *Himmel, der nirgendwo endet* sowohl in Thematik als auch Schreibweise. Diese beiden Romane bilden weniger eine Einheit als vielmehr eine spiegelbildliche Klammer um das Werk: Ihnen ist die geheime Schrift einer psychosexuellen Dramatik eingeschrieben, die als Splitterwerk in signifikant wiederkehrenden Szenen, Motiven und Metaphern, in deren Verschiebungen und Verdichtungen das Gesamtwerk bestimmt. Manifest wird sie in der Autorposition, die Haushofer nach den Vorgänger-Romanen in der *Wand* realisiert und die sich im Rückgriff auf die Kindheitsbiographie erschließt.

Der verlorene Naturraum der Kindheit als ins »Endzeitliche transponierte kindliche Vorzeit«[11] wird für die Erzählerin der *Wand* zum (Über-)Lebensraum nach einer unerklärlichen Katastrophe. Während eines Wochenendausfluges wacht sie alleine in einer Hütte auf. Ihr Versuch, in das nächste Dorf zu gehen und nach ihrer verschwundenen Verwandtschaft zu sehen, endet abrupt an einer unsichtbaren Wand. Die Menschen hinter der Wand sind alle tot, versteinert. Allein, nur mit einigen zugelaufenen Tieren, erlernt die Frau das Überleben in der Natur, bis es zum tödlichen Ende des Textes kommt: Der plötzlich auftauchende, letzte überlebende Mann wird von der letzten

Frau erschossen. Mit der *Wand* wird der Prozeß der Kulturation bis hin zur Entindividuation zurückgenommen, den umgekehrt spiegelbildlich der *Himmel* im Sozialisationsvorgang als sukzessive Verlusterfahrung des Mädchens vorführt. *Die Wand* als *l'éspace retrouvé*? Der ›Rückfall‹ in die archaische Welt der Natur hinter der *Wand* ist die phantasmatische Wiedergewinnung des Kindheitsraumes, allerdings in regressiver, gewaltsamer Manier: Es ist eine Natur, die sich nur noch in der rigiden Trennung von der Kultur behaupten kann, da sich anscheinend keine Vermittlung zwischen beiden findet. Die Kindheit als verlorenes Naturparadies läßt sich nicht so einfach in die Endzeit transportieren, und die Gewalt bricht nicht erst mit dem letzten Mann ins Kindheitsparadies ein, sondern die wiedergefundene Natur selbst steht unter den Zeichen der Apokalypse.

2.2. Zum Interpretationsverfahren

Die folgende parallelisierende Interpretation der Romane *Himmel, der nirgendwo endet* und *Die Wand* sucht das dem Haushoferschen Werk zugrundeliegende psychodramatische Substrat zu entziffern, wobei dieses zugleich ein Erklärungsmuster für die Unwirklichkeitserfahrungen und die Resignation der Protagonistinnen der anderen Texte Haushofers – vor allem *Mansarde*, *Tapetentür*, *Wir töten Stella*, *Eine Handvoll Leben* – bietet.[12] In der Frage nach dem Zusammenhang von Semiotischem und Sozialem für eine weibliche Schreibpraxis sollen konkrete Aspekte weiblicher Sozialisation mit der Geschichte weiblicher Subjektgenese in sprach- und texttheoretischer Hinsicht verbunden werden. Die intendierte Entschlüsselung von *Himmel, der nirgendwo endet* nimmt das biographische Erinnerungsmaterial Haushofers zum Ausgangspunkt, um zum einen die konkret erlebte Erfahrungswelt eines heranwachsenden Mädchens und die damit verbundene psychosexuelle Dynamik nachzuzeichnen, zum anderen, um den dort eingeschriebenen Verortungsprozeß des weiblichen Ichs im soziosymbolischen Feld zu rekonstruieren und mit der ›Lösung‹, die *Die Wand* als ›Antwort‹ auf die dort dargestellte Weiblichkeitsproblematik entwirft, zu verbinden.[13]

Der biographische Zeitraum, den *Himmel, der nirgendwo endet* umfaßt, beträgt zirka acht Jahre. Er setzt ein mit dem ersten Erinnerungsbild, das Meta im Alter von zweieinhalb Jahren zeigt, und endet mit ihrem Wechsel ins Internat, in das Haushofer im Alter von zehn Jahren eintrat. Interessanterweise nehmen die Erinnerungen an die frühe Kindheit, die nach Freud zum großen Teil der Amnesie zum Opfer fallen,[14] einen sehr breiten und liebevoll geschilderten Raum ein. Damit kommt den einzelnen Erinnerungssequenzen und -bildern eine besondere Bedeutung zu, die als Schlüsselszenen nicht nur über die Biographie Haushofers Auskunft geben, sondern auch – was hier das Erkenntnisinteresse bestimmt – auf text- und subjekttheoretischem Hintergrund Erklärungen für die von Haushofer in der *Wand* eingenommene Autorposition bieten.

In der *Wand* hat Haushofer nach den Vorläufer-Romanen *Eine Handvoll Leben* und *Die Tapetentür* eine extreme und radikale Autorposition realisiert. Daß und wie diese als Ausdruck einer geschlechtsspezifischen Subjektproblematik verstanden werden kann, soll neben ihrer werkgenetischen Entwicklungsgeschichte der intertextuelle Vergleich mit Edgar Allan Poe erweisen.

3. *Himmel, der nirgendwo endet*: Weibliche Sozialisation und symbolische Ordnung

3.1. Erinnerung als Vergegenwärtigung von Verlusterfahrung

Himmel, der nirgendwo endet ist – so könnte man im Anklang an Bachmanns imaginäre Autobiographie *Malina* sagen – Haushofers poetische Autobiographie. Haushofer, die ihre Kindheit aus der Perspektive des Mädchens Meta schildert, macht allerdings den Erinnerungsprozeß selbst nicht zum Gegenstand des Romans.[15] Die Romanstruktur ist somit weniger der Erinnerungsarbeit und – wie etwa Christa Wolfs *Kindheitsmuster* – deren Schwierigkeiten verpflichtet, sondern spiegelt Metas Entwicklungsprozeß formalästhetisch wider. Die ungestörte Entfaltung der Erinnerungsräume suggeriert einen unproblematisch erinnerbaren Lebenslauf in aufsteigender Linie: Als harmonisierende Erzählstruktur weist sie aber eher auf einen fingierten Entwicklungsverlauf hin.

Die Autorin beginnt ihre Kindheitsautobiographie mit einem Bild der Strafe: Meta büßt ihre Unbotmäßigkeit gegenüber den Eltern auf dem Boden eines Fasses ab. Noch ist diese räumliche Beengung, dieses Eingesperrtsein, das alle weiteren Einsperrungen des Werkes präfiguriert, keine wirkliche Strafe, denn mit Hilfe ihrer animistischen Welterfahrung belebt Meta ihre Umwelt, streichelt das Faß und läßt sich von ihm ›trösten‹. Als einleitendes Erinnerungsbild nimmt es in verdichteter Form Metas Entwicklung vorweg: Weibliche Sozialisation wird erlebt als zunehmende Einschränkung des Bewegungsraums. Die erste Reaktion ist ohnmächtige Wut, gefolgt von stiller Resignation: »Sie hat eine Weile gebrüllt, jetzt weint sie still vor sich hin.« (H, 7) Als erstes Erinnerungsbild steht es zudem in symmetrischem Bezug zur abschließenden Erinnerungssequenz, die Meta in den einengenden Verhältnissen des Internats beschreibt. Obwohl es sowohl für die erste Erinnerung ein schattenhaft glückliches Vorläuferbild gibt und die Biographie nicht mit dem Eintritt ins Internat endet, sind doch beide Sequenzen in ihrer erzählerischen Funktion als Endpunkte des an der kindlichen Entwicklung orientierten Erinnerungsvorgangs zu sehen. Das Vorläuferbild taucht nurmehr atmosphärisch als verlorenes Glück auf, und die letzten Buchseiten, die Metas erste Internatsferien zu Hause darstellen, sind gekennzeichnet von einem nicht mehr gelingen wollenden Wiederbelebungsversuch der alten Kindheitswelt und -gefühle. War Meta eingangs in das Faß als erstem symbolischem Sozialisationsraum »eingesperrt« (H, 7), so ist sie nun »ausgesperrt« (H, 188) aus der Natur. Insofern tragen die den Entwicklungsgang einrahmenden Erinnerungsbilder Spuren des Verlustes. Auf der mikrotextuellen Ebene durchbrechen sie die eingangs skizzierte Erzählform und die damit einhergehende Harmonisierung des kindlichen Entwicklungsverlaufs. Die »sehr alte Erinnerung«, die das Kind plötzlich streift – »Einmal war es immer so: Mamas blasse Wange an der ihren, der vertraute sanfte Duft, Ruhe, Stille und Daheimsein.« (H, 86) –, ist für das Kind selbst schon Erinnerung geworden und damit für die Erzählebene in den Status einer verlorenen Vorzeitigkeit gerückt. Was für das einleitende Erinnerungsbild in bezug zur verlorenen Glückhaftigkeit gilt – die kindliche Entwicklung wird nicht allein im manifesten Erinnerungssymbol des Fasses, sondern auch strukturell unter dem Zeichen des

Verlustes begonnen –, gilt durch die vergeblichen Repetitionsversuche der Kindheitswelt in der letzten Erinnerungssequenz für die gesamte Chronologie der Entwicklung Metas. Das reine Glück ist ein ahistorischer Zustand, und die animistische Welterfahrung, die den Weg in die Kultur begleitet und ihn erträglich macht als momentanes Aufleuchten der beseelten Natur und als mimetische Entgrenzungserfahrung des Seins, ist an eine schon defizitäre Kindheit gebunden, die zudem unwiderruflich *temps perdu* ist.

Die Ausführlichkeit, mit der Haushofer Metas Animismus schildert, ist nicht nur der Liebe der Autorin zur poetischen Schilderung der Kindheitswelt zu verdanken. Vielmehr wird hier die biographische Folie des Haushoferschen Naturdiskurses sichtbar, der Kulturation als Verlust des naturhaften, unschuldigen Seins begreift und dessen Aufhebung *Die Wand* entwirft. Der kindliche Animismus wird von Haushofer letztlich als der »geistige Zustand des menschlichen Naturzustandes«[16] imaginiert, *paradise lost,* ein Verlust, der in der analytisch-trennenden Ratio des Mannes begründet wird. Mit Metas jüngerem Bruder findet sich auch dafür ein biographisches Urbild: Dieser, schon ganz kleiner Mann, gedenkt, »Ordnung in die Naturgeschichte« (H, 182) zu bringen. Meta hingegen, die nicht annahm, daß es in dieser bisher »so schlampig zugegangen ist« (ebd.), ist diese Sicht ebenso fremd wie der *Mansarden*-Erzählerin, die nichts davon hält, »die Namen zu wissen, die im Naturgeschichtsbuch stehen« (Ma, 5 f.), wenn ihr Mann sie mal wieder in botanische Diskussionen verwickeln will. Meta und ihr Bruder repräsentieren in Haushofers Darstellung Entwicklungsstufen, die der ersten und dritten Etappe in Freuds kulturpsychologischem Phasenmodell entsprechen,[17] wobei die erste (animistische) in ihrer Empathie als anscheinend ursprünglichere von Haushofer utopischen Charakter zugeschrieben bekommt, der Bruder hingegen als Vertreter wissenschaftlich-analytischen Denkens bereits die Naturbeherrschung als Gewaltakt inszeniert: Er sammelt Tiere – d. h. er mortifiziert sie. Freuds Phasenmodell wurde sozialisationshistorisch im frühen 18. Jahrhundert als konträre »kulturelle Welten« der Geschlechter festgeschrieben: »die Bibel, die Liebes-, Prinzen- und Feenmärchen einerseits und das Wissen, die Gelehrsamkeit, das Klassifizieren der Natur, die aber nur als Totes erforscht werden kann, andererseits.«[18] Bei Haushofer sind die Kulturetappen als kulturelle Welten der Geschlechter zur Natur geworden: Ihr ganzes Werk beschwört die »Arbeitsteilung zwischen den beiden Geschlechtern: Lieben versus Töten«[19]. Da der kindliche Animismus, der als unterschwelliges Wunschpotential die imaginäre Struktur der *Wand* mitprägt – »[E]s war fast unmöglich, […] ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben« (W, 185) –, bei Haushofer zum menschlichen Naturzustand wird, erscheint der Regreß in das »Naturexil«[20] hinter die Wand zunächst unausgesprochen als der dem menschlichen Wesen angemessenste Zustand. In seiner projektiven Reinszenierung erscheinen aber auch diejenigen Momente, an die der Animismus gebunden ist: narzißtische Ausschließlichkeit und die Allmacht der Gedanken.[21] Zwar bedauert die *Wand*-Erzählerin den »uralten eingefleischten Größenwahn« (W, 238), die menschliche Hybris gegenüber der Natur, aber vielleicht nur, um ihn gegen einen viel schöneren einzutauschen, denn wer kann schon von sich sagen: »Das einzige Wesen im Wald, das wirklich recht oder unrecht tun kann, bin ich. Und nur ich kann Gnade üben.« (W, 128)

Will man etwas über das Haushofersche Unbehagen an der Kultur erfahren, muß man sich »um das Wesen dieser Kultur kümmern, deren Glückswert in Zweifel gezogen wird«[22]. Anders als in Freuds berühmter Studie folgt die Erkundung hier dem kindlichen – und weiblichen – Blick eines kleinen Mädchens. Der Eintritt in die soziosymbolische Ordnung vollzieht sich – so die poststrukturalistische Psychoanalyse im Anschluß an Freud – über das Inzest-Verbot und – wie die anthropologischen Studien Lévi-Strauss' zeigen – damit über das Erlernen der Verwandtschaftsbeziehungen. Überspitzt gesagt, läßt sich *Himmel, der nirgendwo endet* wie ein Dokument (post)strukturalistischer Anthropologie aus Informantensicht lesen.[23] Es beschreibt den Prozeß des Kultureintritts Metas explizit als Verlassen des naturhaft-animalisch-wilden Seins auf einer Kindheitsbühne, dessen Protagonisten Vater, Mutter, Bruder, Onkel, Tanten, Jäger, Bekannte und Fremde sind. Aus der Entgegensetzung von Metas animistisch-glücklicher Naturhaftigkeit und der Kulturwelt der Erwachsenen entsteht ein fremder, dem des Ethnologen vergleichbarer Blick auf die Kultur als ein »Ensemble symbolischer Systeme« (Lévi-Strauss), wobei Sprache, Verwandtschaftsbeziehungen, ökonomische Verhältnisse, Kunst, Wissenschaft und Religion als deren zentrale Symbolordnungen auch in Haushofers Schilderung diesen Platz einnehmen.[24] Was lernt ein kleines Mädchen über die symbolischen Systeme?

Die erste menschliche Figur, die beschrieben wird, ist die eingangs noch ganz partialobjekthaft wahrgenommene Mutter. Mit ihr als repressiv erlebter Erziehungsinstanz ist Meta in einen ständigen Kleinkrieg verwickelt, der den Roman in Etappen durchzieht und mit der Zeit heftigere Formen annimmt. Ist Meta anfangs auch die Schwächere, gelingt ihr später ein entscheidender Sieg: Sie gewinnt die Schlacht um die verbotenen Bücher, die sog. Klassiker. Offenkundig wird der Krieg aber von *beiden* Kontrahentinnen geführt und gewollt.[25] Die Mutter bietet sich der Tochter als Instanz an, mittels der sie auch die Anteile der Liebe erleben kann, die nach Donald W. Winnicott zur Entwicklung eines gesunden Selbst erforderlich sind: Aggressivität, in der frühkindlichen Entwicklung weitestgehend mit Motilität identisch, ist mit dem Trieberleben eng verbunden und somit Teilaspekt des primitiven Liebesausdrucks.[26] Sie äußert sich zunächst in der oralen Aggression als imaginärer Angriff auf den Körper der Mutter: Meta, zugleich dem »wilden Drang«, geliebte Dinge »zu zerbeißen und zu verschlucken« und der Erkenntnis ausgeliefert, diese »können gar nicht viel Liebe aushalten«, lebt deshalb, wenn sie »in höchster Not, Mama überfällt, sie in die Wange beißt und sie würgt« (vgl. H, 20 f.), ihre oralaggressiven Liebesimpulse nicht nur imaginär, sondern auch sehr real an der Mutter aus. Dieser Anteil der Mutter / Kind-Beziehung erlaubt Meta, sich als Ich im Gegensatz zum Nicht-Ich, dem äußeren Objekt zu konstituieren; er erfüllt damit zugleich die notwendige Grundbedingung für das spätere Erleben als wirkliches, reales, denn »erotische Erlebnisse mit schwacher Beteiligung des Motilitätselements stärken das Gefühl von Wirklichkeit oder das Gefühl, zu existieren, nicht«[27]. Dieses äußere und damit psychisch überhaupt erst reale Objekt, an dem sich die Dynamik von Erotik und Aggressivität im Hinblick auf die weibliche Subjektkonstitution entfalten könnte, stellt

hingegen der Vater gerade nicht dar.[28] Als »weniger lästige« (vgl. H, 12), da weniger repressive Person geschildert, umgeben ihn zugleich »ein paar Meter Luft, die man nicht durchdringen kann« (H, 89): Er wird, gleichsam hinter seinen ewigen Tabakwolken zum undurchschaubaren und diffusen Objekt für Meta. In der Vater-Tochter-Beziehung findet sich eine zentrale Ursache für die Unwirklichkeitserfahrungen und resignativen Haltungen der Haushoferschen Frauen, eine Lebenseinstellung, die die Autorin – sollte sie sich tatsächlich, wie einer ihrer Freunde behauptet, als »noch nicht bestattungsreifen Leichnam«[29] empfunden haben – auch selbst gekannt hat und die hier in ihrem biographischen Hintergrund deutlich wird.

Diese Vater-Tochter-Beziehung ist allerdings nicht nur durch das Fehlen der aggressiven, sondern auch der begehrenden Komponente geprägt. Die desertierte Lacan-Schülerin Christiane Olivier betont in ihrer Revision der psychoanalytischen Weiblichkeitstheorie die hochgradige und von realen Erfahrungen unabhängige Idealisierung des Vaters durch die Mehrzahl der Frauen im Vergleich zum sehr schlechten Bild von der Mutter – eine Tendenz, der auch *Himmel, der nirgendwo endet* deutlich folgt. Olivier sieht in der Arbeitsteilung der Geschlechter, die zur Abwesenheit des Vaters führt, einen Grund für die unsichere Subjektposition der Frauen.[30] Der abwesende Vater kann das Begehren der Tochter weder anerkennen noch erwidern und verursacht so ihre Unsicherheit gegenüber dem eigenen Körper als weiblichem, welche als Resultat nicht nur die ständige Suche nach körperbildkonstituierenden Krücken wie Kosmetika und Kleidung mit sich bringt, sondern auch die Bereitschaft, sich trotz massiver Defizite im emotionalen Bereich immer wieder und weiter Männern unterzuordnen. Meta, und damit Haushofer als schreibende Frau, inszeniert immer wieder diesen Blick des Vaters auf den eigenen Körper – und da geht es, wiewohl anscheinend nur um Knie, gleich um das ganze Frau-Sein:

> ›Du hast spitze Knie‹, sagt Mama, ›wirst wohl nie einen Mann bekommen.‹ Sie hat natürlich runde Knie. Vater sagt: ›Mit spitzen Knien kann man besser laufen.‹ Das ist entschieden wichtiger. Meta will nicht kochen und nähen, also braucht sie auch keinen Mann. Aber ein kleiner Stachel bleibt doch zurück. (H, 78)

So ist das: »Das Drama des kleinen Mädchens ist, daß sein Körper wie *niemandes Körper* ist«[31], schreibt Olivier. Verweigert schon die Mutter als Frau der Tochter einen identifikatorischen Bezug, ist darüber hinaus gerade der nett gemeinte Trost des Vaters, eine Sportskanone werden zu können, keiner, bestätigt er doch damit fatal die sexuelle Neutralität der Tochter. Deshalb muß auch, wie etwa im direkten Anschluß an diese Szene, der Vater sein »Vorrecht« ausüben (H, 126) und Metas ewige Zehverletzungen behandeln: Die Wunde, die die fehlende Anerkennung dem Mädchenkörper beifügt, läßt sich zwar nicht schließen, aber wenigstens läßt sich Jod auf die blutige Zehe tupfen. Zumal dieser wiederholte Heilungsakt tatsächlich die von Meta betonten »interessanten Begleitumstände« aufweist, scheint ihm doch – sozusagen eingehüllt in den »geheimnisvollen Lysolduft«, der ihren Kopf »umnebelt« (vgl. H, 79) – ein Subtext der Verführung zu unterliegen.[32] Nur: Wer verführt hier wen zu was? Wie ist es zu verstehen, daß Meta

sich angesichts des elterlichen Gemurmels in Schlafzimmer, das bei Haushofer immer wieder auftaucht, einmal mit einem riesigen Fleischmesser selbst verwundet, so daß der Vater sie mit dem Jod behandeln muß? Geräusche im Schlafzimmer deuten gemeinhin auf etwas anderes hin, als Meta hier angeblich befürchtet – und im stillen wohl eher hofft: Sie meint, die Eltern streiten sich um *ihretwillen*. Das Schlafzimmer ist der Ort, an dem die Tochter gegenüber der Mutter in der Rivalität um den Vater unterliegt – immerhin weiß Meta aus den Klassikern, daß ›schlafen‹ zwei Bedeutungen hat –, und so erklärt sich wohl die heftige Angst der Tochter, die sie nach ihrer Selbstverwundung selbst nicht versteht und deshalb in eine beziehungsreiche Symbolik bringt: »Da war ein schwarzes Loch, in das man sie hineinstoßen hat wollen.« (H, 161)

Die bei Haushofer artikulierten Wünsche sollten gerade nicht im Paradigma des Vater/Tochter-Inzestes verstanden werden.[33] Vielmehr entwerfen sie ein Gegenmodell: Zum einen ist der Vater auch darum das präferierte begehrte Objekt, da die Mutter den Körper des Mädchens nicht zu sexualisieren vermag – was aber nicht *grundsätzlich* so sein muß –, und zum anderen drückt sich in ihm weniger eine Objektbezogenheit aus als vielmehr das Bedürfnis nach *Anerkennung* des eigenen weiblichen Körpers durch den anderen.[34] Da Meta fürchtet, daß der Vater »gar nichts auf der Welt wirklich ernst nimmt« (H, 136) – also auch sie nicht –, kann sie diese allerdings nur über Verletzungen und Schmerz erlangen: Offenkundig hält sie die »höllischen« Jod-Qualen tapfer aus, *weil* der Vater dann »anerkennend nickt«, verständlich, daß sie danach »stolz« an den Familientisch »schreiten« kann (vgl. H, 79).[35] Diese Szenen sind nicht als masochistische oder autoaggressive mißzuverstehen; vielmehr realisiert sich in ihnen der ansonsten verhinderte Wunsch der Tochter nach einer Beziehung, die von beidseitigem Begehren und seiner wechselseitigen Anerkennung geprägt ist. *Daß* und *wie* wichtig sie ist, zeigt das letzte, den Text beschließende Erinnerungsbild der Kindheitsbiographie, denn immerhin wird sie mit einer letzten Jod-Behandlung durch den Vater abgeschlossen: Die ewige Wunde des schreibenden weiblichen Ichs ist noch nicht verheilt.

Die Funktion der Mutter – und damit auch die des als gegensätzlich geschilderten Vaters – ist nicht nur entwicklungspsychologisch für die Kindheitsautobiographie relevant, sondern auch von subjekt- und texttheoretischer Bedeutung für das Werk Haushofers. Die Mutter verkörpert nicht allein das äußere Objekt, sondern auch sprachtheoretisch das Semiotische. In einer in engem Bezug zur aggressiv-erotischen Mutterbeziehung stehenden Szene – Meta hört der fröhlich singenden Mutter zu – findet sich eine schöne Beschreibung des präsymbolischen Sprachpotentials und seiner Wirkung auf den Körper der Tochter:

> Langsam sträuben sich die feinen Härchen auf ihren Armen und Beinen, und sie beginnt zu zittern. […] Über Metas Rücken läuft ein Schauer hin. Sie möchte weinen oder lachen, aber sie will ja ganz still sitzen, damit Mama nicht aufhört. Jetzt tut der Gesang schon ein wenig weh, und Meta merkt gar nicht, daß sie zu winseln anfängt wie ein kleiner Hund. (H, 15)

Wie Kristeva schreibt und diese Szene zeigt, ist die Erotisierung des Körpers nicht an das signifikante Material der Sprache, die Bedeutung der gesungenen Worte gebunden,

denn »Meta weiß nicht, was eine Wasserros' ist, und auch das Wort ›Frieden‹ kennt sie nicht«, sondern an die lautliche Materialität des Sprachkörpers: »Es klingt so schön traurig und feierlich.« (Ebd.)

Der Kampf um die Klassiker, die von Metas Mutter trotz ihrer Verehrung für Bildung und Wissen befehdeten Bücher, gewinnt auf dieser Folie eine über die bloße Anekdote hinausweisende Bedeutung. Dieser Krieg, der von der Tochter einen so hohen affektiven Preis fordert, daß sie an ihrem schließlichen Sieg keine Freude mehr hat, ist subjektgenetisch ein zentraler, geht es in ihm um nichts weniger als den Zusammenhang von Sprache/Schrift und Geschlecht. Der Kampf der Mutter gegen die Bücher gründet in ihrem starren Verhältnis zur Sprache, die sie einzig als abbildend-referentiell versteht, weswegen sie die Tochter vor den in ihr artikulierten ›Wahrheiten‹ – »Mord, Totschlag, Raub, Krieg, Schändung und Blutschande« – bewahren möchte: Daß insbesondere die letzten beiden Worte »gräßliche Vergehen« meinen, ahnt die Tochter, und auch welcher Natur diese sind, denn sie »kann unmöglich danach fragen« (H, 96 f.). Das Mißtrauen der Mutter den Büchern gegenüber betrifft aber nur oberflächlich das in ihnen transportierte anstößige Wissen – die sprichwörtlichen ›Stellen‹ –, es zielt vielmehr auf das anarchisch-lustvolle Triebpotential des semiotischen Sprachgebrauchs:

> Mama ist erst recht davon überzeugt, daß ein Buch, das Vater zum Lachen bringt, für Meta ganz unpassend ist. ›Aber ich bitte dich‹, sagt Vater beschwörend, ›sie versteht ja kein Wort davon.‹ – ›Da kennst du deine Tochter schlecht‹, zischt Mama, ›je zynischer und unanständiger ein Buch ist, desto besser gefällt es ihr.‹ (H, 166)

Daß es vor allem der lustvolle – und damit kreative, ironische, spielerische – Zugang zur Sprache ist, den Metas Mutter in ihrer Wortwörtlichkeit bekämpft, wird deutlich, wenn Meta mit ihrem Vater Kreuzworträtsel löst. Als »miserabler Rätsellöser« erfindet er einfach so lange fehlende Worte, bis er das Rätsel völlig umgeschrieben hat:

> Eine fremde, geheimnisvolle Welt entsteht unter Vaters schmalen, braunen Händen, ein utopisches Gebilde, das Mama später empört mit dem Radiergummi bearbeitet und in mühevoller Arbeit in ein gewöhnliches ordentliches Rätsel zurückverwandelt. (H, 114)

Die folgende Hetärenszene, in der der Sprach- und Buchkrieg kulminiert, ist somit nicht nur paradigmatisch für die Angst vor dem verbotenen Wissen, sondern der textinterne Verweisungszusammenhang macht deutlich, daß das Verbot vor allem den ›unanständigen‹ Gebrauch von Sprache betrifft – semantisch und semiotisch:

> Und wieder einmal glaubt Meta im nächsten Augenblick zerspringen zu müssen, und sie wirft Mama einen letzten Trumpf an den Kopf. ›Wenn ich groß bin‹, schreit sie, ›werd' ich eine Hetäre und heirate einen alten Lebemann.‹ Die Hetäre stammt aus den Klassikern, der alte Lebemann aus Mamas eigenem Mund. (H, 113)

Neben seinem spielerischen Zugang zum triebhaften Sprachpotential verkörpert der Vater auch das über die Sprache vermittelbare Wissen, dem er selbst sich allerdings ebensowenig wie einem irgendwie gearteten Wahrheitsanspruch beim Erzählen seiner Kriegserlebnisse unterwirft. Das Kreuzworträtsel, welches das zu erratende und für Meta noch zu lernende Signifikantenmaterial geradezu bildhaft strukturiert und aufeinander bezieht – ein schönes Bild für die symbolische Ordnung der Sprache –, stellt für den Vater noch lange kein Hemmnis dar. Sein Zugang zur Sprache bedeutet nicht nur Unterwerfung unter die vorgegebene Struktur, sondern auch deren Transformation durch die eigene Lust. Der Mutter ist dieser Zugang versagt. Einzig in der Wortwörtlichkeit, in der völligen Identifikation mit der ›gebildeten Ordnung‹, die sie – an ihr rätselnd – reproduziert, vermag sie sich auszudrücken.

Diese geschlechtsspezifische Trennung wird einzig durch eine Tante unterlaufen, beziehungsweise – nimmt man ihren Kosenamen Wühlmaus ernst – von ihr untergraben. Zwar liebt diese den ironischen Heine und damit die Sprachspiele, aber als »kleines Mädchen, das sich wunderbarerweise in eine alte Dame verwandelt hat« (H, 65), verfügt sie bezeichnenderweise über keine Identität als Frau. Es ist die über permanente Fehlleistungen erlangte Verweigerung der weiblichen Rolle – eine Kette »peinlicher Niederlagen« (vgl. ebd.), in denen sie Männern gegenüber als lächerliche Figur dasteht –, die sie zur unverheirateten und mädchenhaften Oma hat werden lassen. Abends gibt sie im Bett der Nichte lachend ihre Geschichte(n) als »furchtbar komisch« (ebd.) weiter: Eine Subversion der Weiblichkeitsrollen als Tragikomödie. Tante Wühlmaus ist das anarchistische Gegenbild zu Tante Helene, die als Gouvernante in einem böhmischen Schloß residiert und ebenfalls gebildet ist, aber in ihrem aristokratischen Sprachgehabe – »Hat Er schon gefrühstückt?« (H, 70) – gleichsam ein Sprachfossil darstellt. Anarchistisch oder anachronistisch, ein Schicksal teilen die beiden Frauen – sie sind keine: »Die Onkel behandeln Tante Helene respektvoll, aber wie ihresgleichen, so, als wäre sie keine Frau.« (H, 71) Auch die Nichte befallen Zweifel am weiblichen Geschlecht Helenes. Die beiden komischen Tanten unterlaufen, anders als Metas Mutter, die symbolische Ordnung von Sprache und Geschlecht gleichermaßen, nicht zuletzt, weil jede auf ihre Art »versessen auf Spiele wie die Männer« (ebd.) ist. Beide Frauen stehen auch in keinem genealogischen Verhältnis zur weiblichen Welt der Mutter: Wühlmaus ist nur eine angenommene Tante und Helene die Schwester des Vaters. Sie bilden zwar Identifikationsfiguren für Lebensentwürfe, die die von Metas Mutter repräsentierte Küchenwelt und deren beschränkte Sprache hintergehen können – man könnte mit Gilberts und Gubars Titel von *madwomen* in selbstgewählten böhmischen *attics* sprechen –, aber eine *weibliche* Selbstrepräsentanz wird von ihnen nicht verkörpert.

3.3. Latenzen der Gewalt

Im Gegensatz zu Metas Mutter-Beziehung ist die zum idealisierten Vater vor allem durch Unsicherheit und Diffusität bestimmt. Die Sprachfiguren der töchterlichen Unterwerfung verweisen allerdings nicht allein auf eine (typisch) väterliche Dominanzstruktur, sondern auch auf die ihr zugrundeliegende latente Androhung von Gewalt.[36]

Metas Unsicherheit gegenüber ihrem Vater verstärkt sich durch seine potentielle, unkontrollierbare Aggressivität: »Obgleich Vater auch brüllen kann, kurz und schrecklich wie ein Löwe. Er tut es sehr selten, nur wenn der Jähzorn ihn übermannt.« (H, 124) Eindeutig über-mannt wird der Vater in einer Erinnerungssequenz, die den Schlüssel für die Angst der Tochter vor dem Vater bereitstellt: Der Hund der Familie folgt seiner »unseligen Leidenschaft« (H, 104), die ihn trotz der Prügel, die er nach jedem Ausflug vom Vater bezieht, immer wieder von zu Hause weglaufen und den Wald durchjagen läßt. Meta jedoch, die ja bereits in der Gesangsszene wie ein Hund winselte, kennt und versteht den »Drang, der Schlankl in den Wald treibt« – im »freien, glückseligen und unwiderstehlichen Ruf« (vgl. ebd.), dem der Hund folgt, findet sie ein Bild ihrer eigenen Triebnatur.[37] Eines Tages geschieht das Unvermeidliche: Meta lockt den Hund, der seine Prügel schon ahnt und den Vater meidet, in die Falle – zum Vater. Die Bestrafung ist exzessiv:

> Er kann seinen Zorn nicht bremsen, und diesmal ergeht es dem Hund schlecht. Nachher schleppt Schlankl sich ins Ofenloch. Meta ist starr vor Entsetzen. Das hätte Vater nicht tun dürfen. […] Aber Vater ist eben jähzornig. (H, 105)

Wie immer leidet Meta nicht nur mit dem Hund, sondern auch mit »Vater, der so furchtbare Dinge tun muß«; wenn sie glaubt, daß er sich über seinen Ausbruch schämt, wandelt sie ihr Entsetzen auch hier wieder in eine Identifikation mit dem Aggressor um: »Schuld ist nur sie, denn sie hat Schlankl eingefangen« (H, 104). Das Schicksal des Hundes droht auch Meta, wie eine andere Stelle in auffälliger sprachlicher Ähnlichkeit signalisiert: »Sie hat wirklich Angst. Wer weiß, was er tun wird. Er ist jähzornig, und eines Tages wird es ihr ergehen wie dem armen Schlankl. Jeden Augenblick kann ihre Welt untergehen.« (H, 112) Die akute Angst der Tochter, die hier sehr unverstellt Ausdruck findet, ist ihre Reaktion auf die männliche Dominanz des Vaters in der Familie, die sich als permanente Aggressionsbereitschaft zeigt. Bringt man Metas Elternbeziehung auf den Punkt, so garantiert die Mutter die Sicherheit des *realen* Objektes, das Aggressionen ausübt und *erträgt* und dadurch die Welt Metas wirklich werden läßt. Der Vater hingegen ist ein *irreales* Objekt, dessen Aggressionen Metas Welt augenblicklich vernichten können. Das exzessive Verhalten des Vaters gegenüber dem Hund wirkt sich für die Tochter als psychischer Übergriff im Sinne Winnicotts aus, der das Kind an der Entwicklung ihm eigener, zugehöriger Impulse hindert und statt dessen im »Übermaß des Reagierens« die »Drohung des Nichtseins« enthält: Damit entsteht »eine sehr reale, urtümliche Angst, die jeglicher Angst, zu deren Beschreibung das Wort Tod gehört, weit vorausgeht.«[38]

Im Symbol des Hundes, das die ganze Kindheitsbiographie durchzieht, verdichten sich sowohl libidinöse als auch angstbesetzte Aspekte der Elternbeziehung. Der Hund ist aber nicht allein auf der phantasmatischen Ebene – als Symbol für die eigene Triebhaftigkeit – von Bedeutung, sondern auch konkretes Erinnerungsobjekt, um das signifikantes Erinnerungsmaterial Haushofers an die kindliche Erlebniswelt gruppiert ist. Es ist gerade diese Verdichtung, die den Kindheitshund Bedeutung für die psychodramatische Dimension des Haushoferschen Werkes gewinnen läßt. Steht der erste erwähnte

Hund im Zeichen der erotischen Identifikation der Tochter mit der Mutter – ein als Hund imaginierter Tannenzapfen ist »Metas Kind« (H, 14) –, wird der reale Hund Schlankl später in einer projektiven Verschiebung zum Symbol einer angstbesetzten, vom Vater gestraften Triebhaftigkeit. Die Überlagerung konkreter Erinnerung und phantasmatisch-infantiler Deutung einer als schuldhaft erlebten Triebhaftigkeit kommt in einer der letzten Erinnerungsszenen – der Vater holt Meta in den Internatsferien ab – zum Ausdruck: Der schwarze Hund, vor dem Meta auf dem Heimweg panische Angst bekommt, ist nur in ihrer Einbildung vorhanden und damit ebensowenig real wie der Tannenzapfen ein Hund, aber Ausdruck der gleichen Wünsche. Sie haben sich schon jetzt in Ich-Angst vor dem Triebwunsch verkehrt.[39]

Für das im Hundeobjekt eher versteckte ödipale Begehren der Tochter findet Haushofer sehr krasse und schockierende Bilder, die auf die Intensität der Abwehr schließen lassen und die auch hier das Moment der Bestrafung einschließen: »Hinter dem Lusthaus« – eine doppelsinnige Bezeichnung für den Ort des Vaters –

> ist es düster, weil die Fichten jeden Sonnenstrahl abhalten. Ein verdächtiger, verrufener Ort voll Hühnerdreck und Moder. Ein Ort, an dem eine entartete Henne ihre Eier austrinkt und eine Tochter den Schlaf des Vaters belauscht. (H, 42)

Hier vermischen sich die kindlichen Triebansprüche in ihren oralaggressiven und libidinösen Anteilen unter dem Aspekt der Angstprojektion: Der Wunsch, die Mutter zu ›fressen‹, ist immer auch von der Angst des ›Gefressenwerdens‹ begleitet. Dieses Bild enthält zudem einen regressiven Aspekt: Das auf den Vater gerichtete Begehren der Tochter findet seine Bestrafung in der Einverleibung durch die – innerhalb der psychosexuellen Dynamik vorangehende – Imago der ›verschlingenden Mutter‹.[40] In dieser frühkindlichen Regression zur Mutter liegt die psychosexuelle Grundlage der ästhetischen Praxis Haushofers, die Genese ihrer späteren Autorposition.

Es wäre allerdings unzureichend, die an den konkreten Hund Schlankl gebundenen Erinnerungen unter seinen vielen phantasmatischen Abspaltungen in ihrer Bedeutung für Metas Entwicklung zu übersehen. In der Bestrafungsszene wird ja für die Tochter das Gewaltpotential des Vaters / Mannes offenbar, das Haushofer in ihrem Werk bis hin zu seiner Festschreibung als männliche *Natur* immer wieder in seiner bedrohlichen Dimension beschwört. Zwar *tötet* der Vater den Hund nicht, aber Meta *wünscht* dem Hund den baldigen Tod, »damit er nicht wieder diese jämmerliche Angst ausstehen muß« (H, 105). Angeblich will Meta nur dem Hund die Angst ersparen, aber der Tod des Hundes böte auch ein Mittel, die latente väterliche Gewalt als *manifeste* zu erleben: Die für Metas idealisierendes Vater-Bild auffällig direkte Abscheu am ›Zuviel‹ der Gewalt würde in einem *toten* Hund ihren sinnfälligen Beweis finden.[41] Ein toter Hund böte der Tochter die Möglichkeit, der Identifikation mit dem Aggressor zu entgehen und endlich die eigene Wut zu artikulieren. So bleibt es weiterhin bei jämmerlicher Angst – für Hund und Kind.

Die Wand schafft für die Rache am Vater/Mann und seiner Gewalt dann die entsprechenden imaginären Voraussetzungen: Der Hund Luchs muß durch den plötzlich auf-

tauchenden letzten Mann sterben, damit die Erzählerin ihren tödlichen Vergeltungsschlag ausüben kann.[42] Im Bericht der *Wand*-Erzählerin als den im Perfekt verfaßten Memoiren einer Überlebenden dient der Tod des Hundes als Schreibanlaß, leitet der Satz ›Seit Luchs tot ist‹ »fast beschwörend Passagen ein, die […] im Präsens verfaßt sind«[43]. Diese selbstreflexiven Passagen etablieren nicht allein die Gegenwart im Text, sondern produktionsästhetisch im eigentlichen Sinne das schreibende Subjekt: Der Mord an Luchs – bezeichnenderweise wird er erschlagen – als manifestes Bild männlicher Gewalt muß immer erneut imaginiert werden, um auf den tödlichen Vergeltungsschlag sich *hinschreiben* zu können, auf den *Die Wand* hinausläuft.[44] Der Tod des Hundes – und nicht etwa der des auch getöteten Stieres – wird als Schreibanlaß immer wieder (selbst-)beschworen, weil allein er das wütende Antriebspotential mobilisiert, mit dessen Hilfe sich das schreibende weibliche Subjekt konstituiert. Die männliche Gewalt als tödliche, wie sie in der Bestrafungsszene der Kindheit latent vorhanden ist, wird hier imaginär zum manifesten Akt, der endlich die Aufgabe der Identifikation mit dem Aggressor erlaubt: Über die Motive des Mörders wird sie, da sie ihn ohne jedes Wort erschoß, so überlegt die Erzählerin, niemals mehr etwas in Erfahrung bringen können. Und sie wird sich – anders als Meta – niemals mehr identifizieren müssen. Das kathartische Ausleben der Wut vernichtet nicht nur den Schreibanlaß, sondern ebenso die imaginären Bedingungen des schreibenden Ichs. Die Krähen, die über der Szenerie der *Wand* kreisen, erinnern an die Raben über van Goghs *Kornfeld,* seinem letzten Gemälde: Chiffren des herannahenden Todes.

Ein wenig seltsam ist diese Hundegeschichte schon, und auch Haushofer weiß sie in einer frühen Erzählung nicht recht zu gestalten: »Immer schon wollte ich diese Geschichte schreiben, obwohl ich mir nicht darüber klar war, wohin sie führen sollte« (MH, 140) – so beginnt die Erzählung *Der Mann und sein Hund,* die ein auch für diese Autorin außergewöhnliches Potential menschlicher, d. h. männlicher Aggressivität entwirft, steigert sie es doch bis zum tödlichen Sadismus. Die Geschichte von einem Mann mit großem Haus und schönem Garten beginnt harmlos, und der Schrecken, der folgt, ist eigentlich mit dessen permanent schlechter Laune und ihren Gründen – er stößt sich an den Möbeln, die Fliegen sitzen auf seinem Gesicht – nicht so recht motiviert. Ein weiteres Unglück dieser Art bringt den Mann dazu, sich einen Hund anzuschaffen, allein um ihn aus Rache zu quälen: Er geht dabei so weit, ihm die Augen auszupeitschen und ihn zu töten. Das Verhältnis des Mannes zu seinem Hund ist durch eine Mischung aus Abhängigkeit, Schwäche, Schuldgefühlen und Brutalität geprägt, die Figur selbst ist ein faschistoider Charakter. Es ist besonders die den Erzählgestus prägende Rührseligkeit – der *falsche* kindliche Tonfall –, der auf die Kindheitsbiographie zurückweist, denn die Erzählung *travestiert* die Identifikation mit dem Aggressor, die diese bestimmt, in einer geradezu boshaften Sentimentalität:

> In seiner Verzweiflung begann der Mann Schnaps zu trinken, und als er betrunken war, schlug er mit seiner Peitsche dem Hund die Augen aus. Daraufhin wurde er so traurig, daß er zu sterben wünschte und wieder Schnaps trinken mußte. (MH, 141)[45]

Im Hinblick auf Haushofers weitere Erzählungen weist diese erzähltechnisch zwei Besonderheiten auf: Sie enthält eingangs und abschließend selbstreflexive Passagen, und sie kann *nicht erzählt* werden – sie führt zu keinem Ende. Durch die Einführung zweier die Erzählerin beratender Freunde werden zwei Schlußversionen vorgeschlagen.[46] Der Mann – so weit war die Erzählerin gekommen – fühlt sich verfolgt vom *toten* Hund, darauf – so der Vorschlag des ersten Freundes – tötet er zunächst alle anderen Hunde, dann alle möglichen Lebewesen, »bis es nichts mehr zu töten gab« (MH, 142). Handelt es sich mit dieser Vision um eine erste Version des *Menschenmannes,* der in der gleichnamigen Erzählung alles Leben um ihn herum tötet? Das andere Ende dieser Geschichte: Der Mann flüchtet vor den vorwurfsvollen Augen des Hundes, bis er – sozusagen am Ende seiner Welt angekommen – »ganz allein [war], niemand pflegte ihn, wenn er hustete und im Fieber nach Wasser schrie« (ebd.). Und da »wußte er mit einemmal« – eben *nicht*, was sein eigentlich doch schon *toter,* sondern »was sein kranker, verprügelter Hund von ihm gewünscht hatte. Über diese Erkenntnis erschrak er so heftig, daß er starb.« (Ebd.) Die Version der *Menschenfrau,* die das Leiden kennt, das der Mann als Kranker an sich erst erfahren muß? Ob die weibliche oder die männliche Version gilt, kann von der Erzählerin nicht entschieden werden, auf *keinen* Fall ist es die Version des plötzlich im Zimmer anwesenden »kleinen Mädchens« – das möchte nämlich den »Hund wieder lebendig machen und dem Mann ein gutes Herz geben« (MH, 143).

Offenkundig spielt die Hundegeschichte bei Haushofer eine zentrale Rolle. Die Erinnerung an ihren toten Hund läßt die *Wand*- Erzählerin sagen: »Wo anders sollte seine kleine Hundeseele spuken als auf meiner Spur?« (W, 117) – und dies gilt auch für Haushofer. *Der Mann und sein Hund*, *Die Wand* und die Kindheitsautobiographie berichten von ge- und erschlagenen Hunden, und alle Hunde geben keine Ruhe. In diesen, aber auch in anderen Szenen ihres Werkes artikuliert sich Haushofers Kindheitstrauma, ihr Schuldgefühl gegenüber dem geschlagenen Hund.[47] Metas Schuldbewußtsein basiert darauf, den Hund unwillentlich in die Falle gelockt zu haben, ein Akt, der von ihr als Verräterei bezeichnet wird – eine nie wieder gutzumachende Angelegenheit aus der Sicht des Kindes.[48] Da es sich aber um einen *Irrtum* Metas handelt, wäre Wut auf den Vater eigentlich die angemessene Reaktion. Metas – und damit Haushofers – Schuldgefühl speist sich vielmehr aus der Identifikation mit dem Aggressor, aus dem Wunsch, ›dem Mann ein gutes Herz zu geben‹ – eine Kleinmädchen-Lösung in der Tat. Haushofer weiß zwar mit der Erzählung noch nicht, wie diese Geschichte zu erzählen und zu Ende zu bringen ist, aber das kleine Mädchen und dessen Lösungsvorschläge *in ihr* werden hier schon mal verworfen.

3.4. ›*Lustige Männerwelt*‹ versus ›*Krankheiten und Kinderkriegen*‹

Zunehmend kristallisieren sich um die Mutter- und Vater-Figur für Meta eine weibliche und eine männliche Welt heraus. Sie erfährt konkret die »strukturale Spaltung zwischen der häuslichen Welt der Frauen und der öffentlichen, sozialen Welt der Männer«[49], die, so Nancy Chodorow, als *primäres* Grundmuster die sozialen Geschlechterrollen prägt. Während Meta von der »lustigen Männerwelt« (H, 26) als der von Aktivität, Lachen

und Wichtigkeit bestimmten gar nicht genug bekommt, ist die weibliche Welt vornehmlich durch Hausarbeit, Träumereien, Frustration und Langeweile bestimmt. Metas Mutter und ihre Freundinnen folgen den sozialpsychologischen Aufgaben des *mothering* (Chodorow); ihr weibliches Rollenangebot an die Tochter besteht im ›Muttern‹ als innerfamiliare Versorgungsinstanz. Der beschränkte Horizont dieser Frauen-Welt schlägt sich in fixierten Redeformeln nieder: »Wann immer ein paar Frauen zusammenkommen, reden sie gleich über Krankheit und Auflösung oder über das Kinderkriegen.« (H, 154)[50]

Die Welt der Frauen bildet für Meta eine familiäre Abfolge, an deren Anfang die Großmutter mütterlicherseits steht: »Eine Fremde ist sie in ihrer eigenen Familie, eine sanfte, unbeugsame Fremde.« (H, 64) Die weibliche Genealogie ist bestimmt durch die Unterwerfung unter die Herrschaft des Vaters und des Mannes; eine Struktur, deren verkörperte Urbilder die Großeltern mütterlicherseits sind. Sie präfigurieren auf archaische Weise das Geschlechterverhältnis des Haushoferschen Werkes, das immer erneut als gescheitertes beschrieben wird.[51] Bietet der herrsüchtige Großvater, der die Kindheit der Mutter »zerstört und die arme kleine Großmutter gequält« hat, auch jetzt der Enkelin in seiner pathologischen Aggressivität und Liebesunfähigkeit nur das Männer-Bild »unheilbaren Verstörtseins« (vgl. H, 62), so die Großmutter ein rätselhaftes Frauen-Bild: »Man kann sie wirklich nur anschauen und ihrer seltsam jungen Stimme lauschen, der Stimme, die so sanft und angenehm über gar nichts plaudert.« (H, 64) Im Mikrokosmos der familiären Struktur wird hier das Ur/Vorbild der Frau mit Fremdheit und Sprachlosigkeit konnotiert, eine kindliche Wahrnehmung, die sämtliche Thesen über die kulturelle Außenseiter-Position der Frau und den Auschluß der Frauen aus der Sprache geradezu paradigmatisch bestätigt. Letztlich wartet – wie schon im Debütroman *Eine Handvoll Leben* – hinter der Fassade der resignierten, angepaßten Frauen bei Haushofer aber immer eine Fremde: Elisabeth starrt so lange in den Spiegel »auf ihr Bild, bis sie einen neuen Zug zu entdecken glaubte, so, als schaue eine fremde Frau durch ihre Augen« – wer schaut wen an? – »und als werde ihr Fleisch täglich dünner und mürber, bis endlich jene Fremde durchbrechen werde.« (L, 154)

Damit es in Haushofers Texten zum ›Durchbruch‹ der fremden Frau kommt, bedarf es eines aggressiven Aktes. Elisabeths Gefühl des Nicht-Lebendigseins, ihre zunehmende Derealisierung – »Eine von den vielen Frauen, deren Wille gebrochen ist und die gar nicht mehr wirklich sind« – wird abrupt durch einen »brutalen Eingriff« (L, 143) von außen aufgebrochen: Sie trifft auf Lenart. Dieser Vorfall zeigt den Mann als brutal-animalisch-erotischen Verfolger, dem die Frau als Beute sich er/hingibt:

> Es war ihr nichts geblieben als der Eindruck eines Überfalls, und sie entsann sich einer Geschichte über die Kopfjäger auf Borneo, die sie einmal als Kind in einem Missionskalender gelesen und die sie lange Zeit hindurch vor dem Einschlafen in angenehm gruselige Stimmung versetzt hatte. Sogleich, als Lenart mit einem jähen Griff in ihr Haar ihren Kopf zurückgerissen hatte, waren diese vergessengeglaubten Kindergefühle in ihr erwacht. (L, 148 f.)

Was sich zunächst wie ein typischer Fall von weiblichem Masochismus ausnimmt, weist in Wirklichkeit auf Elisabeths Bedürfnis hin, sich als Ich – und das heißt bei Haushofer immer – sich als ›Fremde‹ zu konstituieren: Schon bald nach der erotischen Begegnung »hörte sie auf, wie ein Kind auszusehen« (vgl. L, 166). Umgekehrt endet die Kindheit für Meta, als die anderen der Familie zu »geliebten Fremden« (H, 191) werden. Die gleiche Bewegung, wenn auch in der ehefreundlichen Version, vollzieht die Ehefrau der Erzählung mit dem paradigmatischen Titel *Begegnung mit dem Fremden,* in der aus dem ent-fremdeten Leben mit dem Ehemann über die Imagination, er sei ein Fremder, wieder eine Liebesbegegnung wird. Frau-sein, ein weibliches Geschlecht zu haben, bedeutet bei Haushofer grundsätzlich, zur Fremden zu werden, als solche zu leben und sich damit in die Genealogie einzuordnen, an deren Ursprung Metas Großmutter steht. Die Bewegung in die Fremdheit ist immer auch Dissidenz aus dem Familiär-Familiaren; exemplarisch kommt dies in *Eine Handvoll Leben* als inszenierter Selbstmord, der Elisabeth das Verlassen der Familie ermöglicht, zum Ausdruck. Der Geburt der Frau als Fremder haftet immer ein gewaltsames Moment an: Das eigene, weibliche Geschlecht kann bei Haushofer nur über einen aggressiv-gewalttätigen Akt *herausgetrieben* werden. Dieser Vorgang hat allerdings, wie Elisabeth von ihrer Beziehung zu Lenart sagt, »mit Liebe jedenfalls nichts zu tun« (vgl. L, 149).

Der psychosexuelle Hintergrund dieses durchaus auch real existenten Geschlechterverhältnisses liegt, so macht Haushofers Werk deutlich, in der Beziehung der Tochter zu den Eltern, insbesondere zum Vater begründet. Auch Elisabeth ist sich ihres Körpers nicht gewiß – eine Störung der Selbstbesetzung, die bis in das Körperbildschema als frühe Form der Ich-Identität hineinreicht. In der Pubertät reaktualisiert sich das unsichere Körper- und damit Geschlechtsbild des kleinen Mädchens, das so – nämlich schon immer abgeschnitten vom Begehren der Eltern – nicht zur Frau werden kann:

> Sie wußte natürlich genau, wie ihr Körper beschaffen war, aber das war ihr kein Trost, wenn sie ihn so verändert und fremd spürte wie ein Ding, das gar nicht zu ihr gehörte, ein Stück Fleisch, das nach allen Richtungen zu wuchern begann und sich selbständig machte von ihr. Es graute ihr so davor, daß sie verzweifelt weinte, aber selbst diese Tränen, so schien es ihr, waren nicht ihre Tränen, sondern die eines ganz anderen Wesens. Nur durch eine Wand von ihren Eltern getrennt, lag sie so, allen Greueln ausgesetzt. (L, 124)[52]

In den Frauenfiguren Haushofers kommen sowohl der von Olivier betonte Mangel an libidinöser Besetzung des Mädchenkörpers durch den Vater als auch das für die erotische Selbstwahrnehmung notwendige Moment der Aggression zum Tragen. Im Hinblick auf den Zusammenhang von Aggression und Erotik für das Wirklichkeitsempfinden führt Winnicott aus, daß es der Durchmischung libidinöser Triebimpulse bedarf, da sonst eine Entmischung beider Anteile droht, deren Verschmelzung dann erst als sekundäre Bildung in der »›Erotisierung‹ aggressiver Elemente« erfolgt: »Hier liegt eine Wurzel für zwanghaft sadistische Neigungen, die sich in Masochismus verkehren können.«[53] Für die Frauen bei Haushofer, die sich doch noch irgendwie als real, existent und lebendig erfahren wollen, gibt es deshalb nur eine Lösung:

> Das Individuum kann eine falsche Verschmelzung des aggressiven und des erotischen Elements durch eine Umwandlung dieser reinen entmischten Aggression in Masochismus erreichen; damit das aber geschehen kann, braucht es einen zuverlässigen Verfolger, und der zuverlässige Verfolger ist ein sadistischer Liebhaber.[54]

Damit wäre etwas über die frühkindlichen und biographischen Wurzeln des Frauenbildes bei Haushofer gesagt. Aber es gibt auch die Männer.

3.5. Berufsbild: Mörder

So lustig, wie Meta behauptet, ist die Männerwelt vielleicht doch nicht. Metas Vater – ein Förster – steht in einem für sie nicht ganz durchsichtigen (Arbeits-)Verhältnis zu den von ihr als dumm und brutal verachteteten Jägern, mit denen er, wenn auch ein »guter Schütze«, wie sie betont, nur »ganz oberflächlich« durch seinen Beruf verbunden sei (vgl. H, 89). Diffusität und Unsicherheit prägen auch diesen Aspekt der Vaterbeziehung, denn Metas Frage »Was ist er aber wirklich?« kann trotz genauer Beobachtung von ihr nicht beantwortet werden, so daß es noch gegen Ende des Romans heißt: »Das ist ein bißchen unheimlich, und sie beschließt, die Erforschung ihres Vaters auf einen späteren Zeitpunkt zu verlegen.« (H, 136)

Eine weitere – männliche – Berufsgruppe verkörpert in *Himmel, der nirgendwo endet* das mörderische Prinzip der Gesellschaft: die Schlächter. Für Meta bedeutet die Schlachtung »das Entsetzliche, das man nie mehr gutmachen kann, der Verrat, das zutiefst Böse« (H, 87). Gerade die Schlachtszenen bilden aber, wie zwei weitere Passagen zeigen, die biographische Projektionsfläche für das aus Angstlust zusammengesetzte Begehren der Tochter. Elisabeth, die Protagonistin aus *Eine Handvoll Leben,* findet im Traum »atemlos vor Freude« plötzlich »das Langgesuchte«: »Hinter einem Berg blutiger Fleischstücke stand der große Schlächter, schweißglänzend und prächtig, und lächelte über sein blaues Messer hinweg vertraulich auf sie nieder.« (L, 188)[55] Auch Annette findet träumend mit der titelgebenden Tapetentür »etwas Langgesuchtes« (T, 43): In einer späteren Sexualphantasie wird sie sich öffnen, ein Hund wird erscheinen und sie zu ihrem Vater bringen. Das Langgesuchte – einmal Vater, einmal Schlachter – verbindet sich über die textanalogen Stellen zum Bild des ›schlachtenden Vaters‹, eine aus Angst und Lust synthetisierte, aber aufgespaltene latente Vater-Imago. In der Erzählung *Menschenfresser* gestaltet Haushofer den kinderfressenden Vater aus dessen Perspektive: Angesichts eines jungen Mädchens, das bezeichnenderweise im gleichen Alter wie seine Tochter ist, befällt ihn die »wahnsinnige Gier […], das Mädchen aufzufressen, ganz in sich hineinzuschlingen und die traurige leere Höhle in seinem Inneren mit ihrer Jugend zu füllen« (Me, 118). Die realen Schlachtszenen der Kindheit bilden das Pendant zu den Eltern-Imagines der kleinen Meta, das in dem Märchenmotiv *Meine Mutter, die mich schlacht', mein Vater, der mich aß* im Werk mehrfach zitiert wird (vgl. H, 171; L, 25). Die werkinternen Bezüge bilden die Angstseite der Vater-Beziehung in ihrer Verbindung von Schlacht- resp. Freß-Motiven ab und evozieren jenseits der Idealisierungen das Bild des kannibalischen, wie Kronos die eigenen Kinder verschlingenden Herrschers.[56]

Darüber hinaus stehen diese Szenen des väterlichen Hungers aber auch mit den libidinösen Aspekten der Vater-Beziehung in assoziativem Zusammenhang, ein Bezug, der das Entstehen dieser Angstprojektionen überhaupt erst erklärt. Die *Mansarden*-Erzählerin erinnert sich an ihren tuberkulosekranken Vater, der ihre Mutter tödlich infizierte:

> Heute bilde ich mir manchmal ein, mein Vater hätte mich geliebt. Ich denke da an seine *hungrigen* grünen Augen. Vielleicht hätte er mich gerne gestreichelt und geküßt, er war ein sehr zärtlicher Mensch, der seiner Zärtlichkeit nicht nachgeben durfte. Es genügte schon, daß er mit ihr meine Mutter *umbrachte.* (Ma, 45; Herv. E. B.)

Dieses Vater-Bild ist als Kompromißformel projizierten und abgewehrten Begehrens aufschlußreich, da es dreierlei leistet: Zum einen wird die Kälte und Lieblosigkeit der eigenen Sozialisation darstellbar und gleichzeitig als *erzwungene* entschuldbar, die Vater-Idealisierung also auch hier durchgehalten, zweitens der Vater als *Mörder* darstellbar, aber als Mörder *wider Willen,* und drittens im fiktionalen Schutzraum der ansteckenden Krankheit ein Artikulationsmodus für die eigenen Wünsche geschaffen.

Der Konnex von Schlachtszenen, Märchenmotiv und Mordverdacht qua Kannibalismus und Hunger weist in seinen emotionalen und psychosexuellen Aspekten hinsichtlich der Eltern-Imagines, insbesondere aber der Vater-Imago, auf eine oralsadistisch fixierte Begehrensstruktur der Tochter hin, die Einblick bietet in die frühkindlichen Defizite und Schädigungen der weiblichen Subjektgenese. Handelt es sich einerseits bei Metas frühen Liebesattacken auf Mutter und Natur um die von Klein beschriebenen starken oral-sadistischen Impulse,[57] welche durch Frustrationen in der Phantasie des Kindes zu verletzenden und rächenden Objekten werden können und als solche in den Schlachtszenen ihren Erlebnishintergrund finden, weist andererseits der immer wieder inszenierte Blick des Vaters auf den Körper der Tochter – der eben nur in der Imagination hungrig ist – auf ein »im Anfang schlecht überstandenes Oralstadium als Spur im Leben der Frauen«[58] hin. Wie Renate Schlesier ausführt, ist insbesondere die orale Phase durch eine unlösliche Verbindung von Identifizierung und Objektbesetzung bestimmt.[59] Der identifikatorische Hintergrund dieser psychosexuellen Phase läßt die Mutter zu einem subjektkonstitutiven Objekt werden, das allerdings, so Schlesier, von beiden Geschlechtern durch Bezug auf das väterliche Objekt in eine neue Qualität überführt werden muß.

Schon Melanie Klein hatte auf die bereits in der präödipalen Phase vorhandene libidinöse Bezugnahme des Kindes auf *beide* Elternteile bzw. deren Partialobjekte Brust und Penis als den Introjekten verwiesen, die die Grundlage bilden für die Ausformung des Über-Ichs und seiner Inhalte. Sie werden damit zu inneren Repräsentationen der Objektwelt, die sich zugleich als primäre subjektgenetische Identifikationen des Ich niederschlagen.[60] Während Klein aber die Bildung von Imagines vornehmlich als Ausdruck der intrapsychischen Triebdynamik des Kindes wertet, also wenig Bezug nimmt auf die *realen* Vorbilder, sind es doch diese als sozial codierte Geschlechtswesen, die als Agenten einer gesellschaftlichen Grammatik der Geschlechter die soziosymbolische Ordnung an das Mädchen herantragen. Nach Chodorow ist die Existenz einer »sozialen Geschlechts-

identität eine Vorbedingung des Ödipus-Komplexes«[61], d. h. einer über die libidinöse Beziehung zum Vater vermittelten Identität geht die soziokulturelle Verortung der Tochter über die Identifikationen mit der Mutter voraus – der Mutter als »einer Person, die bereits einen Satz unbewußter Bedeutungen, Phantasien und Selbstbilder über ihr soziales Geschlecht verinnerlicht hat und die eigene verinnerlichte frühe Mutterbeziehung in diese Erfahrung einbringt«[62].

Die werkdominanten oralen Motive in ihrem Bezugsrahmen von Schlachten / Fressen / Hunger weisen in Haushofers Texten auf eine konfliktive Grunderfahrung hin, in der genau das problematische *Sein* des weiblichen Ichs durchsichtig wird. Die Oralität kann mit Olivier als psychosexueller Erlebnismodus verstanden werden, die in ihren Aspekten der Leere – »diesem dramatischen, in alle möglichen Formen gekleideten ›oralen‹ Hunger«[63] – auf die mangelnde Introjektion der mit dieser Phase verbundenen Identifikationsangebote weiblicher Selbstrepräsentanz verweist. Dieser Hunger verführe, so Olivier weiter, Frauen dazu, in einer sonderbaren Gleichstellung ›Lieben‹ und ›Nähren‹ durcheinanderzubringen: »Das Fläschchen war leer, denn es hatte nicht das Aroma des ›Begehrens‹.«[64] Die als kannibalischer Hunger projizierte innere Leere drückt vornehmlich die fehlenden Identifikationsangebote der Eltern, die der Tochter eine *Selbstrepräsentanz* als Mädchen / Frau ermöglichen könnten, aus.[65] Dieser Mangel betrifft zwar beide Elternteile, wird aber bei Haushofer vorrangig in der Vater-Beziehung virulent und prägt so das weitere Geschlechterverhältnis.

3.6. Ein Antimärchen

Gibt es in dieser Kindheitsidylle des *Himmels* mit ihren phantasievollen, von ihm und um ihn herum gesponnenen Vater-Geschichten eine wahre Geschichte? Es gibt eine einzige, die vielleicht einzig wahre Geschichte des Kindheitsromans, erzählt als Märchen. Wie in Büchners *Woyzeck* wird sie von der Großmutter erzählt – die auch nur *eine* Geschichte weiß –, und ebenso enthält auch dieses Antimärchen in verdichteter Form die symbolische Wahrheit des (Kindheits-)Dramas. Es ist die Antwort des Ödipus, die hier als Frage gestellt wird: »Was ist der Mensch?« (vgl. H, 33) Der Mensch, so erklärt der Fuchs dem fragenden Wolf, ist nicht Kind, noch Frau, sondern – eine alte Weisheit – ein Mann. Das fragende Tier erfährt diese Wahrheit auf tödliche Weise, denn der Menschen-Mann ist bei Haushofer immer auch ein Mörder:

> Der Wolf aber springt freudig auf und läuft dem Menschen entgegen, um ihn zu begrüßen. Da hebt der Jäger das Gewehr an die Wange, drückt ab, und piff, paff, puff fällt der Wolf tot auf den Weg. Der Jäger aber zieht ihm das schöne dichte Fell ab und geht fröhlich pfeifend nach Hause. (Ebd.)

Da etwas an dieser Geschichte nicht so ist, wie es sein sollte, mag Meta sie nicht. Die Großmutter räumt ein, es sei zwar keine »schöne Geschichte«, aber »eine wahre und noch dazu die einzige Geschichte, an die ich mich erinnern kann. Es muß also doch etwas an ihr sein.« (Ebd.) Es fragt sich, was.

Das Töten als Berufsbild des Mannes, wie es Meta bei den Jägern und Schlachtern erlebt, ist bei Haushofer nicht nur Profession, sondern Passion: Hier findet das männliche Tötungsbegehren seine soziale Akzeptanz. In ihrem vielleicht krudesten Text, der *Geschichte vom Menschenmann,* erkennt die Frau – Tochter der Großen Mutter – die Natur des Mannes als Mörder an allem, was lebt, und fordert seine Tötung.[66] Die Große Mutter delegiert die Tötung an ein Substitut ab. Wie die entartete Henne, die ihre eigenen Eier trinkt, wird auch die Große Mutter in dieser Verschiebung zur verschlingenden Mutter: Eine hungrige Wölfin wird den Sohn fressen, damit – so der Großen Mutter Kommentar – »sein Leben nicht ganz ohne Sinn war« (G, 60).[67]

Das Kindheitsmärchen stellt die ödipale Frage nach dem Menschen als Sexualwesen und beantwortet sie für den Mann: Seine Geschlechtsidentität realisiert sich im Tötungsbegehren. Tatsächlich taucht, wie Inge Buck feststellt, in Haushofers Werk immer wieder die Figur des Mörders auf, allerdings nur in »fluktuierenden Erscheinungsformen«[68], ohne daß die Autorin ihn definitiv benennen könnte: Die von Buck dingfest gemachte Viererbande – der Geliebte der *Handvoll Leben*, der Ehemann in *Wir töten Stella*, der Jäger der *Mansarde* und der Fremde der *Wand* – ist hingegen ein produktives Mißverständnis, das auf die Spur des Täters führt. Die Urbilder des Mörders existieren in Haushofers Kindheitswelt als zwei berufsmäßige Mördergruppen: Die Schlachter und die Jäger. Ist die Figur des Schlachters werkintern mit dem Vater verbunden, so taucht auch der Jäger in anderen Texten auf. Der *Mansarde* ist durch die Post aus der Vergangenheit, ihrem damaligen Tagebuch, das die Erzählerin erhält, ein hysterischer Krankheitsdiskurs eingeschrieben: Die Erinnerungen, die sie in der Gegenwart ›liquidiert‹, sind die Reminiszenzen, an der sie als Hysterikerin erkrankte. Als hysterische Inszenierung findet diese Krankheitsgeschichte auf einem anderen Schauplatz statt und inszeniert sich mit anderen Figuren: Die Frau lebt in den Bergen bei einem Jäger und trifft auf einen Mann namens X, der der tauben Frau die Ohren vollschreit. Beide Männer werden von ihr als potentielle Mörder bezeichnet. Tatsächlich reproduziert sich aber auf diesem anderen Schauplatz die traumatische Szene der Kindheit. Der Jäger prügelt seinen Hund, worauf die Frau »ebenso laut wie der Hund« weint, zwei Tage mit dem Gesicht zur Wand im Bett liegt und daraufhin – eine bemerkenswerte Schwächung nach nur zwei Tagen – nicht den Löffel halten kann, als der Jäger ihr Essen bringt: »Da fütterte mich der Jäger. Die Suppe schmeckte sehr gut.« (Ma, 122) Der hysterische Krankheitsdiskurs des Romans verweist mit der Figur des Jägers auf den Vater der Autobiographie zurück: Über die Hundeprügel reproduziert sich die Gewalt, über die Fütterung, die metonymisch an die von der Erzählerin als hungrig imaginierten Augen ihres mittlerweile toten Vaters anschließt, repräsentiert diese Figur zugleich eine orale Wunscherfüllung im Sinne wechselseitiger Identifikation. Der Hauptvorwurf der Erzählerin aber richtet sich gegen ihren Ehemann:

> Er wagt nie, sich die Wirklichkeit vorzustellen. Indem er mich abgeschoben und verraten hat, ist er sich selber treu geblieben. […] Sogar der Jäger fühlt sich verantwortlich, aber Hubert, der nie einen Hund schlagen würde, hat mich verraten. (Ma, 123)

Obwohl Hubert von der für Haushofer zentralen Gewalttätigkeit freigesprochen wird, klagt die Frau ihn doch eines Vergehens an, das so gravierend ist, daß es sogar die Brutalität des Jägers relativiert. Es stellt sich die Frage, in welchem Sinne dieser Mann sich treu bleibt und wieso dieses einen Verrat an der Frau bedeutet.

Ebenfalls ein Jäger – allerdings in anderem Sinne – ist der Geliebte aus der *Handvoll Leben*. Er ist jedoch kein Mörder. Im Gegenteil ermöglicht die an ihn gebundene erotische Erfahrung erst den Ausbruch Elisabeths aus der sie einschränkenden, das Lebendige tötenden Familienstruktur. Dem Geliebten werden vielmehr jägerhafte Attribute zugeschrieben, durchaus im klassischen Sinne des die Frau als Beute erjagenden Mannes, wie Elisabeths Assoziation an die Kopfjäger auf Borneo im Moment von Lenarts Überwältigungsattacke preisgibt. Auch in der *Tapetentür* heißt es von dem einzigen erotisch attraktiven Mann in Annettes Leben:

> Ganz gewiß ist aber, daß er weiß, wie sehr ich ihm verfallen bin. Und so sehr ihm diese Tatsache heute noch schmeicheln mag (wie es dem *Jäger* schmeichelt, ein besonders *fremd*artiges Tier erlegt zu haben), wird er doch keine Minute zögern, sich darüber hinwegzusetzen, sobald es anfangen wird, ihn zu langweilen. Ich finde, man verlangt von mir einen so ungebührlich hohen Preis, weil man weiß, ich bin bereit, jeden Preis zu zahlen. (T, 101; Herv. E. B.)

Diese letzte Überlegung mutet seltsam an: Wer fordert einen Preis und wofür? Der Preis wird hier nur angedeutet und erschließt sich über die anderen Paare in Haushofers Werk, die gleich strukturiert, aber in ihrer Entwicklung als Paar *fortgeschrittener* sind. Das Verhältnis Annette/Gregor aus der *Tapetentür* ähnelt demjenigen Annas/Richards aus der Novelle *Wir töten Stella* und demjenigen Elisabeths / Lenarts aus der *Handvoll Leben*. Dieses Geschlechterverhältnis ist durch seinen sexuellen Aspekt dominiert: Lenart, Richard und Gregor sind Gegenbilder zu den »netten, freundlichen – unsäglich verächtlichen, weil harmlosen Trägern von Sakkoanzügen, ›die manchmal die Kleider ablegen und bleich, wie die Kartoffeltriebe, darangehen, sich eine Stunde mit Liebe zu beschäftigen‹«[69]. Die im folgenden exemplarisch zitierte Feststellung der *Mansarden*-Erzählerin über einen dieser Kartoffeltriebe, ihren *Ehemann*, ist wirklich von gnadenloser Tristesse: »Dann drehte er das Fernsehen ab, obgleich das Stück noch nicht zu Ende war, und ging mit mir zu Bett. Es wurde wie immer, wenn der Alkohol ihn ein bißchen enthemmt hat.« (Ma, 130). Diese Anzugträger sind keine Geliebten-Jäger (mehr), sondern infantilisierte Männer, eigentlich Kinder, über deren Naivität die Protagonistinnen nur lächeln können.[70] Die Frauen bei Haushofer sind aber *angewiesen* auf die Jäger, die allein sie erotisch zu wecken vermögen, im Sinne des von Winnicott beschriebenen sadistischen Verfolgers, der allein die »weiße Wüste« (Olivier) des Mädchenkörpers in seiner Asexualität zu beleben vermag. Hier hat sich über die oben geschilderten Sozialisationsmuster das bürgerliche Tugendgebot psychohistorisch niedergeschlagen, das sich nach Foucault »als ein erotisches Spiel entschlüsselt, als Spiel mit der Rollenverteilung Jäger und Gejagte. Und die Gejagte will nichts anders als den Jäger.«[71] Anders als die Anzugträger bietet diese Art Männer Haushofers Protagonistinnen nicht Wärme und Geborgenheit (und Langeweile), sondern provoziert wilde Wünsche, Wünsche nach Wildheit

und Genuß, die sich, da sie erstmals über eine soziale Identität als Geschlechtswesen verfügen, entsprechend – wenn auch diffus – auf das Soziale richten. Sind Elisabeths Wünsche am deutlichsten auf die Welt gerichtet, berichtet Annette vorrangig vom Gefühl des erotischen Lebendigwerdens. Auch dieses Verhältnis hat wie das von Elisabeth / Lenart mit Liebe nichts zu tun:

> Es überfiel mich mit körperlicher Gewalt, wie sehr ich Gregor gehöre. Was bedeuten dagegen gemeinsame Interessen, seelische Übereinstimmung, Mitleid, Zärtlichkeit und wie sie alle heißen, diese hübschen Gefühlchen […]. Gregor ist das Brot, das mich am Leben erhält. […] Er gibt mir das einzige, was ich wirklich brauche (T, 102)[72] .

Das ›Brot Gregor‹ – die Metapher der oralen Verwechslung von Lieben und Nähren herrscht auch hier. Sieht, so Olivier, die nach Anerkennung ihres Körpers hungrige orale Frau das Begehren endlich in den Augen eines Mannes, wird sie zum »Sklaven dieses Blicks für den Rest ihrer Tage«[73]. Diese Abhängigkeit der Frau – Elisabeth erkennt die »entsetzliche Sklaverei, in der sich beide befanden« (L, 179) – deutet sich in *Wir töten Stella* in Annas Erwähnung an, ihr Ehemann sei ein sehr guter Liebhaber, mit einem Körper gemacht, »Lust zu nehmen und zu schenken« (St, 81). Ihre Aussage, durch Richard für ein anderes Leben »verdorben und unbrauchbar« (St, 82) zu sein, beschreibt so gesehen nicht allein die Mitschuld an Stellas Tod als Sündenfall, sondern weist auch auf die Abhängigkeit dieser Frauenfiguren von den sadistischen Verfolgern hin.[74] Diese verderben, d. h. ent-fremden diese Frauen dem familiären Kontext, der sie in Lethargie und Resignation, im Dornröschenschlaf gehalten hatte. Als Männer bieten sie den nicht begehrten Töchtern genau das, was Annette geradezu psychoanalytisch korrekt über ihre Liebesbeziehung formuliert: Ihr Gefühl für Gregor sei nicht langsam gewachsen, sondern »es war schon immer da, ein armes herrenloses Gefühl, das endlich sein Objekt gefunden hat« (T, 106).[75]

Warum sind diese Männer Mörder, oder anders gefragt, wann *werden* sie zu Mördern? *Wir töten Stella*, *Die Tapetentür* und *Die Mansarde* lassen nur eine Antwort zu: Sie machen ihre Frauen zu Ehefrauen und Müttern und übereignen sie damit der Asexualität, der sie sie vorher gewaltsam entrissen haben. Das heißt nicht, daß nicht weiterhin der sexuelle Aspekt für die Frauen der zentrale sei – im Gegenteil! –, aber als *Beute* und damit als *Geschlechtswesen* sind sie für die Männer uninteressant geworden, womit aus den Jägern *Besitzer* werden: »Als ganz junge Frau fragte ich ihn einmal: ›Warum liebst du mich?‹ Seine Antwort kam rasch und sicher: ›Weil du mir gehörst.‹« (St, 77) erinnert sich Anna. Das gleiche Muster gilt für Annette: Als sie schwanger wird, beginnt ihr Mann, sie zu betrügen und sie gleichzeitig in ein Leben als Hausfrau – sie soll nicht mehr erwerbstätig sein – zu drängen. Vor allem aber ändert sich Annettes Körperwahrnehmung – und das weist im Gefühl »vergiftet zu sein« und gegen ein »Sumpfgefühl anzukämpfen« (T, 98) über Schwangerschaftsbeschwerden weit hinaus.

Ganz eindeutig als Mörder ist aber nur Richard, der Ehemann und Vater der Novelle *Wir töten Stella,* bezeichnet. Lenart und Gregor hingegen beschreiben *Vorformen* auf dem Weg zum Mörder. Lenart als derjenige, der Elisabeth aus ihrer familiären Erstar-

rung löst, ihre Wünsche freisetzt und zur Inszenierung des Todes führt, ist der jägerhafteste, da sie – radikaler als ihre Nachfolgerinnen – ihn genau in dem Moment verläßt, in dem ein eheähnliches Verhältnis sich abzuzeichnen beginnt. Auch Gregor aus der *Tapetentür* befreit Annette zwar zunächst aus ihrer Einsamkeit und Lethargie, die aber doch immerhin eine selbstgewählte und -bestimmte war, um sie dann in die familiäre Gefangenschaft zu drängen, der sie nur auf Grund/mit Hilfe der Totgeburt ihres Kindes entrinnt.[76] In der *Mansarde* entzieht sich die Frau dem beginnenden eintönigen Leben mit ihrem Mann, nachdem dieser sich auch in einen anzugtragenden Pantoffelhelden verwandelt hat, durch ihre Taubheit. Auch sie braucht das Sich-Aussetzen unter eine Gewalterfahrung, in diesem Fall unter die geheimnisvolle Figur X, allerdings, um wieder in die Familie, wenn auch dieser innerlich entfremdet, zurückkehren zu können. In *Wir töten Stella* ist ein anderes Leben *vor dem* Ehemann oder *nach ihm* schon gar nicht mehr vorstellbar, ein Ausbruch, überhaupt eine Entscheidung ist undenkbar.

Diese Frauen-Figuren beschreiben – reiht man ihre Geschichten über die analogen Stationen aneinander – den Weg in die *soziale Mortifizierung*: Sie enden als ›überflüssige‹ Personen in ihren Familien, zerstreut Blumen in Vasen ordnend, vom Leben und Lebendigsein ausgeschlossen, wie Elisabeth das für sich als Resultat der Ehe voraussieht.[77] Tatsächlich spricht das Jäger-Märchen der Kindheitsautobiographie die Wahrheit über den mörderischen Mann als Jäger aus. Nachdem diese Männer ihre Frauen erobert, d. h. als Beute erlegt haben, nachdem die Frauen sich damit als sexuelle und lebendige Wesen erfahren haben – und von dieser als animalisch bezeichneten *Vitalität* sprechen die Texte ja unentwegt –, gehen sie wie der Jäger im Märchen daran, sie zu töten, zu mortifizieren. Die Frauen werden quasi zum abgezogenen Tierfell – um einen Begriff Barbara Dudens zu zitieren –, zum *schönen Eigentum.* Die Mortifizierung ist zentral an das Mutterwerden gebunden, wie *Die Tapetentür* beispielhaft vorführt. Die Suche der Männer zielt dabei nicht auf die Frau als Sexualwesen, sondern auf die Mutter, die sie *besitzen* können. Damit agieren sie auf Kosten der Frauen ihre Defizite aus, folgt man den Befunden zur männlichen Identitätsentwicklung, dessen Ziel vornehmlich in der immer erneuten Versicherung der gelungenen Ablösung von der allmächtigen Mutter liegt. Der Kreis schließt sich: Die Tochter, asexuell, ohne Geschlecht, wird durch einen ›Jäger‹/Geliebten/Fremden zur Fremden gemacht und damit überhaupt erst zu einer mit sexueller Identität ausgestatteten Frau. Danach wird sie selbst – und zwar gedankenlos oder unfreiwillig – zur Mutter und ist in ihrem *Liebesbegehren* auf den Sohn verwiesen, wie die ödipale Liebesbeziehung zwischen Mutter und Sohn in *Wir töten Stella* verdeutlicht. Die Frau fungiert in diesem Kreislauf nur in Relation zum Mann: Opfer des Vaters, Beute des Jägers/Geliebten, schönes, totes Eigentum des Gatten.

4. Geschlechterpathologie

Liegt dem erwachsenen Geschlechterverhältnis in Haushofers Werk das über die Tötungsart quasi phallisch entwickelte und damit eindeutig *sexualisierte* Jäger-Beute-Motiv zugrunde, so der Tochter-Vater-Beziehung das frühkindliche, oralsadistische

Schlachter-Opfer-Bild. Die fluktuierenden Gestaltungsformen des Mörders, denen Haushofers werkübergreifende Suche nach dem Täter korrespondiert, sind schon deshalb nicht zu einem Bild zu vereinheitlichen, weil sie zwei verschiedene Todesarten des Weiblichen beschreiben: Der Aufspaltung der weiblichen Figuren in Erlegt- und Geschlachtet-Werden korrespondiert die der Täter in Jäger und Schlächter, wobei diese Figuren genetisch aus der Erinnerung Haushofers an Berufsmördergruppen in ihrer Kindheit stammen. Über die metonymische Werkstruktur wird zugleich ein Verschiebungskontext erstellt, der diese mit dem Vater verbindet.

Die Suche nach dem Mörder, der Haushofers Werk durchzieht, bringt verschiedene manifeste Figuren – den Geliebten, den Jäger, den Ehemann, den Fremden – hervor, die alle in einen mörderischen *Prozeß* involviert sind. Nicht alle sind gleichermaßen schuldig, und der wirklich Schuldige rückt gar nicht in den Blick. Eindeutig als Mörder werden nur der Ehemann aus *Wir töten Stella* und der Mann aus der *Wand* bezeichnet. Diese beiden müssen aber nicht gesucht werden, im Gegenteil: Über ihre Taten, die in beiden Fällen *offenkundig, aber nicht anzuklagen sind,* wird ihr Status evident. Diese beiden Mörder stehen in einem Spiegelverhältnis: Findet der Mord an Stella im Rahmen des gesellschaftlich Erlaubten statt und ist somit nicht anklagbar – also eine typisch Bachmannsche *Todesart* –, so findet der Mord in der *Wand* jenseits der Gesellschaft statt, da ja keine vorhanden ist. Die beiden Mörder profitieren also von einem Zustand der Sprachlosigkeit; mit beiden Todesarten wird ein Kontext inszeniert, der subjektgenetisch auf soziale, aber nicht-sprachliche Erfahrungen verweist. Zwar ist der Mörder *ein so großes Ziel* gewesen, wie es in *Die Wand* heißt, aber eben ein nicht identifizierbares – weiterhin der Nebel der Tabakswolken. Es sei denn, man erzählt die ewige Mordgeschichte aus der Sicht der ohnmächtigen ›Mittäterin‹ Mutter: Nach Stellas Tod »spiegelt sich das Gesicht ihres Mörders im blauen Himmel unschuldiger Kinderaugen«[78], beobachtet die Erzählerin am Ende der Novelle. Wessen Augen sich da spiegeln, macht der vorangehende Abschnitt klar: »Für einen Herzschlag lang bin ich verwandelt in das kleine Mädchen, in einer Welt der süßen heiteren Wärme, an der Hand eines allmächtigen und gütigen Vaters.« (St, 101) Den Vater als Mörder dingfest zu machen, ist nicht einfach, auch bei Haushofer wechselt er »in einem fort die Kostüme« (M, 234), wie im letzten Traum in Bachmanns *Malina*. Während aber bei Bachmann der Mörder-Vater eine verdichtete Figur gesellschaftlicher und historischer Strukturen darstellt, figuriert er bei Haushofer in Aufspaltungen des kindlichen Wahrnehmungsrahmens: Der Vater ist in der ödipalen Triangulierung der Geliebte, er ist der Ehemann der Mutter und er ist der Fremde, wenn das Mädchen zur Frau geworden ist. Nur eines ist er eben nicht: ein Jäger. Genau das, was Meta immer wieder beschwört – ihr Vater sei nicht wie die Jäger –, ist, wie sich zeigen wird, das eigentliche Drama.

In Haushofers Texten erschließen sich die Splitter der geheimen Schrift über die sie repräsentierenden Figuren, die als »Teile von mir, sozusagen abgespaltene Persönlichkeiten« (Haushofer) Stadien der psychosexuellen Entwicklung des Mädchens zur Frau verkörpern. Diese mißglückte Subjektgenese folgt der Geschlechterpathologie, wie sie Schlesier unter Bezugnahme auf Freud skizziert:

> Regrediert die Frau »zum Mechanismus der oralen Phase«, hat das weibliche Ich sein Objekt durch Introjektion in sich aufgerichtet, so kompensiert diese Identifizierung die einmal gescheiterte Objektwahl, die fortan nur ausbleiben kann. […] Ist die Überwindung der Identifizierung mit dem Objekt kennzeichnend für die Männlichkeit, so deren Beibehaltung und Verstärkung für die Weiblichkeit. […] Konfrontiert sich die ödipale Mutterbindung des Mannes mit der präödipalen Mutterfixierung der Frau, so wird […] der Mann […] in der Frau nur die wiedergefundene Mutter lieben, die Frau aber nie den Mann, sondern erst den Sohn[79].

Zwar sucht der Mann die Mutter – zu der er seine Frau bei Haushofer dann macht –, aber auf seinem Weg liegt der Drang, »sich vieler Liebesobjekte zu bemächtigen, in deren virtuell unendlicher Variabilität und beliebiger Ersetzbarkeit« sich die unbewußte Fixierung an das »unersetzliche Liebes- und Identifikationsobjekt, die Mutter«[80] durchsetzt. Die ständigen *Treulosigkeiten* der Ehemänner bei gleichzeitigem *Besitzanspruch* gegenüber der Ehefrau, welche bei Haushofer das Eheverhältnis prägen, werden hier als tiefenpsychologische Struktur einsichtig.[81] Das zur Frau gewordene Mädchen wird dabei *ent-* und *ge*täuscht: Schon die Beziehung zu den Eltern war für die Tochter defizitär, leer an Begehren, leer an Identifikationsangeboten die eigene weibliche Selbstrepräsentanz betreffend, denn die Mutter, die diesen Weg bereits hinter sich hatte, ist selbst ein asexuelles, ein nur mutterndes, aber eben *nicht-weibliches* Wesen geworden, und der Vater begehrt die Tochter nicht – eine Ausgangslage, die die ganze Dynamik erst in Gang setzt. Dann trifft die Frau in ihrer Suche nach einem geschlechtlichen Erlöser auf einen Jäger, der sie als Sexualwesen nur braucht, um sich während einer kurzen *Geschlechterbeziehung* seiner Loslösung von der Mutter zu versichern, um sie dann, einer tieferen Fixierung folgend, um so endgültiger zur Mutter zu desexualisieren. Es gibt für das Mädchen nur die lange Genealogie der Mütter, in die sie eintreten kann, wie eine der vielen Mütter in Haushofers Werk feststellt:

> [P]lötzlich, mit einem kleinen, schwachen Schreck, merkt sie, wie sehr sie sich verändert hat. Ich könnte genausogut meine Mutter oder meine Großmutter sein, denkt sie, aber auch diese waren nicht mehr sie selbst. Sie nicht und die lange Reihe von Müttern nicht, die vor ihnen gelebt haben. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin! (So, 94)

Annettes traumlogische *Tapetentür*-Phantasie beschreibt diese ganzen Stationen in kaum verhüllter Sexualsymbolik. Hier reinszeniert sich die weibliche Subjektgenese entlang oraler und phallischer Motive; statt der Substitutionsfiguren des Schlachters und des Jägers tauchen direkt der Vater und der Mann auf. Annettes Vision – der Ritt auf dem Hund – findet direkt vor den Wehen statt und ist lesbar als Masturbationsphantasie: eine letzte, so scheint es, Beschwörung des eigenen Selbst als Sexualwesen vor dem Mutterwerden. Dieser Versuch einer Selbstbehauptung reproduziert aber letztlich Annettes Trauma, das das Trauma mißglückter weiblicher Subjektgenese aller Protagonistinnen Haushofers ist.[82] So bleibt ihr am bitteren Ende nur das »Triumphgefühl dar-

über, das alles so gekommen war, wie es hatte kommen müssen«; daß wie früher im Mathematikunterricht die »Unbekannten gefunden« werden können und die »Gleichung aufgeht« (vgl. T, 148).

Annettes Phantasie beginnt mit der »lautlos« aufschwingenden Tapetentür, und der auftauchende Hund – »Abkömmling einer braunen Vorstehhündin und eines strohfarbenen *Fleischer*hundes« durchbricht trotz vorstehender Mutter-Hündin die innerpsychische Abwehr-Wand gegen das verschüttete Begehren: »[S]ie hatte doch immer gewußt, er werde sich eines Tages bis zu ihr durchgraben, […] durch die *Mauern* dieses fremden Hauses, bis zu ihrem Bett.« (T, 142 f.; Herv. E. B.) Die beginnende Reise durch die »offene Tapetentür in die Dunkelheit eines feuchten kühlen Ganges« inszeniert dann eine lange und bildreiche Entdeckungsfahrt in die weibliche Morphologie, während Annette »sacht hin- und hergeschaukelt« (ebd.) wird. Die Landschaftsbeschreibung als Repräsentanz des weiblichen, begehrenden Körpers ist im autoerotisch erregten Blick höchst eindeutiger Natur, dies bleibt auch so, als die Natur sich wandelt: Sie verhärtet sich mit den auftauchenden Gehölzen im wahrsten Sinne, vor allem aber der »alles übertönende Harzgeruch« zeigt eine Änderung der Imagination, besonders ihres Objektes an, »und in diesem Augenblick wußte Annette, wohin die Reise ging.« (vgl. T, 145) Dieses Wissen führt endlich zum verbotenen Begehren, der Hunger wird gestillt:

> Wilder Hohn erfüllte sie. […] Das brave kleine Mädchen ritt auf einem struppigen Hund zurück in die verbotenen Gegenden, und sie wollte endlich dorthin […]. »Schneller, Pluto«, rief sie, »schneller«, aber der Hund fiel nicht aus seinem Trab, die Fährte konnte nicht mehr verlorengehen, an ihrem Ende wartete die Schüssel mit Fleisch und Brot. (Ebd.)

Auf der oralen Spur wird das begehrte Objekt gefunden – es ist ein phallisches, denn Annette legt die Hand auf »warmes gelbes Holz, besät mit kleinen Harztropfen« (ebd.). Das (Partial-)Objekt der Begierde ist zunächst imaginär, denn »›er‹ war nicht da.« (Ebd.) Wie jeden Sonntagmorgen sitzt der Vater rechnend und mit einer Flasche in seinem Arbeitszimmer: »Auch Enzianschnaps roch gut, besonders auf ›seinen‹ Lippen. Zigaretten, Enzian, Rasierwasser und Haut. Wildes Verlangen nach diesem Duft ließ Annette erzittern.« (Ebd.)

Hat die Tochter sich gegen die Verbote den väterlichen Phallus imaginiert, gelingt ihr damit auch die Imagination einer befriedigenden Oralität und Genitalität, welche die Defizite des Mutter-Substitutes aufhebt: »Wie schal roch dagegen der Lavendel in Tante Johannes Schrank, der sonntägliche Streuselkuchen und das frischbezogene Bett.« (Ebd.)[83] Wie schon zitiert hatte Olivier angesichts der vielen Klagen von Frauen über ihre versagenden Mütter erklärt, daß das Fläschchen nicht das Aroma des Begehrens hatte, und auch hier ist die Tochter böse, weil »die Milch nicht nach Milch und die Butter nicht nach Butter schmeckte« (ebd.). Das Begehren ist alterslos, und der ›alte Schrank‹ hat aus naheliegenden Gründen nicht die Wahrheit gesagt, wenn sie »behauptete, das komme daher, daß in einem gewissen Alter bei Kindern die Fähigkeit zu rie-

chen und zu schmecken nachlasse. Alles gelogen, denn das Harz roch immer noch nach Harz« (T, 146). Das orale Begehren – welches auch eines nach Selbstrepräsentanz des Weiblichen ist – wurde nicht oder falsch gestillt von ihrer schalen und aseptischen Mutter. Das ist die von der Tochter gefundene Lösung, die jetzt am Ziel ihrer Wünsche angekommen ist. Annette erlebt eine geradezu orgiastische Freude: »Pluto erlitt einen seiner Anfälle, warf alle Pfoten zugleich in die Luft und fiel auf den Bauch.« (Ebd.) Die Übersetzung des letzten Bildes »›er‹ saß dort drinnen im Haus und wartete auf sein kleines Mädchen« (ebd.) ist zwar obszön, aber für dieses Ende wohl zutreffend: Der Vater wartet darauf, daß die Tochter ›kommt‹.

Die Imagination ändert sich nach dieser Klimax erneut, verläßt die massive Sexualsymbolik und nimmt die Tönung einer realistischen Kindheitsschilderung an, die mit einer imaginierten Sättigung endet, denn nun darf Annette am Enzianschnaps nippen, die Zigarette kosten. Aber das alles ist nur ein (Wunsch-)Traum, und was innerhalb der Traumlogik folgt, ist das bittere Erwachen: »Das Zimmer war leer.« (T, 147) Zwar hat der Vater die erhofften jägerhaften Attribute – »Die Gewehre glänzten im Schrank« –, aber nicht für die Tochter, denn »›er‹ war nicht hier« (ebd.). Die Gewehre stellen die metonymische Verbindung zwischen Vater- und Jägerbild her und weisen als Symbole phallischer Potenz den Vater zwar als potentiellen jägerhaften Geliebten aus, aber er hat seine Funktion der Tochter vorenthalten: »›Er‹ hatte sie zurückgelassen und vergessen, wie man einen Gegenstand vergißt, den man nicht mehr benötigt.« (Ebd.)[84]

Annette erkennt dieses Verlassen-Sein als unheilbare Krankheit ihres Lebens, mehr noch, die Krankheit sei ihr »eigentliches Leben«, womit sie die *einzige* Lösung ablehnt, die Haushofers Protagonistinnen offensteht: »Sie wollte nicht *geheilt* werden zu einer ganz *fremden* Person« (ebd.; Herv. E. B.). Genau für diese Möglichkeit ist es zu spät, weil sie mit Gregor – dem Mann, der die Öffnung der Tapetentür, sprich den Zugang zur eigenen Lust bewirkte –, *schon stattgefunden* hatte. Sie ist in der Schwangerschaft verlorengegangen. Diese ganze Imagination, der erinnernde Durchbruch zum Begehren und sein Scheitern spielt sich kurz vor der Geburt des Kindes ab und hat die Funktion einer antizipierten Wiederholung: »Die ganzen Monate hindurch hatte sie, ohne es zu wissen, davor gezittert, von ihm verlassen und enttäuscht zu werden, weil Liebe und Verlassenwerden für sie eine Erfahrung bedeutete, die ihr in Fleisch und Blut saß.« (T, 148) Diese subjektgenetische Erfahrung sitzt ihr nicht nur sprichwörtlich in Fleisch und Blut, sondern ist für Annette in der Wiederholungsstruktur weiblicher Desexualisierung vom Mädchen zur zukünftigen Mutter im wahrsten Sinne zu ihrem *Fleisch und Blut geworden*: »dieses Kind, das mich aushöhlt und auffrißt« (T, 131). Annette kann der drohenden Wiederholung, die sich bereits im während der Schwangerschaft *abgemagerten* Körper ankündigt,[85] nur entrinnen, indem sie nicht Mutter wird, und genau diese Lösung wählt ihr Körper: Sie hat eine Fehlgeburt. *Welche* Bilder das Mutter-Werden in Haushofers Werk hervorbringt, zeigt sich wohl nirgends extremer als in Elisabeths Gedanken: »Sie sah deutlich den mörderischen Kampf der kleinen Embryoschmarotzer gegen den feindlichen Mutterleib, der sich damit quälte, sie auszustoßen aus der weichen, dunklen Wärme.« (L, 121) Im letzten Blick Annettes auf die Krankenhauswand zeigt sich die traumatische Gleichung des weiblichen Lebens. Zwar leben die Männer

ihr eigenes Begehren und wecken das der Frau, aber nicht als *Ehemänner und Väter,* die letztlich für die Frau zu identischen Figuren verschmelzen:

> Sie starrte auf die Wand und wußte, es gab keine Tapetentür mehr und es gab keinen Gang, der in das Land der murmelnden Bäche, des blühenden Schierlings und der sonnendurchglühten Holzstapel führte. Hinter der Eichentür saß ›er‹ mit Gregor, und sie tranken Wein, lachten und spielten mit den Hunden und dachten nicht daran, den Schlüssel umzudrehen. In alle Ewigkeit würden sie dort sitzen und sie in Kälte und Dunkelheit stehenlasssen. Und wie klug war das von ihnen, denn ihr Eintritt hätte doch nur alles zerstört. (T, 150)[86]

Annette ist zwar dem Schicksal der mortifizierten Mutter entkommen, aber zurückgeworfen auf die »weiße Wüste« des Mädchenkörpers (Olivier), und diese Wüste ist ein kranker Ort, an dem jedes Begehren, auch das textuelle, schweigt: »Die Frau im weißen Spitalbett legte das Gesicht in die Armbeuge und regte sich nicht. […] [N]ichts war mehr von Bedeutung. Man konnte lachen oder weinen, und man konnte auch ganz still sein. Annette war ganz still.« (T, 150)

Warum dann noch die letzten Seiten, die Annette während ihres Erholungsaufenthaltes am Mittelmeer zeigen? Das Textbegehren – als ein Begehren nach *Anerkennung* – ist noch nicht ganz verstummt, es entwirft ratlos und unsystematisch hypothetische Möglichkeiten, der Verstummung zu entgehen, von der auch Annette nur schrittweise genest. Hier werden unter der Obhut einer schützenden väterlichen Funktion andere Entwürfe einer weiblichen Subjektgenese angedeutet: Postpatriarchal, könnte man sagen. Der treusorgende Krankenwächter, ihr Onkel, versorgt als Herr der Schrift – die erste Szene zeigt ihn lesend – und symbolischer Vater die kranke Frau mit Speisen und Worten. Diese Fütterung funktioniert, weil er Annette zum Lachen bringt, also die semiotische Seite aktiviert. Die neu gefundene Sprach-Fähigkeit führt aber nicht mehr zur Schrift – jedenfalls nicht mehr unter einer krankmachenden/krankenwärterischen Instanz: Annette wirft ihr zerrissenes Tagebuch ins Meer. Statt dessen sucht die Frau sich selbst zu spiegeln, im wahrsten Sinne weint der Spiegel für sie: »Ohne zu denken, sah sie die schlanke Frau im Spiegel und spürte die salzige Nässe auf den Wangen.« (T, 156) Literarische Spiegelszenen stellen subjektkonstitutive Momente dar: Diese erfolgen im Zeichen des Selbstverlustes und der endlich zugelassenen Trauer. Elisabeth Lenk beschreibt die kulturelle Situation der Frau, die kein Bild von sich hat, da sie bislang nur dem Blick des Mannes ausgesetzt war und dem die Schriftstellerin ein neues Spiegelverhältnis entgegensetzt: »Die Frau wird der Frau zum lebendigen Spiegel, in dem sie sich verliert und wiederfindet.«[87] Ein solcher in der anderen Frau sich spiegelnder Verdoppelungsentwurf ging Annettes Trauer voraus – nicht zufällig repräsentiert auch diese Frau, eine Italienerin, eine Fremde. Es war ein Selbstentwurf im Zeichen weiblicher Selbstidentität: »Dieses Mädchen war einfach schön und wäre nie dazu fähig gewesen, sich in etwas zu verwandeln, was es eigentlich nicht war« (T, 154). Was sich sofort als Irrtum herausstellt; auch dieses Mädchen *wird* sich verwandeln:

> Dann kam die Mutter des Mädchens aus dem Haus, und der schöne Traum zerrann. […] [D]ie Mutter glich der Tochter in jedem Zug, und das hatte etwas Unheimliches an sich und verekelte ihr die kleine Schönheit. Diejenigen Töchter waren am glücklichsten, die ihren Müttern nicht ähnlich waren und keine fatalen Vorstellungen im Betrachter wecken konnten. (T, 154 f.)

Wohin das Wecken *fataler Vorstellungen* – die von Männern vorgenommene Verwechselung von Frau und Mutter – für die Frau führt, macht die letzte, anscheinend völlig nichtssagende Szene deutlich, die das Geschlechterverhältnis abschließend umreißt: Ein Fischer erzählt Annette etwas auf italienisch, was sie nicht versteht, bis es ihm durch Gesten und eindringlich wiederholte Wörter gelingt, ihr klarzumachen, daß seine Frau gestern verrückt geworden sei und man sie ins Spital gebracht habe: »Er schien nicht ernstlich betrübt darüber zu sein« (T, 158).

Bei Haushofer bildet sich die Geschlechterpathologie in einer Fremdsprache ab – sie läßt sich kaum erzählen, die Autorin kann nur auf sie verweisen. Die Abschlußepisoden der *Tapetentür* kündigen die Schrift als Aufzeichnungsmedium weiblicher Subjektproblematik auf und verlassen die ›realistische‹ Erzählebene. Am Schluß dieses Romans deutet sich schon ›der andere Schauplatz‹ (Freud) an, auf dem der Folgeroman *Die Wand* stattfinden wird. Es deutet sich ebenso an, daß die traumatische Geschichte weiblicher Subjektgenese sich im realistischen Erzählen wiederholt und daß über ihre Wahrheit zugleich nur in anderen Figuren gespiegelt berichtet werden kann: Wie die Frau des Fischers landet auch Annette im Spital – letztlich, weil auch sie verrückt wurde. Der scheinbar disparaten Fischer-Geschichte geht die anscheinend ebenso disparate Tochter/Mutter-Episode voraus. Beide spiegeln sie aber Annettes Geschichte wider und kommentieren sie zugleich. Annettes Tapetentür-Phantasie unterliegt dem Wiederholungszwang des Traumas: Am Ende spricht sie Gregor von jeglicher Schuld frei, da er »ihrem geheimen Wunschbild entsprach und genau das tat, was sie immer von ihm erwartet hatte« (T, 147 f.). Gregor reproduziert letztlich nur das Verhalten des Vaters – nicht zufällig, als er selbst Vater wird. Annette lernte den Rechtsanwalt Dr. Gregor Xanthner in seiner Funktion als Nachlaßverwalter ihres Vaters kennen – tatsächlich verwaltet er das väterliche Erbe nicht nur im beruflichen Sinne. Wie die Frau bei Haushofer immer wieder zum asexuellen Wesen wird – Mädchen oder Mutter, aber nie Frau –, so bleiben auch die Männer der ödipalen Logik treu, ersetzt ein Sohn immer nur den Vater, wobei er als Vater gegenüber der Frau wieder in die Position des Sohnes rückt. Die Arbeitsteilung der Geschlechter, welche die Frau mit der Hausfrauentätigkeit in eine den Mann versorgende, ernährende Position stellt, ist an dieser Logik zentral beteiligt, reproduziert sie doch den defizitären oralen Kontext unter umgekehrten Vorzeichen, dem frau bei Haushofer entrinnen wollte: »Der Ehemann muß aufhören, das Kind zu spielen, damit seine Frau aufhören kann, die ›Mutter‹ sein zu müssen.«[88] Das Verlassen- und Abgeschoben-Werden, das die *Mansarden*-Erzählerin als jede andere Gewalttätigkeit relativierenden Vorwurf an ihren Ehemann artikuliert, ist der Preis, den die Frauen zahlen, damit die Männer sich selbst treu bleiben können. Damit werden die Frauen ausgeschlossen aus einer phallozentrischen Gesellschaft, in der allein,

wie in Annettes Vision, die ›Männer mit den Hunden spielen‹: Haushofers Symbol des Begehrens erscheint hier im Kontext der phantasmatischen hom(m)osexualité (Irigaray) der Gesellschaft. Diese verhindert, daß beispielsweise der Ehemann der *Mansarden*-Frau sich, wie sie fordert, die Wirklichkeit – und das heißt eine wirkliche Geschlechterbeziehung – vorstellen kann. Dieser Ausschluß bedeutet für die Frau das Verstoßen-Werden in die Unwirklichkeit einer Nicht-Existenz, denn »Nicht-Begehrt-Werden ist Nicht-Leben« (Olivier).

Frauen sind in Haushofers Werk Masken oder Mimen mit »gleichgeschminkten Mündern und kurvenreichen Körpern, mit deren Hilfe sie Weiblichkeit so vollendet vortäuschen« (T, 32). Weiblichkeit im Sinne einer Selbstrepräsentanz der Frau ist in Haushofers Texten nicht zu finden, dafür aber Gründe, warum dem so ist. Die soziale Mortifizierung zur Hausfrau und Mutter wiederholt auf dem gesellschaftlichen Feld den intrapsychischen Verlust des töchterlichen Begehrens. Beides spiegelt sich als drohende Desymbolisierung wider: »Je mehr sie an Substanz verlor, desto strahlender, dichter und übermächtiger mußte ihr Bild werden« (L, 113), heißt es schon im ersten Roman. Frau-Werden, in eine weibliche Genealogie eintreten, bedeutet dann einen gewaltsamen Akt vollziehen, sich erbeuten lassen zu müssen, sich von einem Fremden zur Fremden machen zu lassen. Dabei spiegelt das *psychosexuelle* Bedürfnis, der Wunsch, eine Wirklichkeit zu haben als geschlechtliches Wesen, sich als real zu *erfahren,* und sei es durch Gewalt, die gewalttätige Realität verhinderter Subjektwerdung wider. Entwirft Haushofers erster Roman die Phantasie, durch Flucht aus Ehe und Mutterschaft der sozialen Mortifizierung und Desymbolisierung zu entgehen, erkundet der zweite den Weg in die Katastrophe weiblicher Identität, der durch Flucht nicht zu entkommen ist. So endet der zweite Roman mit dem Versuch, im Spiegelverhältnis der Frauen ein anderes Imaginäres zu entwerfen. Dies scheitert am Fehlen einer weiblichen Anderen, die nicht dem Wiederholungszwang vom asexuellen Mädchen zur desexualisierten Mutter unterworfen ist. Lenk schreibt: »Oftmals glaubt die zum ersten Mal sich verdoppelnde Frau, verrückt zu werden. Doch dieser scheinbare Wahnsinn ist gar kein Wahnsinn, sondern der erste Schritt zur Heilung.«[89] Will die Schriftstellerin Haushofer in der Entgrenzung des Schreibens sich nicht in den Spiegelbildern ihrer Frauenfiguren als verrückt erfahren und verstummen, braucht sie entschieden eine andere Autorposition.

5. ›*Er war ein so grosses Ziel gewesen*‹: *Die Wand*

Die Wand macht das Kindheitsspiel wahr: Haushofer sitzt zwar nicht mehr wie Meta in »der Spreu«, sondern in der Küche, um zu schreiben,[90] und sie verwandelt nicht mehr »Steine, Fichtenzapfen und Schneckenhäuser«, sondern Erinnerungen, Erfahrungen und Imaginationen in »Kühe, Hunde und Katzen, gibt ihnen Namen und baut Häuser für sie. Und alle sind ihre Kinder und müssen ihr gehorchen.« (H, 17) Es ist vielleicht einer Schriftstellerin vorbehalten, die ungeheure Wut zu bemerken, die das Antriebspotential dieses Untergangsromans darstellt: »Sie ging so weit, alle Mitmenschen sterben

zu lassen, die gläserne Wand zwischen den anderen, den Toten und sich selbst aufzustellen und auf die, im Rigor Erstarrten, gruselnd und genüßlich hinüberzuschielen.«[91] In der Tat, der Roman ist nicht nur eine Untergangs-, sondern auch eine absolute Omnipotenzphantasie. Seine Apotheose liegt in der Rache, im Vergeltungsschlag, den die Frau dem Mörder Mann beibringt. Merkwürdig bleibt die Lakonie, die Nebensächlichkeit, mit der dieser Mord beschrieben wird, angesichts der langen Schilderungen von nicht endenwollenden Arbeitsprozessen und der Beziehung der Ich-Erzählerin zu den Tieren. Der Roman, dessen (textmanifester) Inhalt schnell erzählt ist, etabliert wie das Traumkapitel in Bachmanns *Malina* einen ›anderen Schauplatz‹. Dies gilt im wörtlichen wie im übertragenen Sinne: Alles findet hinter einer mysteriösen Wand statt, und es gelten die Gesetze der Traumbildung.[92] Nicht zuletzt ist die immer wieder beschriebene soghafte Wirkung, die dieser Text auslöst, Ausdruck der extrem (alp)traumhaften Szenerie und Schreibweise.[93] In ihr spiegelt sich die Autorposition Haushofers, die die Leser trotz der einfachen bis lapidaren Geschehnisse fasziniert und in den Bann zwingt: Läßt man sich ins »Zentrum der Schrift locken«, kann es geschehen, daß »man plötzlich selbst mit dem Subjekt des Textes zu einem Wir verschmelzt«[94]. Damit wäre ein quasi frühkindlicher, symbiotischer Zustand erreicht, der den Leser radikal bannt, fesselt, ihm vielleicht aber auch in dieser (textuellen) Umarmung den Atem raubt. Die zitierte Lesee-rfahrung führt auch hinsichtlich der Autorposition Haushofers ins Zentrum: Nicht zuletzt sind es die Subjektpositionen, die ein Text dem Leser mehr oder weniger ›zwanghaft‹ offeriert, die Auskunft geben über die Autorposition.[95] Mit der *Wand* wiederholt Haushofer Metas Kindheitsspiel mit den Lesern: Alle müssen ihr gehorchen. Und wenn die erwachsene Meta endlich einmal *spielt,* dann »gibt es sonst gar nichts auf der Welt« (H, 18), besser gesagt, es gibt die Welt nicht mehr.

5.1. Die Genese der Wand

So phantastisch, unmotiviert und unergründlich das Erscheinen der Wand im Text ist, es geht ihm doch eine Vorgeschichte voraus: »Im Namen des Vaters beginnt im Buch die eigentliche Erzählung: ›Mit Hugo sollte eigentlich dieser Bericht anfangen.‹«[96] Fängt er aber eben nicht, sondern – der Konjunktiv macht's möglich – der Name des Vaters wird nur zitiert, um ihn, mit Jacques Derrida gesprochen, gleichzeitig durchzustreichen. Die Identifikation der schreibenden Frau mit dem *père symbolique* wird gleichsam unterlaufen, eine Aufgabe dieser psychosexuellen Position, die ihren Schatten auf den Text wirft. So bilden zwar Hugos Hinterlassenschaften nach der Katastrophe die ersten Hilfsmittel der Erzählerin, aber sie erweisen sich letztlich fast alle als wertlos beziehungsweise verlieren ihren Wert.[97] Die Kultur des symbolischen Vaters zeigt sich in einigen technologischen Restbeständen, denen die Frau mehr und mehr eigene (Natur-)Güter entgegensetzt. Waren schon Hugos famose Kessel, mit denen er als Fabrikant seinen Reichtum aufbaute, der Erzählerin völlig unverständlich und damit der Ironie preisgegeben, wird die ganze männliche Zivilisation später – bezeichnenderweise kurz vor der Tötungsszene – von der Erzählerin in einem komischen Akt verworfen:

> Ich bin aber auch kein Held und kein findiger Bursche. Ich werde nie lernen, mit zwei Stöcken Funken zu reiben oder einen Feuerstein aufzufinden, denn ich würde ihn nicht erkennen. Ich kann nicht einmal Hugos Feuerzeug reparieren, obgleich ich Feuersteine und Benzin besitze.« (W, 271)

Nein, hier geht es nicht um den prometheischen Akt, und Hugo mit seinem defekten Feuerzeug stellt einen eher lächerlichen Nachfahren des sagenhaften Kulturheros vor. Worauf die ganze patriarchalische Kulturentwicklung seit der Stiftung des Feuers hinausläuft, wird an Hugos schwarzem Mercedes als dem zur Freude der Erzählerin von der Natur überwucherten ›Todessymbol‹[98] einer technokratischen Kultur deutlich. Werden die Signifikanten der phallozentrischen Kultur sukzessive und systematisch destruiert, so wird mit der Dekonstruktion ihres Zentralsignifikanten, dem symbolischen Vater, zugleich dessen Ökonomie – der Austausch von »Frauen, Zeichen, Waren« (Lévi-Strauss) – aufgehoben: Die Erzählerin hat, so macht eine andere ironische Szene deutlich, obwohl sie lesen möchte, kein Interesse an der/den Schrift(en) des Vaters, d. h. an Hugos Krimis, denn ihr »Interesse für Mädchenhandel war im Augenblick sehr gering« (W, 37).[99]

Mit dem Erscheinen der Wand wird eine Zäsur gesetzt, die den eigentlichen Bericht des Romans von seiner Vorgeschichte trennt. Diese Vorgeschichte ist in jedem Sinne ein kleiner Familienroman, dessen Protagonisten Hugo, seine Ehefrau Luise und die Erzählerin sind. Erzählt wird die Urszene des schreibenden Ichs, die sich schon durch ihre Anlage als traumatische zu erkennen gibt: Offenkundig repräsentieren das Verwandtenpaar und die Erzählerin das ödipale Dreieck – eine Konstellation, die als Familienausflug beginnt und in der Katastrophe endet. Bevor die Katastrophen-Wand sich über und in der Nacht manifestiert, ist die abendliche Szenerie durch folgendes Geschehen bestimmt: Zunächst drängt Luise auf einen Kneipengang – also auf ein nächtliches Vergnügen; ein Wunsch, in dem die Erzählerin nur den Ausdruck reiner Boshaftigkeit sehen kann. Kaum sind beide – Hugo, der Vater, natürlich widerstrebend – aufgebrochen, schicken sie den Hund Luchs zurück, wobei Luise, so vermutet die Tochter, die Rolle der zurückweisenden und bestrafenden Instanz einnahm.[100] Die Erzählerin bleibt mit dem Hund allein zurück, ißt etwas, nimmt den einzigen Schlüssel des Hauses und schließt sich in ihre Kammer ein: »Die Konsequenz erscheint nun traumlogisch: Beim Erwachen des Ichs ist die *Wand* da, und durch sie sind alle Menschen ausgesperrt, das Ich aber zugleich eingesperrt.«[101] Gerade diese ›Schlüsselszene‹ – die ja trotz aller Ambivalenz immerhin so etwas wie eine Handlungsmacht des Ichs postuliert – ist aber keine bzw. nur vorgeschoben, um den wirklich traumatischen Gehalt der töchterlichen Ohnmacht zu überdecken, denn zunächst einmal findet sich das Ich morgens allein wieder, ein Zustand, der sofort den noch abgewehrten Gedanken an ein Verlassenwerden durch Hugo auslöst. Obwohl der boshaften Luise abends noch alle Schuld zugeschoben wurde, wird nun doch zuerst Hugo in einer Todesphantasie bestraft: Die Erzählerin vermutet, das Paar sei nicht heimgekehrt, weil er einen Herzschlag erlitten habe. Erst *nach* Entdeckung der Wand werden dann beide Elternteile – in einer Verschiebung – als tot imaginiert: Die Erzählerin sieht zunächst jenseits der Wand einen versteinerten alten Mann an einem Brunnen stehen, kurz darauf erinnert ein anderer Brunnen sie an das Gemurmel zweier

verschlafener Menschen: Die Verschiebung gibt preis, warum die Eltern mit dem Tode bestraft werden.[102] Ein weiterer Brunnen *innerhalb* des eingeschlossenen Areals »sollte mich noch oft erschrecken« (W, 24), nimmt die Erzählerin vorweg – mit seinem Gemurmel verkörpert er unüberhörbar die Wiederkehr des Verdrängten. Die Vorgeschichte besteht also im Vergnügen der Eltern, das offenkundig sexueller Natur ist und mit der Wand ausgesperrt wird. Im Kontext der Wandgenese erscheint Luchs als Symbol des – in der Nacht – zurückgewiesenen Begehrens und provoziert die für die Haushoferschen Frauen typische Angst des Verlassenwerdens durch den Vater: In der Tat wird der Text in der Folge von einer geradezu exzessiven Oralität bestimmt, der permanenten Nahrungsbeschaffung, des Hungers, der zeitweisen Sättigung, der Reflexion über Essen und seine Bestandteile, die neuerlich eine oralfixierte Frauenfigur vorführt, für deren Zustand indirekt der Vater – Hugo – verantwortlich gemacht werden muß, denn dieser hat trotz seiner permanenten Atomkriegsangst nicht genügend Lebensmittel eingelagert und zudem – ein kleines, aber bezeichnendes Detail – auch alle vorhandenen vier (!) Zigarettenschachteln mit ins Dorf genommen.[103] Die Tochter geht wieder einmal leer aus.

Die Katastrophen-Wand, die ja *durchsichtig* ist, wird sichtbar – erhält ihr im Wortsinne *blutiges Zeichen* – durch den Hund, der erst seine Nase an und damit nachgerade die Erzählerin auf die Wand stößt. Nachdem der blutende Hund sich zitternd und winselnd an die Frau drängte, kriecht er – wie der verprügelte Hund in der Kindheitsautobiographie – verängstigt »ins Ofenloch« (vgl. W, 21). Luchs, genauer gesagt seine *Verletzung,* macht erst die Wand sichtbar, sie ist somit an ein *Auslöser*-Moment gebunden, das im Hinblick auf *Himmel, der nirgendwo endet* verortet werden kann. Wie alle textkonstitutiven Zeichen des Romans – Zeit, Raum, Narration – ist auch die Katastrophen-Wand durch eine Doppelung bestimmt, die sie in ihrer spezifischen Bedeutung für das Ich kenntlich macht. Zunächst ist im Vorbericht die Wand nur latent vorhanden: Kaum im Jagdhaus angekommen, beziehen alle Protagonisten ihre Räume: Hugo und Luise – die Elternsubstitute – belegen ein Schlafzimmer, dem Ich wird eine Kammer zugeordnet. Die manifeste Katastrophen-Wand wird hingegen im Hauptbericht durch eine Erinnerung der Erzählerin an ihre Kindheitswand, die sie vom Schlafzimmer der Eltern zwar räumlich, aber nicht *akustisch* trennte, in ihrer sexuellen Bedeutung aufgeladen.[104] Die Erzählerin ist im Fieber »in eine kindliche Lebensform zurückgeglitten«: »Ich war mir der Gefahr undeutlich bewußt, aber die Verlockung, nach so vielen Jahren einmal sich sinken zu lassen, war zu stark, als daß ich ihr hätte widerstehen können.« (W, 254) Es ist in diesem Kontext nicht nur auffällig, sondern auch (psycho-)logisch, daß der Wunsch, die Kindheitswand in der Erinnerungssequenz an die Eltern zu überwinden – d. h. die Sexualität repräsentierenden Stimmen zuzulassen –, ebenfalls durch Luchs und eine neuerliche *Verletzung* abgewehrt wird, und das doppeldeutigerweise *mit einem Schlag*:

> Wer weiß, wie lange ich noch so dahingelebt hätte, wäre nicht Luchs dazwischengekommen. Er hatte sich angewöhnt, auf eigene Faust kleine Ausflüge zu unternehmen, und eines Mittags kehrte er winselnd zurück und zeigte mir seine blutiggequetschte Vorderpfote. Mit einem Schlag verwandelte ich mich zurück in eine erwachsene Frau. (Ebd.)

Es folgen die Behandlung des Hundes, sein Rückzug ins Ofenloch und die bereits von Meta bekannten Selbstvorwürfe: »[D]urch mein Versagen war der Hund in diese Lage gekommen.« (W, 254) Resümee der Angelegenheit: »Es gab keine Sicherheit in meiner Welt« – im Gegenteil, sie kann wie Metas Kindheitswelt jeden Augenblick untergehen –, »nur Gefahren von allen Seiten und harte Arbeit« (W, 255). Die harte Arbeit der Abwehr hat funktioniert, einschließlich der dazugehörigen Affektverkehrung: »Es war mir auch ganz recht so; der Gedanke an das, was aus mir in der letzten Zeit geworden war, ekelte mich an.« (Ebd.) Die Frage, warum Sexualität in der *Wand* einen geradezu traumatischen Charakter besitzt, der im postulierten Geschlechtsverlust der Erzählerin die Form eines ›ideologischen Projektes‹ (Macherey) annimmt, kann nur durch den Blick auf die *Genese* der (Abwehr)-Wand beantwortet werden: Diese ist offenbar an die – durch den Hund repräsentierte – Gewalterfahrung gebunden, die zur Verdrängung der libidinösen Wünsche führt. Wie Metas Scham beim Belauschen des väterlichen Schlafes und ihr Wissen, für welche ›unselige Leidenschaft‹ ihr Hund bestraft wird, zeigen, sind die auf den Vater gerichteten libidinösen Wünsche schon als solche intrapsychisch problematisch, da durch die einsetzenden Über-Ich-Funktionen sanktioniert. Verbinden sie sich darüber hinaus mit den Erfahrungen latenter und eruptiver Gewalt, entsteht eine konkret begründbare Angst des Mädchens vor dem Vater, die die auf ihn gerichtete Begehrensstruktur prägt. Neben die defizitäre Anerkennung ihres eigenen weiblichen Körpers tritt also eine Wahrnehmung des Vaters als potentiell gewalttätiges Objekt, das zur Abwehr der Triebansprüche führt. In diesem Sinne wäre dann auch die Überlegung der Erzählerin zur Wand zu verstehen: »War die Wand nicht eine Bestätigung meiner kindlichen Furcht?« (W, 187)

Die Genese der Katastrophen-Wand verläuft strukturell nach dem gleichen Muster wie diejenige der Kindheitswand; in ihrem textinternen Bezug der Verdoppelung spiegelt sich der psychodynamische Vorgang wider, der bereits für die traumatische Struktur der Kindheitswand gilt: Die, um mit Freud zu sprechen, Urszene, die elterliche Sexualität, ist ja nicht notwendig traumatischer Natur, sondern gewinnt diesen Charakter oft durch eine nachträgliche Deutung. Diese Nachträglichkeit steht häufig im Kontext der Entstehung von Phobien, die auf Tiersubstitute verschoben werden. Dieser Abwehrvorgang wird in den phantasmatischen Abspaltungen des Kindheitshundes deutlich. Anlaß für den Abwehrvorgang bietet die am Hund erfahrene väterliche Gewalt, die retrospektiv auf die Wahrnehmung elterlicher Lust verschoben erscheint.[105] Das Verfahren der Ausschließung prägt das gesamte Werk Haushofers und verweist auf die tiefgehende Beschädigung der Persönlichkeitsstrukturen ihrer Frauengestalten, ihre Resignation und Lethargie. Ausgeschlossen, da anscheinend unentwirrbar verbunden, werden das Lebendige der erotischen sowie das Tödliche der gewaltsamen Erfahrungen. Jenseits der »Glaswand«, hinter der die *Stella*-Erzählerin lebt, befindet sich nicht nur die »lebendige junge Frau«, die sie verloren hat, sondern auch die Angst- und Gewalterfahrung der Kindheit, die in einigen anscheinend zusammenhanglosen, gedrängten Bildern zusammengefaßt werden, in denen aber alle Bedrohungsmomente zwischen Subjektgenese und -destruktion aufleuchten, denen die Frau bei Haushofer seit ihrer Kindheit ausgesetzt ist:

> Und dann gibt es noch das andere, das mich mit Furcht erfüllt, mit Entsetzen, mit dem Gefühl, im nächsten Augenblick wird etwas auf mich zuspringen und die unsichtbare Wand zerschlagen. Ich weiß, das darf nicht geschehen, […] es starrt mich an aus den *fremden Gesichtern* auf der Straße, erhebt sich im *Geheul eines Hundes,* steigt mir im *Fleischerladen* als Blutgestank in die Nase und berührt mich als eine *kalte Hand* beim Anblick von Richards vollem, heiterem Gesicht. (St, 67; Herv. E. B.)

5.2. Diskurse jenseits der väterlichen Funktion

Das plötzliche Erscheinen der Wand markiert einen Wechsel der diskursiven Ebene: Der Hauptbericht als der andere Schauplatz des Romans etabliert einen imaginären Raum, der sich in drei Szenerien – einem sozialen, einem naturhaften und einem kosmischen Bezugsfeld – narrativ verortet.[106] Zunächst entwirft das schreibende Ich im sozialen Bezug zu den zugelaufenen Tieren, in der Natur als dem Lebensraum der Frau und in der kindlichen Auslieferung an die kosmische Weite des Sternenhimmels unterschiedliche Subjektpositionen, die aber im Sich-Hinschreiben auf das Schlußbild der Tötung zunehmend auf eine Autorposition hin konvergieren.

»Die Sorge ums vernunftlose Tier aber ist dem Vernünftigen müßig. Die westliche Zivilisation hat sie den Frauen überlassen.«[107] So Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* – durchaus ein passendes Motto für *Die Wand*. Zwar unterscheidet sich der Tierdiskurs vom reinen Naturdiskurs des Textes, in der Wahl nicht-menschlicher Natur-Wesen als den Repräsentanten *sozialer* Beziehungen wird aber bereits die grundsätzliche Problematik des Naturbegriffs Haushofers deutlich. In dem Maße, in dem sich die Liebesfähigkeit der Erzählerin auf Naturwesen richtet, erscheint auch ihre Sorge als Naturzustand, wird sie als »Trieb« (W, 75), als in die Erzählerin »eingepflanzt« (W, 200) deklariert. Diese Naturhaftigkeit der weiblich/mütterlichen Liebesfähigkeit scheint zunächst das Echo des an Meta beschriebenen kindlichen Animismus zu sein. Dies scheint mehr noch für den Naturdiskurs zu gelten, ermöglicht doch der anscheinend bruchlos transportierte Naturraum der Kindheit in die *Wand* einen »Vollzug des Lebens, dem eine Sinnhaftigkeit archaisch-naturhaften Ursprungs beigemessen wird«[108]. Aber auch diesem Diskurs ließe sich mit Adorno und Horkheimer ein Motto voranstellen: »Die Frau ist nicht Subjekt. […] Sie wurde zur Verkörperung der *biologischen Funktion,* zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand.«[109] Mit der *Wand* nimmt Haushofer den aus der Kultur ausgegrenzten Ort ein, und so, wie sie der Erzählerin die Sorge um das Tier als Bestandteil der Natur zuschreibt, wird die *Natur zum Bild der Frau,* d. h. der *Mutter*. Während Adorno und Horkheimer in ihrer Reflexion auf Gewalt und Geschichte den denaturierten Zustand dieser bezwungenen ›weiblichen‹ Natur, der Natur des ›Weiblichen‹, betonen, wird in der Diskursivierung des Naturraumes als mütterlich-hausfraulicher Anforderungsmodus bei Haushofer dieser Bezug kaum faßbar.[110] Der regressiven (Wieder-)Gewinnung der Natur als des Kindheitsraumes Haushofers ist aber die zwischenzeitlich erlittene Erfahrung des gesellschaftlichen Seins eingeschrieben: Das Dasein der Erzählerin gleicht aufs Haar demjenigen der Hausfrau und Mutter. Einmal fällt ihr das selber auf:

> Immer schon hatte ich eine Abneigung gegen schwere Lasten gehabt, und immer habe ich mich abschleppen müssen. Zuerst mit der unmäßig geschwollenen Schultasche, dann mit Koffern, Kindern, Einkaufstaschen und Kohlenkübeln, und jetzt, nach Heubündeln und Holzscheiten, auch noch mit einem Butterfaß. Ich wunderte mich darüber, daß meine Arme noch nicht bis zu den Knien reichten. Vielleicht hätte mir dann beim Bücken das Kreuz weniger weh getan. Es fehlten mir nur noch Krallen, ein dichter Pelz und lange Fangzähne, und ich wäre ein völlig angepaßtes Geschöpf gewesen. (W, 113)

Wie die Tiere als die sozialen Wesen des Textes immer auch Naturwesen bleiben, so ist das soziale Dasein der Hausfrau ihr zur zweiten Natur geworden, der, so der ironische Kommentar, eigentlich nur durch die Verwandlung in ein reines Naturwesen – ein Tier – zu entsprechen wäre.

Die Zivilisationskritik Haushofers liegt nicht in der manifesten Kritik an der Entfremdung, dem sog. unnatürlichen Leben, sondern in der Diskursivierung der Natur, die eine *Versagungsstruktur* hat und damit fern jeder Idealisierung als *locus amoenus* auf die deformierte Natur der Frau, auf ihre *Geschichte* zurückweist. Dieser Vorgang ist kein freiwilliger: Da die Frau aus dem sozialen Raum ausgeschlossen ist, bleibt ihr auch kein Spiegel, ihre Existenz zu verorten und zu reflektieren. Im Rückzug in das *zugewiesene* Naturexil, das wahrlich kein Naturidyll ist, liegt die einzige Möglichkeit, die eigene Geschichte zu spiegeln: In der Diskursivierung der Natur als *Lebensraum* mit seinen hausfraulich-sorgenden-mütterlichen Anforderungen an das weibliche Ich spiegelt sich die im Zuge der Geschlechterrollendefinition zur ersten Natur erklärte bürgerliche Existenz der Frau wider.[111] Haushofers *Wand*-Erzählerin ist dort am meisten gesellschaftliches Wesen, wo sie anscheinend völlig in der Natur ›zu Hause‹ ist. Haushofers Naturdiskurs – und weniger ihre expliziten Aussagen – reproduziert dabei auf der textmanifesten Ebene genau den Verblendungszusammenhang, der die Arbeitsteilung der Geschlechter als natürliche deklariert. Was der Text auf seiner manifesten Ebene nicht preisgibt, da er über das Ursprungsdenken aus dem Kindheitsraum immer noch Sinngebung praktiziert, zeigt sich über die narrative Diskursivierung der Natur hinaus in seiner Struktur: Die Erzählerin ist in gleichem Maße *eingesperrt* in diese Natur, wie Meta als Heranwachsende aus dieser *ausgesperrt* wurde. Das Areal der *Wand* ist nicht die in die Endzeit transportierte poetische Naturwelt der Kindheit, sondern sie ist eine *transformierte*: eine post-apokalyptische Natur, wie die Romankonzeption in ihrer Anlage zu erkennen gibt. Zwischen die Kindheit und die Endzeit hat sich eine Katastrophe geschoben. Diese läßt sich mit Annettes Worten aus der *Tapetentür* bestimmen:

> Frühlingslandschaft, blühende Bäume und Wiesen. […] Einmal, vor sehr langer Zeit, war ich ein Teil dieses Blühens, dann bin ich fortgegangen, so weit fort, daß ich Natur nur noch als zwei Zeilen eines Gedichtes ertragen konnte, und auch da nur mit dem leisen Unbehagen des Renegaten. Dafür hat sie sich nun gerächt und mir eine Falle gestellt, Gregor und das Kind in meinem Leib. (T, 99)

Die Natur als *rächende Fallenstellerin* ist eindeutig weiblich-mütterlicher Natur. Die Falle, in die die Frau geraten kann bei Haushofer, ist die der naturgegebenen Reproduktionsfähigkeit, die sie zur Mutter macht mit all ihren ›natürlichen‹ Folgeerscheinungen der Hausfrauen-Existenz: »Ein Paradies«, resümiert in diesem Sinne die *Wand*-Erzählerin völlig zutreffend, »könnte nur außerhalb der Natur liegen, und ein derartiges Paradies kann ich mir nicht vorstellen« (W, 78).[112]

So geht es weniger um das *Verhältnis* der Erzählerin zur Natur, sondern darum, welche *Funktion* die Natur *als metaphorischer Textraum* im Gegensatz zu den anderen, im sozialen Raum der Familie / Ehe angesiedelten Romanen Haushofers hat.[113] Gelesen auf dem Hintergrund des werkgeschichtlichen und biographischen Entstehungskontextes der Romane Haushofers, markiert *Die Wand* das Umschlagsmoment weiblicher Lebensentwürfe, das zentral an die Akzeptanz der Mutterfunktion gebunden ist. *Eine Handvoll Leben* rekonstruiert die Flucht aus der Mutter- und Hausfrauen-Existenz, die offenkundig Haushofers eigenen Ausbruch aus ihrer Ehe reflektiert: Sie ließ sich 1953 scheiden, 1955 erschien der Roman. Nach ihrer Scheidung lebte sie aber weiterhin mit ihrer Familie in der gemeinsamen Wohnung und schrieb *Die Tapetentür*, die 1957 erschien – im gleichen Jahr, in dem auch Haushofer ihren Mann erneut heiratete.[114] *Die Tapetentür* beschreibt im Gegensatz zu *Eine Handvoll Leben* nicht den Weg aus Ehe und Mutterschaft heraus, sondern in diese hinein, wobei als zentrales Signal Annettes Überlegung zur Natur als Fallenstellerin erscheint. Die rächende Natur realisiert sich demgemäß über die Gebärfähigkeit der Frau, die anscheinend unausweichlich über die biologische Mutterschaft die sozialen Folgen der Ehe und Hausfrauentätigkeit, die ›ganz normale Geschichte‹ des weiblichen Lebensmusters nach sich zieht. Das damit verbundene Scheitern des Begehrens – nicht zuletzt des *textuellen* –, das *Die Tapetentür* so deutlich vorführt, antizipiert auch das neuerliche Scheitern eines selbstbestimmten Lebensentwurfs, das Haushofers Angst, wieder in den beengenden Verhältnissen des provinziellen Hausfrauendaseins gelandet zu sein, vorweg nimmt: Schließlich erscheint ihr erster Roman in der Zeit der zumindest offiziell durchgesetzten Trennung und entsteht der zweite in eben dieser Zeit. Die Reetablierung der aufgekündigten Familienverhältnisse hängt – obwohl es dazu keine privaten Äußerungen Haushofers gibt – wahrscheinlich mit der Erfahrung zusammen, die sozialen Folgen der Mutterschaft nicht einfach auflösen zu können.

Ausbruch aus der Familie und Rückkehr in dieselbe finden also in den Themen beider Romane ihren Ausdruck. Beide Texte zeichnen den weiblichen Lebenszusammenhang realistisch nach: Obwohl die erzählte Welt eine leere ist,[115] ist sie doch als wenig fiktionale eine Abbildung der sozialen Verhältnisse. Damit untersteht sie aber immer auch – zumindest potentiell – dem Änderungswillen ihrer Protagonistinnen, wie desolat und verzweifelt sich dieser auch durchsetzt. Erst mit der Wendung zu einer nicht-sozial bestimmten Lebenswelt der Protagonistin, wie ihn *Die Wand* vollzieht, wird jeglicher Ausbruch ummöglich, und genau das spiegelt sich im fiktionalen Rahmen dieses Textes: Die Erzählerin ist gefangengesetzt in der Natur, die eine ins Globale überhöhte Darstellung des weiblichen Hausfrauen- und Mutter-Daseins entwirft. Im Gegensatz zum Verständnis der *Wand* als zumindest partiell geglückter Seinserfahrung hat Haushofer sehr genau den erzwungenen Charakter dieses Lebens in der Natur benannt:

> Die Frau in der *Wand* ist vielleicht die einzige Gestalt, die zur einer Bejahung ihrer Pflichten gefunden hat […]. Aber diese Frau befindet sich in einer wirklichen Ausnahmesituation: sie hat nicht die geringste Möglichkeit, nach irgendeiner Seite auszubrechen.[116]

Das Nicht-Ausbrechen-Können spiegelt auch das Scheitern der Ausbruchswünsche Haushofers wider und die Gewalt, der es bedurfte, um zur Bejahung der Pflichten zu finden. Damit wird aber die Idee, daß biologische Mutterschaft nicht gleich sozialer ist, wie es *Eine Handvoll Leben* implizit entwirft, aufgegeben: Die Natur des weiblichen Körpers hat qua Mutterschaft eine unentrinnbare Falle gestellt. Die Frage ist deshalb weniger, welches Verhältnis die Erzählerin *zur* Natur hat, sondern wie sie sich selber *als* weibliche Natur definiert. Bei Haushofer wird das Diktum Freuds, daß Anatomie Schicksal sei, auf furchtbare Weise wahr. Es spiegelt sich im Nicht-Entrinnen-Können, im Einschluß in eine deterministische Naturwelt, die den unhintergehbaren Ausgangspunkt der *Wand* festlegt.

Daß es zu dieser Wendung in Haushofers Werk kommt, ist aber mit dem biographischen Hintergrund nur partiell erklärt. Mit dem Katastrophenroman *Die Wand* nimmt Haushofer den »Standort außerhalb und gegen die Geschichte ein, […] den die katastrophische Konsequenz von Geschichte« der Frau zuwies: »Darin drückt sich nicht zuletzt auch der Nicht-Ort aus, der der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft zugewiesen ist.«[117] Damit bezieht sich der Naturdiskurs der *Wand* auf die sozialen Diskurse der anderen Romane. Diese sind durch ihre Leere gekennzeichnet, durch das Unwirklichsein der Frauenfiguren in der sie umgebenden Männerwelt: »Wie kommt das, warum erreicht uns die Wirklichkeit nicht?« fragt schon in einem frühen Hörspiel eine Frauenfigur. Die Antwort ihrer Freundin lautet: »Weil es nicht unsere Wirklichkeit ist« (Mi, 67). In Haushofers Werk stehen sich zwei Extremformen weiblicher Existenz gegenüber: Als Mutter und Hausfrau gefangen in einer deterministischen Naturwelt zu sein oder ins Soziale auszubrechen und dort auf eine »Welt [zu stoßen], die den Frauen feindlich gegenüberstand und ihnen fremd und unheimlich war« (W, 83). Die häufig gezogene Schlußfolgerung, mit der *Wand* sei gerade über den Naturdiskurs eine geglückte Seinserfahrung dargestellt, mag zwar in unseren ökologisch orientierten Zeiten naheliegen, geht aber am Text vorbei und zementiert im übrigen den Nicht-Ort der Frau als den einzigen, in dem eine weibliche Utopie denkbar sei. Im Gegenteil: Innerhalb dieses Naturraumes werden, markiert durch die interne Topographie des Wandareals, mit Hilfe des Tierdiskurses als *sozialem* andere Wunschprojektionen freigesetzt. Die interne Topographie der Wand – die Almhütte und das Jagdhaus – fungiert als imaginärer *Ausgangspunkt* für eine andere Subjektgenese und als *Endpunkt*, der das Scheitern der Wünsche markiert. Beide Textbewegungen beziehen sich implizit auf gesellschaftliche, d. h. sozialpsychologische und psychosexuelle Bedingungen weiblicher Existenz, die in der Abbildung des sozialen Kontextes, und auch im realistischen Erzählgestus nicht beschreibbar scheinen, da sie dort sofort nur Leere und Ausschluß zu konstatieren vermögen. Die Wunschbilder gegen diesen a-sozialen Zustand sind deshalb auch anderswo zu suchen als in der Frau als »›Magd‹ des Lebens«[118] oder im ›Tod als

Utopie‹[119]. Sie liegen neben dem Wunsch, die Natur noch einmal wie im Kinderblick poetisiert und damit *anders* – im »großen Glanz des Lebens« (W, 211) – zu sehen, vor allem im Wunsch nach einer anderen Form der *Sozialität*.

5.3. Gegenbilder des Begehrens und ihr Scheitern I

Ist Luchs als Repräsentant des zurückgewiesenen Begehrens *Anlaß* der Wandgenese, verhält es sich anders mit dem zweiten Tier, der nach der Katastrophe zugelaufenen Kuh Bella. Diese erscheint *nach* der Wandgenese direkt im Anschluß an die Wahrnehmung der toten alten Frau und substituiert die tote Mutter.[120] Bella verkörpert als »pure Mütterlichkeit« nicht nur »ein orales Paradies von dauernd fließenden Brüsten«[121], sondern auch die »uterine soziale Organisation« (Spivak) der Gesellschaft, d. h. eine an die Reproduktionstätigkeit gebundene Sexualität – die normale Weiblichkeit im Sinne Freuds. Warum diese im Roman quasi parthenogenetisch funktioniert – die Kuh tritt bereits trächtig ins Geschehen ein –, wird zunächst am Zeichen Luchs deutlich: Der Vater ist Gewalt. Die Erzählerin nimmt zunächst die Rolle der Tochter bei Bella ein, wird von der »großen sanften Nährmutter« (vgl. W, 188) am Leben erhalten.

Dieser frühe symbiotische, orale Zustand wird ergänzt durch die Katze ohne Namen, die eine andere Mutter-Imago repräsentiert.[122] Ihr wird über ihre spiegelnde Funktion eine subjektkonstitutive Position zugeschrieben: »Ich sehe mein Gesicht, klein und verzerrt, im Spiegel ihrer großen Augen.« (W, 52) Diese Katze substituiert – allerdings nicht deckungsgleich – die in der Vorgeschichte abgelehnte Cousine Luise. Es ist die Katze und nicht die Nährmutter Bella, die hier Subjektgenese ins Werk setzt, wie es denn auch »Luises Frisierspiegel« ist, in dem sich die Erzählerin als »neue Erscheinung«, die sie für sich selbst darstellt, später reflektieren wird (W, 81).[123] Diese identifikatorische Spiegelfunktion wird prozessual über verschiedene Etappen deutlich und verweist über die Katze auf den engen Bezug von Semiotischem, Sozialem und Selbstrepräsentanz für eine weibliche Schreibpraxis. Werden zunächst die Augen der Katze als das schönste an ihr hervorgehoben und im Gegensatz zu denjenigen von Luchs als groß betont, kommt es in der Folge durch die Identifikation mit ihr zur Bildung einer weiblichen Schreibposition: Während die Erzählerin schreibt, liegt die Katze gegenüber und sieht zu. Der subjektgenetischen Spiegelfunktion als Mutter-Imago korrespondierend, bekommt zunächst die Katze ihre Kinder und hält ihr Wochenbett »genau auf dem Titelbild der ›Eleganten Dame‹« (W, 72), einem alten Magazin von Luise natürlich. Zentral ist hier das nebensächlich wirkende Detail, daß an dieser Stelle *qua Zeitschrift eine weibliche Schrift auftaucht,* und zwar im Rahmen einer *Geburtsmetapher*. Die imaginären Spiegelmomente, die hier nicht über eine andere Frau, sondern über die Mutter verlaufen, finden ihre Fortsetzung in der Schrift, sie werden transponiert in die symbolische Ordnung. Die Autorposition Haushofers realisiert sich als sukzessive Identifikation mit der Mutter-Imago Katze. Dieser Funktion entspricht es, daß die Katze sich im weiteren Verlauf nicht nur angewöhnt, der ›Menschen*frau*‹ – als solche sieht sich die Erzählerin von ihr angesprochen – zu ›*antworten*‹ (vgl. W, 52), sondern sie tritt auch in einen produktionsästhetischen Bezug zur Erzählerin: Wie Meta beim Gesang der Mutter, so gerät die Katze bei gewissen Liedern

»in Ekstase und zieht die Krallen wollüstig über das raschelnde Papier« (W, 108; Herv. E. B.) Die Katze ist über ihren Bezug zur Triebhaftigkeit und zum Gesang mit einer psychosexuellen Autorposition verbunden, die das an die Mutter gebundene Semiotische in den Text hineinzunehmen sucht. Zugleich ist das autobiographische Mutter-Tochter-Verhältnis Haushofers korrigiert, wobei Sprache und Geschlecht in ein neues Verhältnis rücken: In der semiotischen Erotisierbarkeit des mütterlichen Körpers wird nicht nur deren sprach- und sexualrigide Haltung aufgehoben, gleichermaßen wird der Tochter die Potenz zugeschrieben, diesen Körper erotisieren zu können. Diesem reziproken Bezug entsprechend transformiert sich die Katze als Mutter der Erzählerin im Verlauf der Handlung zunehmend zu deren Schwester. Damit verwandelt sich auch die Erzählerin von der Tochter zum Sexualwesen, sie wird auch hier, allerdings ohne Gewalt, zur »fremden Frau« (W, 182). Offenkundig wird das Begehren, das sich, Lacan zufolge, als Frage an den anderen adressiert, hier beantwort, das schreibende Subjekt hat sich konstituiert.

Der Katze als sexuellem, freiem, elegantem »Frauenzimmer« (W, 175) steht mit der großen Nährmutter Bella eine konträre Mutter-Imago gegenüber. Ihr Identifikationsangebot ist das der sorgenden, nährenden Mutter-Hausfrau, die aber selbst unselbständig bleibt und damit auch die Tochter einschränkt. Diese Mutter ist alles andere als eine elegante Dame, im Gegenteil: Sie steht selbst im Dreck, den die Erzählerin ausmisten muß, damit »meine Kuh in Sauberkeit und Ordnung gedeihen konnte« (W, 47). Die Mutter fesselt in ihrer Bedürftigkeit und Unselbständigkeit auch die Tochter ans Haus – »Von größeren Erkundungsausflügen konnte nicht mehr die Rede sein« – und provoziert den kleinen Wunsch, sie nicht am Hals zu haben: »Ich war der Besitzer und der Gefangene einer Kuh. Aber selbst wenn ich die Kuh gar nicht gewollt hätte, wäre es mir unmöglich gewesen, sie zurückzulassen. Sie war auf mich angewiesen.« (W, 33) Diese Kuh muttert und zwingt die Tochter, auch zu muttern.[124]

Anhand der Mütter-Imagines Bella und Katze werden zwei verschiedene Verlaufsformen weiblicher Subjektgenese in ihren identifikatorischen und spiegelfunktionalen Aspekten imaginiert: Der asexuellen Mutter Bella steht als Gegenentwurf die sexuelle, begehrende Mutter Katze gegenüber. Beide befinden sich eingangs in einem eher komplementären als antagonistischen Verhältnis, wobei sich die Erzählerin zwar an der Mutter-Kuh schadlos hält – zweifellos eine orale Reparation –, über die Zuschreibung subjektgenetischer, spiegelnder Funktion aber eher die Katze, eine »leidenschaftliche Mutter« (W, 73), präferiert. Dies ist wörtlich zu nehmen: Die Kinder lernen von ihr nicht nur das *mothering,* sondern auch die Leidenschaft. Die Komplementarität beider Mütter-Imagines liegt darin begründet, daß ihre Mütterlichkeit sich zunächst nur auf die Erzählerin bezieht. In der Folge bekommen die Tier-Mütter nacheinander Nachwuchs: bezeichnenderweise Bella einen Sohn, die Katze eine Tochter. Bella, die eingangs ja trächtig ist, entwickelt sich im Verlauf der Handlung – mit Freud zu sprechen – zur kastrierten Frau, deren Wunsch in der Geburt eines Sohnes, also eines Penis-Äquivalentes, besteht. Diese Beziehung ist eindeutig ödipal, die rein(st)e Liebe, wie sie gegen Ende des Romans geradezu dramatisch von Haushofer inszeniert wird in der ›Begattung‹ Bellas durch ihren Sohn mit Namen Stier. Perle, die Katzentochter, hingegen nimmt den Weg hinaus aus dem Jagdhaus in die Freiheit und wird prompt zerbissen.

Die mit den Tier-Müttern beschriebenen Subjektpositionen und ihre immanenten Begehrensstrukturen finden sich in *Wir töten Stella* wieder. Auch hier gibt es wie in der *Wand* eine aushäusige Luise. Ihre Tochter schiebt sie ab – auch so eine Rabenmutter, die nur Sex im Kopf hat, signalisiert der Text – und logiert sie als Gast bei der Erzählerin ein. Tatsächlich ist diese Verschiebung der Mutter-Tochter-Beziehung Anlaß, die Idee einer über die Mutter vermittelten Sexualität zu imaginieren und zugleich moralisch in der Abgrenzung von Luise zu legitimieren: Schließlich ist es die Erzählerin, die Stella mit neuen Kleidern ausstaffiert und so erst für ihren Ehemann sexuell attraktiv macht. Vorgängig befindet sich die Erzählerin als Mutter aber in einer eindeutig ödipal geprägten Liebe zu ihrem Sohn, die dazu führt, daß sie mitschuldig wird an Stellas Tod, da sie, obwohl sie die Verzweiflung der verlassenen Stella sieht, den Familienfrieden nicht gefährden will. Anders gesagt: Die sexualisierte Mutter-Sohn-Beziehung ist zwar *schuldhaft* – und wird von Haushofer interessanterweise nicht ihrer erotischen Tönung wegen, sondern als *Motiv* für die verschwiegene Mittäterschaft der Frau verurteilt –, die sexuelle Identität vermittelnde Mutter-Tochter-Beziehung aber ist *tödlich*. Die Töchter werden Opfer, weil sie jenseits des Mutter-Schutzes, den die Asexualität der Mutterrolle bietet, der männlichen Gewalt ausgeliefert sind. Der sexuellen, begehrenden Frau ist diese Gefahr bewußt; nicht umsonst wird die Katze der *Wand* als »gerissenes Frauenzimmer« (W, 175) vorgestellt. Verläßt die Frau bei Haushofer also die klassische ödipale Mutterrolle, die sie in ihrem Begehren auf den Sohn verweist, und verwandelt sich probehalber in eine sexuelle Mutter, die der Tochter als Identifikationsobjekt dient, so wird sie ebenfalls zur Mörderin. Zwar macht das Begehren der Tochter sie zur »Lebenden«, allerdings zu einer Lebenden, die nur ihr tödliches Ende noch nicht kennt: »Gedankenlos und unschuldig saß sie an unserem Tisch und wartete auf das Schicksal.« (St, 67) Auch von der Katzentochter heißt es: »Sie war von Anfang an als Opfer für Füchse, Eulen und Marder bestimmt.« (W, 127)[125] Das Spiegelverhältnis beider Geschichten macht es deutlich: Wie die *Wand*-Erzählerin *wußte* auch die *Stella*-Mutter, die ihren Ehemann nur zu gut kennt, um alle Gefahren: »[E]s war mir, als hätte ich seit Perles Geburt diese Stunde erwartet.« (W, 123)[126] Die Todesarten der Töchter können von Haushofer nur in Verschiebungen und Spiegelungen benannt werden.[127]

Die beiden Mutter-Imagines von Kuh und Katze repräsentieren zwei unterschiedliche psychosexuelle Positionen – das klassische Modell kastrierter Weiblichkeit, wie Freud es beschrieb und ein utopisches Modell, wie es die Feministinnen Irigaray und Spivak entwerfen. Beide Theoretikerinnen rekurrieren u. a. auf die weibliche Morphologie, um der phallischen Kultur Gegenbilder entgegenzustellen. Die Kuh repräsentiert in Spivaks Begriff die ›uterine Gesellschaft‹ begehrensfreier Mutterschaft, »since an at least symbolic clitoridectomy has always been the ›normal‹ accession to womanhood and the unacknowledged name of motherhood«.[128] Das Geschlecht, das nicht eins, aber nur halb repräsentiert ist, könnte sich in der Doppelstruktur Mutter/Tochter-Beziehung widerspiegeln:

> The uterine social organization should, rather, be ›situated‹ through the understanding that it has so far been established by excluding a clitoral social organization.

> The restoration of a continuous bond between mother and daughter even *after* the ›facts‹ of gestation, birthing, and suckling is, indeed, of great importance as a persistent effort against the sexism of millennia […]. […] Yet, for the sake of an affirmative feminism, this too should be ›situated‹: to establish *historical* continuity by sublating a *natural* or *physiological* link as an end in itself[129].

Dieses Band zwischen Mutter und Tochter, von dem Spivak spricht, könnte zu einer sexuellen Identität der Frau führen, die nicht in den von der orthodoxen Psychoanalyse postulierten Kategorien von Kastration, Penisneid und Wunsch nach dem Sohn/Phallus als imaginärer Ersatz für die weibliche ›Wunde‹ ablaufen würde. Dies ist nicht weit entfernt von Irigarays Gedanken zur *Genealogie der Geschlechter*: Auch sie sieht die Tochter/Mutter-Beziehung als potentiellen Ausgangsort einer symbolischen, d. h. auch sexuellen Repräsentanz des Weiblichen. Genau dieser Entwurf ist mit der Katze/Perle-Beziehung angesprochen, wobei der zudem noch mit einem *bestimmten* Artikel versehene Name der Katzentochter einen unbewußt-symbolischen Hinweis gibt, daß auch diesem Verhältnis ein morphologisches Bild zugrundeliegt: »Ich lag also wach und dachte an *die kleine Perle*, die so unerfahren war und so gefährdet mit ihrem weißen Pelzchen«[130] (W, 122; Herv. E. B.). Die Katze ähnelt der fremden Frau, also dem Weiblichkeitskonzept Haushofers, repräsentiert aber eindeutig eine Sexualität, die aus der eigenen Begehrensstruktur erwächst und nicht des sadistischen Verfolgers als Erwecker bedarf. Damit wäre das Scheitern des Katze/Perle-Entwurfs zu lesen als Reinszenierung des Mißlingens einer aus der Identifikation mit der Mutter erwachsenen sexuellen Identität als *Frau*. Daß diese psychosexuelle Position, die die Leere der oralsadistischen Frauenfiguren hinter sich läßt, nicht zum Tragen kommen kann, hängt aber mit der Unmöglichkeit ihrer Realisierung im Geschlechterverhältnis zusammen.

5.4. Die interne Topographie der *Wand*

Die Geschichte der Wand wird aus dem erinnernden Rückblick, von ihrem Endpunkt aus geschrieben, aus dem Wissen heraus, daß alles schon unwiderruflich geschehen ist – auch hierin gleicht *Die Wand* der Kindheitsautobiographie *Himmel, der nirgendwo endet*. Bevor der Leser auf der Ebene der Haupthandlung vom Eintritt der Krähenzeit erfährt, unter der der Text verläuft, weiß er durch die Eingangsreflexionen schon, daß die Zeitstrukturen aufgehoben sind. In ihrem Bericht etabliert die Erzählerin aber zwischenzeitlich durch einen gefundenen Wecker eine andere Zeiteinheit. Den Zeitstrukturen in ihrem Spannungsverhältnis von Setzung und Aufhebung entspricht die Verdoppelung des Handlungsraumes in Almhütte und Jagdhaus. Diese Verdoppelung der textkonstitutiven Zeichen bezieht sich ihrerseits auf zwei affektive Bewegungen des Textes, die anhand der zwei Almbesteigungen der Erzählerin realisiert – und im folgenden nachvollzogen – werden.

Bedingungen des schreibenden Ichs, eingangs mitgeteilt: Der Kugelschreiber ist fast ausgetrocknet, die Bleistift-Schrift kaum sichtbar, die väterliche Funktion erscheint durchgestrichen. Unter diesen haltlosen Bedingungen beginnt die schreibende Frau

ihren Bericht. Die Attribute Hugos, des Vaters – alte Kalender und vergilbtes Geschäftspapier – bieten der Frau nurmehr auf ihrer *Rückseite* Platz zum Schreiben. Repräsentierte seine Schrift die Macht, Zeit zu strukturieren und seine (Geschäfts-)Ordnungen vorzugeben (vielleicht den Mädchenhandel?), ist genau diese Macht der Frau von vornherein versagt. Nicht nur hat das von ihr Beschriebene kaum Chancen zu überdauern – die Mäuse werden es, so argwöhnt sie, nach ihrem Tode fressen –, es bereitet schon Schwierigkeiten, die Imagination überhaupt in die symbolische Repräsentanz zu überführen: »Das Geschriebene hebt sich nicht deutlich vom Papier ab. Die zarten grauen Striche verschwimmen auf dem gelblichen Grund.« (W, 8)[131] Was sich da hinter dem Rücken des Vaters schreibt, ist nicht mehr an seinen Raum und seine Zeit gebunden und – wenn auch als Rückseite qua Negation auf die Ordnung des *père symbolique* bezogen – somit zunächst einmal utopisch.

Das Jagdhaus als narrativer Ausgangspunkt der Handlung ist über die dort installierten mütterlichen Imagines von Katze und Kuh zugleich als Ort markiert, der als subjektgenetische Schreibposition psychosexuell durch die doppelte Repräsentanz des Weiblichen geprägt ist. Aufbauend auf dem durch Bella repräsentierten Versuch der oralen Reparation, dem der durch die Katze repräsentierte Entwurf einer mütterlich-sexuellen Triebstruktur komplementär ergänzend beigefügt ist, wird die Jagdhütte produktionsästhetisch als eine von der Instauration der *métaphore maternelle* ausgehende Textpraxis ausgewiesen.

Zwar stehen beide Mutter-Imagines eingangs in einem komplementären Verhältnis, der fortschreitende Handlungsverlauf des Textes weist aber über die topographische Entfaltung des Erzählraumes auf einen tieferliegenden Antagonismus hin. In der Tat bildet zunächst dieser zweifache subjektgenetische Ursprung eine stabile Schreibposition; schnell wird aber deutlich, daß mit Bella eine Fixierung droht, die in der Immobilität dieser Mutter-Imago ausgedrückt ist: Bella hindert die Erzählerin an Erkundungen der weiteren Umgebung, fesselt sie ans Jagdhaus, wohingegen die Katze auf nichts so sehr als gerade auf ihrer aus-schweifenden Freiheit beharrt. Der schon zitierte Unmut der Erzählerin gegenüber der Mutter-Kuh richtet sich neben den sozialpsychologischen Anforderungen des *mothering* ebenso gegen die ihr tiefenpsychologisch zugrundeliegende Oralfixierung. Durch die topographische Erweiterung des Handlungsraumes von Jagdhaus zu Almhütte wird dieser Antagonismus als grundsätzlicher verschärft. Hier erweist sich die Katze als an das Jagdhaus gebunden – sie hält es auf der Almhütte nicht aus –, während Bella auf Grund der besseren Ernährungsbedingungen (!) auf der Alm besser gedeiht. Der zweimal im Handlungsverlauf stattfindenden Übersiedlung vom Tal zur Alm entspricht also eine über die Topographie errichtete Aufspaltung der die Textproduktion stützenden Mutter-Imagines.

Der räumlichen Verdoppelung korrespondiert die Setzung und Aufhebung der Zeitstrukturen im Verlauf der Haupthandlung. Der Ausgangspunkt Jagdhütte läßt sich nach Beginn der Katastrophe folgendermaßen skizzieren: Gestützt auf die Repräsentanz der mütterlichen Imagines, folgt das schreibende Ich in seiner Erinnerungsarbeit der strukturierenden Ordnung vorgefundener Bauernkalender, wobei diese im Rahmen der Haupthandlung zunehmend durch die zyklischen Naturgegebenheiten des Jätens,

Säens, Erntens usw. überlagert werden. Nachdem der Frau ihre von ihrem Mann geschenkte Armbanduhr bereits mit Beginn der Haupthandlung als »teures Spielzeug« (W, 8) des schönen Eigentums Ehefrau kaputtgegangen war, wird die Zeit durch einen Wecker eingeteilt: Erst im Verlauf der Haupthandlung gefunden und von ihr nach Gefühl gestellt, kündigt er ihr jeden Morgen im doppelten Sinne den Arbeitsbeginn an der neuen Existenz an. Anhand dieser stützenden, da strukturierenden Einheiten folgt der Text in seiner Haupthandlung nach Erscheinen der Wand einer Öffnungsbewegung, die durch das Schwanken zwischen Lust und Angst, Triebentgrenzung und -bewältigung charakterisiert ist. Momente dieses Prozesses bilden einleitend eine orale Sättigung – endlich einmal, während der Himbeerernte, erlebt die Erzählerin das Glück, etwas im Überfluß und bis *sie nicht mehr will* zu genießen – und die affektiv erfahrenen Naturprozesse jenseits der eigenen Arbeit. Dies kulminiert in einem Gewitter als Einbruchserfahrung der Naturgewalt ins abgeschlossene Wandgebiet, dem ein Über-die-Ufer-Treten des Baches folgt. Die Naturmetaphorik, die einen hohen Analogiegrad zur Durchbruchsszene der *Tapetentür* aufweist, kann als intrapsychischer Dammbruch gegenüber den Triebinstanzen im Sinne Theweleits verstanden werden.[132] Allerdings hält die Katastrophen-Wand – wie die Erzählerin sich überzeugt – als Abwehr-Wand diesen Naturgewalten stand, eine bedauerliche, aber auch beruhigende Rückversicherung des Ichs betreffs seiner eigenen Abwehrfähigkeiten. Immerhin dringt das Wasser, wenn auch gestaut, nach außen, bildet sich eine Durchlässigkeit. Diese durchstandene Ein-/Durchbruchserfahrung führt zur Vision eines die Versteinerung der Welt auflösenden Begehrens: »Die Flüsse würden anschwellen, Häuser und Brücken mitreißen, Fenster und Türen eindrücken und die leblosen steinernen Dinge, die einmal Menschen gewesen waren, aus ihren Betten und Stühlen holen.« (W, 95 f.)[133] Dieser wenn auch ambivalent erlebten Stärkung des Ichs folgt die Imagination »unterirdischer Grotten« (W, 103), die mit ihrem Wasser das ganze Waldareal durchziehen sollen, eine Symbolik des Unbewußten, auf die die Erzählerin schon angstfreier reagiert. Vor der Abreise zur Almhütte schließlich schreibt sie einen »von unsinniger Hoffnung« gespeisten Zettel: »Bin auf die Alm gezogen« (vgl. W, 169), Zeichen einer auf Kommunikation und die Aufgabe von Abwehr und Isolation zielenden Haltung. In diesem Wunsch nach einer menschlichen Begegnung, die der mehrmals ausgesprochenen Hoffung parallel läuft, der Bericht könne doch gefunden und gelesen werden, also symbolische Repräsentanz erhalten, setzt sich diese Textbewegung fort.

Seine Apotheose erfährt das Textbegehren in der Entgrenzungserfahrung des Ichs auf der Alm. Dort erreicht es seinen Höhepunkt angesichts der kosmischen Weite des unendlichen Sternenhimmels, der die Kindheitswelt und ihre unverbrauchte Wahrnehmung durchscheinen läßt. Durch diese Erfahrung wird der Wunsch nach Begegnung mit einem anderen so stark, daß die Erzählerin meint, Rauch in der Ferne zu sehen, was sie so angestrengt durch ihr Fernrohr starren läßt, bis ihr – doppelsinnig – die Augen in Tränen schwimmen. In der Annahme, fremde Hirsche in ihrem Revier gesichtet zu haben – was auf eine Öffnung des eingeschlossenen Territoriums hindeuten würde –, setzt sich diese Bewegung fort. Diese Öffnungsmomente gehen mit Erkundungsreisen zu den mittlerweile durch die von der Natur umwucherten anderen Hütten des Areals ein-

her. Die Erzählerin tritt wiederholt den Gang durch das Totenreich des Patriarchats an: »Das ganze Unternehmen hatte etwas Gespenstisches. In den Strohsäcken, auf denen noch vor einem Jahr Männer geschlafen hatten, raschelten die Mäuse. Sie waren jetzt die Herren der alten Hütten.« (W, 179 f.)

Daß es zu der in der ersten Almbesteigung realisierten Entgrenzungserfahrung kommt, in der die Öffnungsbewegungen des Textes kulminieren und das schreibende Ich über Naturbilder und Sprachreflexion sein triebhaftes Potential in den Text integriert, ist Resultat der topographisch mit Jagdhütte markierten Entwürfe, insbesondere der Katzen-Imago. Diese erlaubt und fordert geradezu von der Erzählerin eine eigenständige Subjektposition, ist aber, wie die mehrmaligen Ausflüge von der Alm – eigentlich also Rückgänge – zur Jagdhütte verdeutlichen, stützend im Hintergrund vorhanden: Die Frau findet mit der vertrauten Schlafmulde der Katze immer ein Zeichen in ihrem Bett. Anders als die physische Präsenz erzwingende, fesselnde Mutter Bella, von deren Körper sich die Erzählerin im wahrsten Sinne des Wortes nicht abnabeln kann, ist die Präsenz der Katze *symbolisch repräsentiert* – und nicht zuletzt zeigt der Ort, der ihr Zeichen trägt, ihren Status als Sexualwesen an.

Der mit der ersten Almbesteigung verbundene Entgrenzungszustand wird von der Erzählerin als »Ausnahmezustand« erfahren, den sie nicht zu wiederholen wünscht, da »jede Steigerung mich und meine Tiere in große Gefahr gebracht« (vgl. W, 216) hätte. Diese Gefährdung ist auf die Auflösung der Ich-Grenzen beziehbar, texttheoretisch gesprochen auf einen nicht mehr durch die symbolisierende Arbeit des Ichs bewältigbaren semiotischen Einbruch. In einer den Bericht unterbrechenden Reflexion der Erzählerin erscheint das Bild der Arachne:

> [D]ie Zeit steht still. […] Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz. Milliarden winziger Kokons hängen in ihren Fäden eingesponnen […]. Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. Ein graues unerbittliches Netz, in dem jede Sekunde meines Lebens festgehalten liegt. Vielleicht scheint sie mir deshalb so schrecklich, weil sie alles aufbewahrt und nichts wirklich enden läßt. Wenn die Zeit aber nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. […] Das große Netz wird reißen und mit seinem traurigen Inhalt in das Vergessen stürzen. (W, 237)

Man kann dieses Bild mit Kristeva bzw. Miller jeweils sehr unterschiedlich deuten und damit Haushofers Schreibposition je anders bestimmen. Mit Kristeva wäre hier eine Autorposition etabliert, die jenseits der väterlichen Legitimierung und damit ohne solide Position im Symbolischen schreibt und damit in der semiotischen Entgrenzung schutzlos dem Einbruch des »triebhaftesten der Triebe« (Freud), dem »archaischsten Todestrieb« (Kristeva) ausgeliefert ist.[134] Das Schicksal der schreibenden Frau, wie Kristeva es für eine Autorin wie Haushofer vorsieht – Psychose oder Freitod –, würde sich in der hier eingenommenen Autorposition realisieren, in der das Ich durch seine potentielle Fähigkeit, die Zeit zu ermorden, sich selbst und die Schrift dem Untergang weiht. Mit Millers *arachnology* erscheint das Bild des Spinnennetzes hingegen als Darstellung

einer weiblichen, aus dem Körper der Frau gespeisten Schreibpraxis, die allerdings unleserlich und – wie auch die *Wand*-Erzählerin feststellt – »außer der Zeit« (W, 182), außerzeitlich ist, weil das triebhaft-semiotische Potential keine Repräsentanz im Symbolischen findet.

Das Spinnennetz *verkörpert* allerdings nicht nur den unleserlichen Text einer Arachne-Autorposition, sondern als strukturiertes Netz ist es werkimmanent auch dem identisch strukturierten Kreuzworträtsel als der Metapher Haushofers für das Symbolsystem Sprache verbunden. Im Aus/Erfüllen dieses Worträtselspiels bemerkt die *Mansarden*-Erzählerin, die Sprache versuche, die Dinge durch Benennung – Signifikation – zu bannen: »Deshalb haben wir auch immerzu Angst, die Dinge könnten ihre unendliche Geduld ablegen, den Bann brechen und in ihrer wahren, schrecklichen Gestalt auf uns einstürzen.« (Ma, 177) Auch hier sind zwei Lesarten möglich: Mit Derrida ließe sich dies als Wunsch des schreibenden Ichs nach seiner reinen Präsenz beschreiben gegenüber der Schrift als supplementäre Struktur, die das Subjekt als abwesend ausweist.[135] Mit Miller läßt sich die Verbindung von Kreuzworträtsel und Spinnennetz demgegenüber als weibliche Signatur deuten, in der sich weniger die Metaphysik der reinen Präsenz ausspricht als vielmehr der Wunsch nach einer symbolischen Präsenz des weiblichen Körpers. Die Verweisungskette von Zeit, Tod und Schrift wäre so anders zu deuten: Haushofers Netz der Arachne birgt in ihrer aus dem Körper gespeisten Textsemiosis auch die Erinnerung an die Gewalt ihres Ausschlusses aus der symbolischen Ordnung und damit ihre Entzeitlichung. Reißt das Netz, bricht es mit Gewalt über das schreibende Ich herein, schreiben sich Geschichten, die nicht nur die Zeit, sondern als Entladung einer nicht durch die Zeit transformierten Gewalt auch das Ich zu ermorden drohen.

Eine erste Gewaltgeschichte wurde in der *Wand* vor der ersten Almbesteigung im Verlust der Katzentochter Perle als Scheitern einer über die sexuelle Identität vermittelten Mutter-Tochter-Beziehung reinszeniert. Bevor es in der ödipalen Mutter/Sohn-Konstellation Bella/Stier zur dramatischen Realisation der letzten Liebe kommt, wird anschließend an die Geburt von Stier durch die Geburt des Katzenjungen Tiger noch ein weiteres von der Katze ausgehendes Geschlechterverhältnis entworfen. Dieses Verhältnis nimmt – gesehen aus der Todes/Verlust-Perspektive, die alle Mutter-Kind-Beziehungen prägt – eine Zwischenstellung ein: Die Konstellation Katze/Tiger verläßt den mütterlich-sexuellen Entwurf insofern, als die begehrende Mutter keine Fortsetzung in die Tochter erfährt, aber sie beschreibt auch nicht das Mutterbild der ödipalen Fixierung wie dasjenige Bellas. Mehrmals betont die Erzählerin das abweisende Verhalten der Katze auf die Annäherungsversuche ihres Sohnes Tiger: In der Rivalität zwischen Sohn und Vater bleibt, wie die Erzählerin geradezu schelmisch registriert, eindeutig letzterer Sieger. Aber auch dieses anti-ödipale Mutter-Sohn-Modell wird verworfen, erweist sich als nicht lebensfähig, denn Tiger verschwindet aus nie geklärten Gründen. Die Reaktionen der Katzen-Mutter auf den *Tod* ihrer Tochter und den *Verlust* ihres Sohnes unterscheiden sich seltsamerweise sehr stark. Obwohl sich Perle als Knochenbündel in die Hütte schleppt, heißt es von der Katzen-Mutter lakonisch: Sie »lief auf zwei Tage weg und nahm dann ihr gewohntes Leben wieder auf.« (W, 123) Anders reagiert sie auf das Fortbleiben Tigers, das ungeahnte Konsequenzen nach sich zieht. Es löst im Gegen-

satz zu den anderen Tier-Toden auch für die Erzählerin eine Katharsis aus: Mit der Katze gleitet sie in eine »kindliche Form zurück« (vgl. W, 253), d. h. beide regredieren, werden krank. Eingeleitet wird diese Regression durch die Geburt von vier toten Kätzchen, ein erstes Anzeichen, daß es keine Geschlechterneuentwürfe mehr geben wird. Dieser Verlust erscheint im Rahmen der Tierbeziehungen untereinander eigenartig überdimensioniert, wie auch die Erzählerin von der Katze anmerkt: »Was ihr aber fehlte, weiß ich bis heute nicht und kann es mir auch nicht vorstellen.« (W, 243) Dieser Umschlag im Roman führt als Fieberphantasie zur Erinnerung an die frühkindliche Kindheitswand, und zugleich – indem der Hund der Frau seine *Verletzung* präsentiert –, zur Weigerung, die Sexualität repräsentierenden Stimmen jenseits der Wand durchzulassen: Damit *schließt* dieser Moment die imaginäre Wunschproduktion des Textes *aus* und *ab*.

Deutlich wird dieser Richtungswechsel zunächst durch die manifeste Installation der »Krähenzeit« (W, 258), der Zeit, die den Tod verkündet. Die im Wecker verkörperte, die *letzte* Zeitstruktur ist abgelaufen – die (Text-)Arbeit an der neuen Existenz und der neuen Frau beendet. Der Mechanismus des Weckers ist zerschlissen, obwohl er ganz »gesund« (W, 258) aussieht, so wie der ›Mechanismus‹ der Katze, deren Fell sich zwar nach drei Wochen erholt, die aber »innerlich zerbrochen« (vgl. W, 243) ist. Die semantischen Analogien reproduzieren den Umschlagpunkt des Textes. Die Katze begreift bezeichnenderweise denn auch als erste die Zeichen der (Todes-)Zeit, unter die der Text gestellt wird: »Die Katze hatte den Tod des Weckers als erste erfaßt.« (W, 259) In der Tat, die Situation im Jagdhaus hat sich für die Erzählerin und ihre Tiere nach der Verletzung des Hundes und durch den Verlust des Katzensohnes verändert, wobei letzteres endlich auch die ausgebliebene Reaktion auf den Tod der Katzentochter provoziert: »Wir waren jetzt drei Invalide, rüstige Invalide, denn auch die Katze hatte sich endlich ermuntert und ihre unnatürliche Sanftheit abgelegt.« (W, 255 f.) Diese drei Invaliden sind nicht nur rüstig, sie rüsten geradezu auf, sie *schlagen* als *Versehrte,* die sie sind, *zurück*. Anders gesagt: Der Showdown läuft. Diese Stelle markiert mit dem Begriff *invalid* einen Wechsel der Autorposition, der die Abschlußbewegung des Textes einleitet. Die Krankheit zum Tode, die das auf Öffnung zielende Textbegehren und sein Subjekt invalidiert, aber über den Tod des fremden Mannes sich vollzieht, entspricht der zweiten Bewegung von der Jagdhütte zur Alm.

Da die Erzählerin nach der Entgrenzungserfahrung auf der Alm angesichts der mit ihr verbundenen Gefährdungen keine Wiederholung wünschte, scheint es im Anschluß um so erstaunlicher, daß ein zweiter Aufenthalt auf der Alm anscheinend unumgänglich wird. Es drängt sich der Verdacht auf, daß es gerade die Autorposition des invaliden Ichs und seiner auf die Tiere verschobenen Verletzungen ist, die einen zweiten Almaufenthalt erzwingt. Die Erzählerin verzichtet auf ihre »heimlichen Wünsche«, nicht zu gehen, und begründet die avisierte zweite Übersiedelung etwas diffus und seltsam in ihrem Gefühl, Bella und Stier einen zweiten Sommer dort »schuldig zu sein« (W, 256). Der großmütige Verzicht auf die heimlichen Wünsche stellt wohl eher ihren *unheimlichen* Wunsch zu gehen dar, und die Begründung, der Mutter-Kuh und ihrem Sohn etwas *schuldig* zu sein, klingt in diesem Kontext tatsächlich unheimlich. Eher scheinen Mutter und Sohn an etwas *schuld* zu sein, und die Überlegungen der Erzählerin muten auf der

Folie der Freudschen Verneinungstheorie als Wunsch an, die beiden eine Schuld zahlen zu lassen. Salopp formuliert: Die Erzählerin hat mit Bella und Stier noch eine Rechnung offen. Und rührt die Unheimlichkeit der Wünsche – das Unheimliche ist ja nach Freud das verdrängte Bekannte – nicht aus der Antizipation dessen, was auf der Alm geschehen wird? Die Erzählerin immerhin glaubt, die Katze ahne schon sehr früh, was in ihr stecke. Vielleicht hat sie unbewußt Angst, diese Todessituation als Erzählerin (wieder) nicht zu überleben: wie der Mann mit dem Hund in der Erzählung, der ja auch vor Schreck stirbt? Wie dem auch sei, nicht nur die Situation im Jagdhaus hat sich geändert, sondern auch die auf der Alm, die nicht mehr als Kulminierung der Öffnungsbewegung zur Entgrenzung führt, sondern den Endpunkt der Abschließungsbewegung markiert: »Die Alm […] hatte sich vor mir verschlossen« (W, 264). Diese Textbewegung erfaßt auch die Mutter-Imago Bella: »Ich ertappte mich sogar bei dem Gedanken, daß Bella nur noch wenig Milch gab […]. Ich war bestürzt über meine Kälte. Etwas hatte sich geändert, und ich mußte mich mit der neuen Wirklichkeit abfinden.« (W, 263)

Die neue Wirklichkeit: Hatte sich das schreibende Ich in seiner Entgrenzung zunehmend seinem Begehren geöffnet, um schließlich mit ihm zu verschmelzen – »In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch« (W, 265) – erfährt es seine Triebhaftigkeit dann als invalid und versehrt. Anders die Mutter/Sohn-Konstellation Bella/Stier: Beide erfreuen sich ungebrochener Gesundheit. Statt der Öffnung des Subjektes auf ein anderes, utopisches weibliches Sein kommt es dagegen mit der Begattung der Mutter-Kuh durch ihren Sohn Stier auf der Alm zu einem eher mythischen und dramatisch inszenierten Geschehen. Die Subjektposition Almhütte, die sich insbesondere durch ihren Bezug zum Kosmischen als Kindheitsort zu erkennen gibt, hat sich endgültig in den ödipalen Familienraum verwandelt – aber *ohne* Vater. Die ödipale Triangulierung wird jedoch bald darauf komplettiert: Gewalttätig und die Rache der invaliden Frau herausfordernd, dringt der fremde Mann, dessen Gesicht man nicht sehen darf, tötend in den Text ein.

Bevor die Mythen sprechen, soll noch einmal die Utopie zu Worte kommen. Die zwei von den Katzen ausgehenden Mutter-Kind-Beziehungen lassen sich kontrastierend zu der von Bella repräsentierten ödipalen Subjektstrukturierung als utopische Entwürfe anderer Geschlechteridentitäten lesen, deren Angelpunkt eine *veränderte Mutter-Funktion* bildet. Nach Freud sieht die Ausbildung der Geschlechtsidentität für beide Geschlechter die Verdrängung der Mutter vor, allerdings aus unterschiedlichen Motiven und mit unterschiedlichen Resultaten. Wie Irigaray zeigt, bedeutet der für das Mädchen postulierte Haß auf die als kastriert begriffene Mutter, daß »der Wunsch nach Repräsentation, der Wunsch sich zu repräsentieren, *der Frau von Anfang an genommen*«[136] ist. Die Verdrängung der Mutter, die als Sexualwesen eine identifikatorische Spiegelbeziehung ins Spiel brächte, ist für das Mädchen gleichbedeutend mit dem Ausschluß einer »*primären Metaphorisierung* seines weiblichen Begehrens«[137]. Der Versuch, in den Mütter-Töchter-Relationen Katze/Perle und Anna/Stella genau diese weibliche Repräsentanz zu installieren, scheitert und gibt sich damit als Reinszenierung traumatischer weiblicher Subjektgenese zu erkennen.

Dieser Friedhof der Töchter – der *nicht realisierten weiblichen Sozialität* – findet sich nicht irgendwo, sondern in dem Raum, der zumindest in *Die Wand* über ihre Topographie als *sozialer* erkennbar wird. Die sexuellen, begehrenden Töchter sind, wie oben beschrieben, bereits von Anfang an dem Tod geweiht. Sie finden den Tod in der *Fremde,* d. h. außerhalb des *Hauses,* also in einem Bereich, der durch die Herrschaftszeichen des Mannes konnotiert ist. Was für Stella gilt, die im Haus den Schutz der Mutter/Familie genießt, gilt auch für die Katzentochter der *Wand.* Im Zwischenreich zwischen Haus und Alm finden sich mit den von Hugo angelegten Wegen in der Tat nur ›männliche Strukturen‹, die die Erzählerin, die sich sonst über alle Attribute Hugos so mokiert, noch zu restaurieren sich gezwungen sieht. Es ist erstaunlich, daß die Erzählerin angesichts der Erschöpfungszustände, die sie befallen, ausgerechnet die Straßen reparieren *muß,* ein Vorhaben, dessen Sinn weder ihr noch der Leserin so recht einleuchtet: Wenn diese Bauarbeiten einen Sinn machen, dann nur auf der phantasmatischen Ebene. Der Wald, die Schlucht, das ganze Areal außerhalb des Hauses ist fast nur von männlichen Tieren bewohnt: Hirsche, die die Erzählerin tötet, der Kater Ka-au Ka-au als Mann der Katze und der anonyme Fuchs, der Perle tötet.[138] Strukturiert wird dieser soziale Raum im wahrsten Sinne des Wortes durch die Straßen Hugos, des Vaters. Die Straßen als Zeichen gesellschaftlicher Verkehrsformen sind zwar – wie auch die Hütten mit den Männerbetten – »in sehr schlechtem Zustand« (vgl. W, 100; 179), aber neue lassen sich nicht so einfach bauen. Dieses banal wirkende Detail bekommt als Parallelaktion zum Entwurf anderer Geschlechteridentitäten seine Bedeutung, in beiden findet die Hoffnung auf ›reparierte‹ Geschlechterbeziehungen ihren Ausdruck. Doch die ramponierte Geschlechterbeziehung läßt sich nicht reparieren, nur restaurieren, im erinnernden Rückblick erkennt die Erzählerin die Nutzlosigkeit ihres Tuns: »Vielleicht hätte ich es vor einem Jahr noch auf mich genommen. Heute finde ich, es lohnt sich nicht.« (W, 101)

Es ist die Aufgabe der mit der Katze verbundenen *anderen* Geschlechtergenealogie von Tochter und Sohn, die die Abschlußbewegung des Textes einleitet: Die nächsten Katzenkinder sind bereits tot geboren, der Versuch anderer Subjektentwürfe ist an sein Ende gekommen. Der *Tod* der Katzentochter scheint nicht weiter dramatisch, die Rätselhaftigkeit des *Verlustes* Tigers hingegen ist auffällig, die Folgeerscheinungen sind verheerend. Dieser Verlust scheint aber auf besondere Weise mit dem Tod der Katzen-Tochter zusammenzuhängen: Wenn die Erzählerin an den Tod von Perle denkt, sieht sie als stellvertretenden Mörder einen »schönen lebendigen Fuchs«: »Ein einsames, erwachsenes Tier, das seinen vorgezeichneten Weg geht. Es ist mir dann, als bedeute dieses Bild etwas Wichtiges für mich, als stehe es nur als Zeichen für etwas anderes, aber ich kann seinen Sinn nicht erkennen.« (W, 128) Auch von Tiger bleiben nur Zeichen: Seine Spur endet am Bach. Da bei Haushofer immer ein unerklärbarer Rest bleibt, da sie die Gewalt nur als sinnloses Zeichen – wie im absurden Spiegelbild der Fischergeschichte in der *Tapetentür* – abzubilden vermag, das durch keine »sinnvolle« Erzählung einzuholen ist, muß man auch hier die Zeichenspur andersherum lesen, um ihren Sinn zu erkennen: Am 24. Dezember sendet die Erzählerin Luchs aus, um Tiger zu suchen. Dieser seltsame Heiland wird nicht gefunden: Das »Fest der Kindlein all« (H, 134) – so der mit

Erinnerung der Erzählerin an das Weihnachtslied fast zynische Kommentar – ist vorüber, die Erlösung der Geschlechter steht noch aus.

Dem Verlust Tigers geht das *Nicht-Wiedererkennen* seiner Mutter nach dem ersten Almaufenthalt voraus (vgl. W, 218); der Durchgang durch diesen ödipalen Ort hat psychosexuell durchaus folgerichtig beim Sohn die Verdrängung der Mutter ins Unbewußte bewirkt. Damit ist er in die Dynamik männlicher Begehrensstrukturen eingetreten, wie Haushofer sie an anderen Stellen schildert: die Verwechselung von Frau und Mutter. Tigers Spur endet für die Erzählerin an dem Bach, der an anderer Stelle bereits sexualmetaphorisch über die Ufer trat. Der Sohn erkennt die Mutter nicht, aber auch diese will nicht so genau wissen, was der Sohn treibt: Haushofer verschiebt das Töten auf den Fuchs, auf das erwachsene Tier, das seinen vorgezeichneten Weg ebenso ging wie die Katzentochter den ihren. Damit wären die Entwürfe einer anderen Genealogie der Geschlechter gescheitert und der Tod der Katzentochter auf den Verlust des Katzensohnes beziehbar: In den sozialen Raum der Geschlechterbeziehungen entlassen, findet der Neuentwurf sein Ende; als erwachsene, geschlechtliche Wesen werden sich Perle und Tiger wieder als Mörder und Beute gegenüberstehen. Zwar sieht die Erzählerin mit dem Fuchs nur ein Zeichen, dessen Sinn sie nicht erkennen kann, dieses verbirgt aber den Sohn Tiger, nun erwachsen. Damit sind alle Männer-Funktionen im sozialen Raum versammelt: Die von der Erzählerin getöteten Hirsche stellen die Ernährer der Familie da, der Kater Ka-au-Ka-au ist der sexuelle Mann, und Tiger/Fuchs ist der ödipale Sohn, der die Frau erbeutet.

5.5. Geschlechtermythologie

Das Schlußbild des Romans – der Mord am fremden Mann – hat in seiner Archaik geradezu mythische Qualitäten, und läßt sich auch auf Mythen rückbeziehen. Die Identifizierung des Fremden – des *großen Ziels* dieses Textes – als getöteten Vater ist eigentlich ein Indizienbeweis, der sich aus textinternen, intertextuellen und mythologischen Verweisen ergibt.

Die Betonung der ödipalen Struktur der Schlußszene erweist sich auch über den tiefenpsychologisch notwendigen Verkennungscharakter aller ödipalen Dramen. Ödipus erschlägt in der Sage unwissend seinen Vater Laios, in *Die Wand* der Vater seinen Sohn: Das erste Tier-Opfer ist der vom fremden Mann mit der Axt erschlagene Stier.[139] Die den Mord ermöglichende Verkennung wird im Roman durch das schreibende Ich selbst geleistet, da es ja den Vater des Sohnes nicht zu kennen vorgibt: Die Kuh Bella, die bereits trächtig ins Romangeschehen eintritt, ist ein Beispiel unbefleckter Empfängnis. Mit der Tötung seines Sohnes – gespeist aus dem Wunsch, ihn zu *essen* – rückt darüber hinaus der Vater in die Nähe des Tereus der Ovidschen *Metamorphosen*, wobei sich ein weiterer Bezug zum Geschlechterverhältnis als Gewalt- und Todesverhältnis aufspannt.[140] Auch hier kann die ovidsche Darstellung ein mythologemes Palimpsest bilden: Tereus, mit Progne vermählt unter bösen Vorzeichen, macht sich auf deren Bitten auf die Reise, um ihre Schwester Philomela an seinen Hof zu holen. Kaum auf heimischen Boden angekommen, vergewaltigt er sie und schneidet ihr, um ihr die Möglich-

keit zur entlarvenden Rede zu nehmen, die Zunge ab. Dann versteckt er Philomela und gibt sie Progne gegenüber als tot aus. Philomela wählt eine bereits erwähnte Form weiblicher Mitteilungspraxis: Wie Arachne webt sie die Geschichte der Untat und sendet sie der Schwester. Progne befreit Philomela und schwört Rache. In ihr haßerfülltes Nachdenken platzt Itys, ihr Sohn. Prognes Gedankenblitz: »›Ha! Wie ähnlich dem Vater du bist!‹ Und ohne noch weiter zu reden, faßt sie den grausen Entschluß und kocht in schweigendem Zorne.«[141] Die Zärtlichkeiten ihres Sohnes machen sie zwar in ihrem Entschluß schwanken, aber es ist ironischerweise die Tatsache der *Sprachfähigkeit* des Sohnes – die Itys im lacanschen Sinne als ödipales Subjekt und damit als vateridentifiziert ausweist –, welche sie zur Mörderin werden läßt: »Warum kann der Eine mit Schmeichelworten mir nahn und schweigt die Andere, beraubt ihrer Zunge? Die er ›Mutter‹ hier ruft, warum ruft ihr die Andere nicht ›Schwester‹?«[142] Die Schwesternschaft, die weibliche Repräsentanz ist nicht *sagbar,* da nicht symbolisch repräsentiert im Gegensatz zur ödipalen Mutterfunktion. Dafür rächen sich die Schwestern grausam: Sie töten und zerstückeln den Sohn und setzen ihn dem nichtsahnenden Vater vor. Der verspeist ihn, um dann zu erfahren, wen er gegessen hat. Die Frauen retten sich vor ihm durch Verwandlung in zwei Vögel – in eine Nachtigall und eine mit dem Mal des Mordes auf der Brust gezeichnete Rauchschwalbe –, und Tereus verwandelt sich in einen sie verfolgenden Wiedehopf: »und bietet das Bild eines Kriegers in Waffen«[143].

Dieser Krieger in Waffen, der gewalttätige Mann/Vater, taucht in *Die Wand* wieder auf, und die Erzählerin *opfert* ihm ebenfalls aus Rache den Sohn. Natürlich behauptet der Text hier den Mann als Mörder, und von einer Opferung Stiers zu sprechen, scheint vielleicht übertrieben. Aber: Nicht allein die auffällig geringe Trauer um diesen Tod legt eine solche Deutung nahe, auch der psychosexuelle Kontext des Romans weist darauf hin. Über ihren Gegenbezug zum Jagdhaus als demjenigen mütterlich-weiblicher Selbstrepräsentanz läßt sich die Almhütte textintern als Ort des ödipalen Subjektes bestimmen. Wie die Zeit ausgelöscht wird, so wird auch dieser durch die gewalttätige Präsenz des Vaters gekennzeichnete Ort durchgestrichen: Die Alm ist nach dem Mord für die Erzählerin auf immer »verloren« (vgl. W, 212; 274). Damit wird narrativ die Entmachtung der väterlichen Funktion wiederholt, unter die sich der Text von Anfang an stellte. Es ist darüber hinaus der spiegelbildliche Bezug zur Novelle *Wir töten Stella* mit ihren Mutter/Kind-Konstellationen, der diese Interpretation rechtfertigt. Die ödipal fixierte Mutter wird mitschuldig am Tod Stellas, eben *weil* sie auf ihren Sohn als Liebesobjekt fixiert ist. Die Mit*schuld* wird zur Schuld, ein Gedanke, der sich in der *Wand* über die Idee, Bella und Stier etwas schuldig zu sein, in einer entstellten Form wiederfindet. Auch das ödipale Mutter-Modell wird ausgelöscht, nachdem sich die nicht-ödipalen Katzen-Geschlechter-Konstellationen als nicht lebensfähig erwiesen haben. Invalid ist zwar die Katze – wie die stumme Philomela –, aber das Schwesternverhältnis von Katze und Erzählerin triumphiert am Schluß. Damit ist aber gesagt, daß dieses Verhältnis selbst auch nur als gewalttätig rächend sich realisieren kann angesichts des Gesetzes des Vaters. Unter den Gewaltverhältnissen transformiert sich für das schreibende Ich die subjektgenetische Identifikation mit der sexuellen Mutter in die mit der phallischen Mutter, deren Attribut das *Gewehr* ist.

Daß der letzte Mann in Haushofers Textwelt auch der erste ihres Lebens war, wird durch die verdoppelten Gewaltmomente des Romans – ihre Katastrophe und ihre Todesart – am deutlichsten. Der erste Mann ist das Letzte, sagt dieser Roman, und das in jedem Sinne. Im Mord vereinigen sich alle Aspekte destruierter weiblicher Subjektgenese als Rache, alle erlittenen Kränkungen werden heimgezahlt. Von ihrer Anlage her ist *Die Wand* die Rache der auf die Mutter-Natur reduzierten und damit aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Frau: Nicht ich bin tot, versteinert, ihr seid es, und zwar alle! behauptet dieser Text – so wie Haushofer sagte: »Wenn ich vorher gewußt hätte, daß Schreiben mein Lebensinhalt ist, hätte ich vielleicht keine Kinder bekommen. Kinder sind kein Lebensinhalt.«[144] Gehandicapt als Mutter, Ehefrau und Provinzlerin schreibt sie trotzdem weiter, denn, wie sie hinzufügt: »Schreiben – das ist eine Lebenserfüllung.«[145] Schreibort ist die Küche als Sinnbild ihres reduzierten Lebensraums, und deshalb finden sich nicht nur reale Fettflecken auf ihren Briefen an die sicher beneidete kinderlose Schriftsteller-Kollegin in Wien,[146] sondern auch viele imaginäre Blutflecken in ihrem Werk. Ihre Mädchenwelt drohte durch die Gewalttätigkeit des Vaters unterzugehen? Haushofer schafft die Welt mit der *Wand* freiwillig ab, die Drohung zieht nicht mehr. An der oralen Symptomatik des Mädchens, der psychosexuellen Todesart fehlender weiblicher Selbstrepräsentanz, wird jetzt der Vater zugrundegehen: Er ist beim Eintritt in die *Wand* so hungrig, daß er zum Mörder wird. Er spiegelt den exzessiven Hunger des weiblichen Ichs wider, der im avisierten Mutter-Mord an Bella schon kannibalisch zu werden drohte. Nicht zuletzt wiederholt und verkehrt der Mord die Entmischung der Triebimpulse, die das weibliche Ich so abhängig von den Jägern, den Männern, macht. Anders als die übrigen Protagonistinnen Haushofers sucht diese Frau *keinen* sadistischen Verfolger mehr, der die aggressive Komponente des Begehrens verkörpert. Schreibend hat Haushofer die gegenteilige Lösung gefunden, die es Winnicott zufolge für dieses Problem gibt:

> Das Individuum fühlt sich nur dann real, wenn es zerstörerisch und erbarmungslos ist. Es versucht, durch Zusammenspiel mit einem anderen Individuum Beziehungen zustande zu bringen, indem es eine erotische Komponente findet, die mit der Aggression verschmelzen kann.[147]

Tatsächlich ist der Vater deshalb das *große Ziel* dieses Textes gewesen: Er *muß* auftauchen, denn er ist die erotische Komponente, die die Tochter zum Schreiben braucht. Er muß latent vorhanden sein, um die Verschmelzung von Aggression und Eros zu leisten, die das (Text-)Begehren am Leben hält. Der Vater, der das Begehren der Tochter nicht erwiderte und gewalttätig unterdrückte, wird hier genauso gewalttätig in den Text *gezwungen* – um ihn dann mit Gewalt zu erledigen. Dieser Text zeigt als Destruktion und Tod, als dunkles Paradies, was die Genesis, das Leben hätte sein können: das Paar Tochter und Vater als erotisches. Aus dem Garten Eden ist es ein für allemal vertrieben, und deshalb wird Haushofer in ihren Paaren auch nur eine Genealogie des Mangels schreiben. »Kennst Du das?« hat Haushofer ihre Freundin und Schriftsteller-Kollegin Jeannie Ebner einmal gefragt: »Wenn es einem Mann gelingt, mich zu befriedigen, dann bedeu-

tet es bei mir das Ende der Liebe.« Ebner, sicherlich erstaunt, gibt folgende Antwort: »Eigentlich ist es nur eine Frage von Hunger und Sattsein!« Fast scheint es, als sei diese *Antwort* für Haushofer die intime Konfession: »›Sehr direkt ausgedrückt‹, sagte sie. ›Wenn das die Männer wüßten!‹«[148] Die Ökonomie des Hungers entwickelt ihren eigenen Blick und ihre eigene Lust, und auf irgendeine Art ist dieser Text sicher eine radikale Befriedigung.

6. Biographie und Fiktion: wie Katz und Hund

»Die Katze und ich, wir waren aus demselben Stoff gemacht« (W, 201), stellt die *Wand*-Erzählerin einmal fest: Um die damit beschriebene psychosexuelle Autorposition genauer zu bestimmen, die trotz der textimmanenten und produktionsästhetischen Zentralfunktion des Hundes Luchs *Die Wand* zu einer *Katzen*geschichte werden läßt, muß man allerdings mit den vielen Hunden durch Haushofers Werk streunen.

Die vielen Hundeszenen in Haushofers Werk legen die Vermutung nahe, daß die in der Kindheitsautobiographie geschilderte Verprügelung des Hundes Schlankl als traumatisch wirksames das immer wieder thematisierte Urbild seiner literarischen Ableger abgibt. Haushofer mochte ihrer eigenen Aussage zufolge Hunde nicht besonders;[149] daß sich bei ihr so viele Geschichten und Gedanken um sie ranken, verdankt sich also nicht einer speziellen Tierliebe der Autorin, sondern ihrer Eigenschaft als Verdichtungssymbol, in dem die real erfahrene väterliche Gewalt und die imaginäre Bestrafung/Zurückweisung eigener Triebansprüche verbunden ist. Der biographische Kontext wird im folgenden nicht aus voyeuristischem Interesse bemüht, sondern als Rekonstruktion einer Spur, die die Genese der Autorposition Haushofers klären kann.

Der Mann und sein Hund als Versuch, das Kindheitserlebnis in verobjektivierender Fiktionalisierung zu verarbeiten, ließ das Ende noch offen: Hier fand Haushofer keine definitive Position, sondern stellt (sich) verschiedene zur weiteren (Schreib-)Disposition. Nur eine (Text-)Lösung wurde verworfen, diejenige des kleinen Mädchens, die die idealisierende Sicht der Tochter Meta wieder aufleben lassen will. Zwischen den beiden anderen, von ihren Freunden vorgeschlagenen Erzählvarianten wußte die Erzählerin nicht zu wählen. Zumindest eine ist aber in der Erzählung *Menschenmann* erzählerisch realisiert: Wie in der ersten Variante der Hundeerzählung tötet der Menschenmann alle um sich herum existierenden Wesen, bis die Große Mutter auf das Flehen der Tochter hin seinem Treiben Einhalt gebietet. Die zweite Variante blieb geheimnisvoll: Der Mann, todkrank, fiebernd und allein gelassen, wußte plötzlich, was sein Hund von ihm wollte, und starb vor Schreck. Um welches schreckliche, todbringende Wissen kann es sich handeln? Geht es um die Forderung nach Liebe und um das »grauenhafte Wissen« der Frauen um die »männliche Grausamkeit aus Gedankenlosigkeit und Kontaktunfähigkeit« (T, 71). Erschrickt der Mann somit über seine eigene Natur? Damit würde sich ein Wandel in der Innenperspektive der männlichen Figur vollziehen, der in der Erkenntnis des Konnexes von Liebesunfähigkeit und Tötungslust zu einem in Haushofers Werk als *weiblich* postuliertem Wissen gelangt, das hier aber einer Selbstkonfrontation gleichkäme. Für eine männliche Figur müßte dies tatsächlich einen tödlichen Schrek-

ken, eine Art psychischen Selbstmord auslösen, da er als Menschenmann nun seine unwandelbare Natur erkannt hätte und somit immer *weitertöten* müßte. Dasselbe gilt dann für die Frau, deren Sicht in diesem Perspektivwechsel implizit enthalten ist: Auch sie weiß, daß der Mann immer weiter töten muß, so wie es bereits die erste Variante und, darauf aufbauend, die *Geschichte vom Menschenmann* verdeutlichen.

Vielleicht sind damit die beiden offenen Erzählvarianten von *Der Mann und sein Hund* gar nicht so konträr, wie sie erscheinen (wollen), sondern bauen auf dem nämlichen Postulat Haushofers von der tödlichen Natur des Mannes auf, das sich aber mit zwei unterschiedlichen Affekten und damit potentiellen Autorpositionen verbindet. Variante 1 entwirft eine Figur, die sich konsequent und logisch an sich selbst erschöpft: Der Mann sinkt am Schluß auf dem von ihm geschaffenen Leichenberg nieder. Ihm wird noch nicht von einer Großen Mutter Einhalt geboten, obwohl sich der Mann – der Vorstufencharakter ist deutlich – nach der Tötung aller Hunde mit »allen möglichen Geschöpfen« (MH, 142) begnügen muß. Vielleicht auch mit Frauen? Schließlich haben alle diese Geschöpfe den »gleichen bedrängenden und fordernden Blick« wie sein Hund (MH, 142), wollen sie alle das gleiche im Kontext dieser Erzählung: Liebe. Variante 1 verobjektiviert das weibliche Wissen als Erzählmöglichkeit, wobei die unaufhaltsame Tötungsmaschinerie der von außen gestalteten Figurenperspektive entspricht. Variante 2 hingegen führt eine Wandlung der Figur vor, die sich von männlichem Verhalten zu weiblicher Einsicht als *Veränderung der Innenperspektive* der Figur vollzieht. Diese Wandlung ist an eine *Erkenntnis, die eine Forderung* darstellt, geknüpft. Diese Erkenntnis/Forderung läßt den Mann vor Schreck sterben und den Text an dieser Stelle verstummen. Hat Haushofer wirklich nur die erste Variante in der Tötung des Menschenmannes durch die Große Mutter weitergeführt, oder gibt es auch eine Fortsetzung zur zweiten Variante, mit der sie die *Forderung des Hundes* einlöst?

Bemerkenswerterweise befindet sich der Mann aus der *Hunde*-Erzählung in dem Moment, in dem der Wechsel seiner subjektiven Wahrnehmungsperspektive sich vollzieht, in einer Extremsituation: Er ist in der Fremde, »verbraucht von der täglichen Arbeit und ausgehöhlt von den Ängsten der Nacht. Er war ganz allein, niemand pflegte ihn, wenn er hustete und im Fieber nach Wasser schrie. Und da wußte er mit einemmal […]« (MH, 142). Ersetzt man die männlichen Personalpronomen durch weibliche – und das entspricht ja auch der Innenperspektive, die der Text impliziert –, dann entsteht die Situation der *Wand*-Erzählerin im Umschlagmoment der Subjektpositionen von utopisch zu invalid: Ihre Annäherung an die Kindheitswand vollzieht sich in der Fremde in einer durch Fieber und Krankheit eingeleiteten Regression. Dieser Regression und Annäherung an die Sexualität repräsentierende Kindheitswand setzt, wie bereits zitiert, der Hund Luchs *seine* Forderungen entgegen: »Wer weiß, wie lange ich noch so dahingelebt hätte, wäre nicht Luchs dazwischen gekommen. […] [E]ines Mittags kehrte er winselnd zurück und zeigte mir seine blutiggequetschte Vorderpfote. Mit einem Schlag verwandelte ich mich zurück in eine erwachsene Frau.« (W, 254)

Diese Forderung kann als produktionsästhetisches Movens der *Wand* verstanden werden, wie der Bezug zur Erzählung deutlich macht: Erweckt die Änderung der Figurenperspektive von einer männlichen in eine weibliche im Kontext der Erzählung die

Idee, der Hund könne Liebe gefordert haben, bedeutet dieser Umschlag *nicht das gleiche* für das schreibende Ich. Korrespondierend zur Selbsteinsicht der Figur könnte es sich auf der produktionsästhetischen Ebene um die Einsicht handeln, was dieser Hund *damals vom schreibenden Ich* gefordert hätte – nämlich das Sich-Wehren der Tochter gegen die männliche/väterliche Gewalt. Im Umschlag der Subjektposition als innere Wandlung von männlich zu weiblich spiegelt sich in der Tat auf der Textebene ein produktionsästhetischer Vorgang wider: Von einer mit den Handlungen des Aggressors/Vaters bestimmten, somit männlichen Identifizierung der schreibenden Tochter kommt es zu einer Haltung, die diese aufgibt und eine andere anstrebt. Aber die Alternativen müssen zunächst ausprobiert werden. Die erste Variante impliziert schon, wie ihre Entfaltung in der Erzählung vom *Menschenmann* zeigt, eine rächende Mutterinstanz, die die leidende Tochter erlöst. Der Erzählung sind in der Fortsetzung des tödlichen Selbstlaufs der männlichen Natur sowohl der *töchterliche* Erfahrungsgehalt der Ohnmacht als auch die mütterlich-rächende Instanz als *Wunsch-Reaktion* auf dieses Verhalten eingeschrieben. Dieser Verdoppelung, die im Leiden der Tochter die Rache der Mutter als *licence to kill* motiviert, entspricht als Duplizierung der weiblichen Perspektive die Schwierigkeit, eine rächende, wuterfüllte Position als Schreibposition durchzuhalten: Nicht zufällig stirbt der Mann in der zweiten Variante nach seiner Wandlung, die der Selbsteinsicht des schreibenden Ichs korrespondiert, womit auch der Text fast verstummt. Nur das kleine Mädchen, das dem Vater ein gutes Herz geben will, läßt sich noch hören, aber da sie nicht durchdringt, wendet sie sich bezeichnenderweise gekränkt der Keksdose zu.

Das weibliche Ich der *Wand* schreibt sich aber auf die Rache-Position hin und nimmt somit die Fäden der zweiten Variante – dies macht der analoge Erzählkontext von Fremde, Einsamkeit, Krankheit, Regression deutlich – wieder auf. *Die Wand* löst nach dem Umschlag der Subjektposition in ›invalid‹ die Forderung des Hundes ein: Die immer erneute Beschwörung des Schreibanlasses Luchs – seines Todes, genauer gesagt – dient der Aktivierung der ungeheuren Wut, die Zeemann an diesem Roman bemerkt. Damit es aber zur Rache am Vater, zu seiner Tötung kommen kann, braucht das Ich eine gefestigte Schreibposition – damit es nicht wieder vor Schreck stirbt. Diese Stützung leistet die subjekt- und textkonstitutive mütterliche Funktion, wie sie vor allem in der Katze realisiert ist. Diese und nicht Bella leitet den spiegelidentifikatorischen Prozeß des weiblichen Ichs. Dem schreibenden Ich gelingt damit ein identifikatorischer Bezug zur Katze, der, wie auch die Tatsache der mehrmaligen Trennung zeigt, nicht auf gegenseitiger *Abhängigkeit* (wie bei Bella), sondern auf *Stützung* basiert: Die sozusagen schon abgenabelte Erzählerin tritt ja im Wortsinne Rückreisen ins Jagdhaus an, wo sie sich der Präsenz der Katze anhand deren Schlafmulde symbolisch versichert. Aus dem identifikatorischen Bezug zur Katze erwächst die Kraft zur Rache, die dem Vater zunächst den Sohn opfert und sich damit anders als Anna, die am Tod der Tochter mitschuldige ›Mutter‹ Stellas, verhält. Die Zerstörung der ödipalen Triangulierung wäre nicht vollständig, würde sie nicht das ganze Dreieck auflösen, also nicht auch auf die Mutter zielen. Dieser Angriff auf die ödipale Mutter wird nur versteckt geführt, im Kaltwerden der Erzählerin gegenüber Bella, den Imaginationen, sie zu schlachten und der Bemerkung, eine neue Wirklichkeit sei eingetreten.

Nicht nur die ödipale Familie wird hier ausgelöscht, auch der Hund Luchs kommt – und mal wieder durch ein Falsch-Reagieren der Erzählerin – zu Tode. Dieser Tod geht direkt dem finalen Racheschlag voraus, aktiviert also die dem Schreibanlaß zugrundeliegende Wut zum Gegenschlag, beschreibt aber auf der psychosexuellen Ebene im Verdichtungssymbol Hund auch die Zurücknahme/Opferung des auf den Vater gerichteten Begehrens: Es wird gleichsam wie das Tier zurückgepfiffen, bevor es getötet wird.[150] Der Hund ist tot, der Text verstummt, aber nicht vor Schreck, sondern weil *der Fall für diesmal sich erledigt hat:* Die Rache ist vollzogen, der durch den Text und die Erinnerung spukende Hund kann endlich begraben werden, auch wenn es dazu extremer (Text-)Bedingungen – einer fremden Welt und des Ausschlusses der Öffentlichkeit – bedarf. Die Tötung des Vaters / Mannes als Apotheose des Romans vollzieht als manifester Textakt, was unter dem Ausschluß der textkonstitutiven Vatermetapher bereits für die gesamte Schreibpraxis der *Wand* als produktionsästhetische Hinwendung zur Muttermetapher galt. Da die Vater-Imago die Aspekte des zurückgewiesenen Begehrens als dem Begehren nach Anerkennung der eigenen Weiblichkeit sowie der real erlebten Gewalt enthält, entsteht im Verdichtungssymbol Hund die Figur eines gewaltsam unterdrückten Begehrens, das die Rückwendung zur Mutter-Imago erzwingt. Diesem Vorgang folgt die *Wand* in ihrem Schreibprozeß, und so wird aus dem biographischen Schreibanlaß Hund in der Tat eine Katzengeschichte.

7. Mörderische Autorpositionen: Haushofer und Poe

»Der wird Dir nicht g'fallen – es ist eine Katzengeschichte«[151], lautete der subtil-ironische Kommentar Haushofers, als sie ihrem Mentor Hans Weigel *Die Wand* zu lesen gab. Das glaubt man gerne; nicht nur im Kult-Krimi *Felidae* stehen Katzen für Mord und Totschlag, sondern auch in der ehrwürdigen hohen Literatur, zum Beispiel bei Edgar Allan Poe. Auf dessen Erzählung *The black cat* lassen sich sowohl die Erzählung *Der Mann und sein Hund* als auch *Die Wand* beziehen als ein seitenverkehrter Spiegel weiblicher und männlicher Text-Produktionsverhältnisse.

Wie die Hauptfigur der Erzählung *Der Mann und sein Hund* tötet auch der Erzähler der *black cat* sein Haustier, die titelgebende Katze. Diesem Mord ging ebenso wie bei Haushofer die Blendung des Tieres voraus. Nach der Tötung erscheint als Revenant des ersten Katers eine Katze, vor der sich der Erzähler zunächst fürchtet, bis er sie schließlich erschlägt. Beide Texte weisen in der Charakterisierung der Hauptfiguren als Alkoholiker, als durch Angst und Grausamkeit geprägten Sadisten sowie in der unmotivierten Blendung und Tötung einen hohen Analogiegrad auf. Sollte Haushofer *The black cat* in ihrer Erzählung mitverarbeitet haben, so stellt sich die Frage, was an dieser Geschichte für sie von Interesse war, anders gesagt, welcher Konflikt / Stoff hier verarbeitet ist.[152] Der Beginn der Katzenmißhandlung setzt bei Poe mit der vom Erzähler vermuteten Abwendung des Tieres ein: Seine ›Einbildung‹ hat durchaus einen realistischen Hintergrund, denn die Katze hat – wie die anderen Haustiere sowie dessen Ehefrau – die Jähzornigkeit des Erzählers bereits zu spüren bekommen.[153] Eine gerechtfertigte Antizipa-

tion von Gewalt also, ebenso wie sie beim angsterfüllten Hund in Haushofers Kindheitsautobiographie angesichts der zu erwartenden Prügel vorhanden ist. Der Poesche Erzähler fängt dann das Tier ein, und ebenso wie Metas Vater gerät er angesichts dieser Abwendung in »wilde Wut«[154]. In *The black cat* erfolgt dann aber keine Prügelstrafe für das arme Tier, sondern gleich die Blendung, die Haushofer in die *Hunde*-Erzählung übernimmt. Kurze Zeit später tötet der Erzähler bei Poe den Kater durch Strangulierung, während der Hund bei Haushofer erschlagen wird.

Haushofer komprimiert in der Mann/Hund-Beziehung die Aspekte, die bei Poe auf zwei hintereinander folgende Katzenbeziehungen verteilt sind: Die bei Poe sukzessiv sich entwickelnde Charakterisierung einer aus Alkoholismus, Angst, Schwäche und Sadismus zusammengesetzten Figur gewinnt bei Haushofer geradezu schlagartig Gestalt. Einige Momente insbesondere der zweiten Katzenbeziehung von *The black cat* weisen auch hier auf eine intertextuelle Verarbeitung durch Haushofer hin: Der Erzähler Poes hegt großen Widerwillen gegen die Katze – einen Revenant der ersten, der sowohl die leere Augenhöhle als auch das Strangulierungsmal der ersten aufweist –, was deren Vorliebe für den Mann allerdings noch zu steigern scheint, ein Verhalten, das auch die Beziehung Mann/Hund prägt.[155] Im übrigen spricht auch der Name der ersten Katze bei Poe – Pluto – für eine intensive Auseinandersetzung Haushofers mit diesem Text, heißt doch der Hund der *Tapetentür* ebenso. Bei Poe gleitet die Gewalttätigkeit gegen die erste Katze immer wieder über auf seine *Frau,* eine Gefahr, der sich auch Meta, wie schon zitiert, angesichts des verprügelten Hundes immer gewärtig ist: »Eines Tages wird es ihr ergehen wie dem armen Schlankl.«

Eines Tages ist es dann bei Poe soweit: Der Erzähler, der sich vor seiner zweiten Katze als dem Revenant der ersten zu sehr gefürchtet hatte, um sie zu quälen, »erbost«[156] sich wieder so sehr, daß er die Katze erschlagen will. Und hier findet sich nun das *Almgeschehen* der *Wand* mit vertauschten Rollen:

> Ich ergriff eine Axt, vergaß in meiner kindlichen Wut die Angst, die bis jetzt meine Hand zurückgehalten hatte, und führte einen Streich auf das Tier, der sicherlich tödlich gewesen wäre, wenn er so getroffen hätte, wie ich es wünschte. Meine Frau jedoch hielt den Schlag auf.[157]

Ebenso reagiert in der *Wand* die Frau angesichts der ihrem Hund durch den fremden Mann drohenden Gefahr: Sie sieht den Fremden mit der Axt und pfeift den Hund zurück – allerdings vergebens. Zwar stirbt hier das Tier; was ihr aber erspart bleibt, ist das Schicksal der Frau bei Poe: »Dies versetzte mich in eine mehr als teuflische Raserei, ich riß meinen Arm aus den Händen meiner Frau los und hieb ihr die Axt in den Schädel.«[158]

Sollte Haushofer in *Der Mann und sein Hund* Poes Erzählung in ihrem Werk mitverarbeitet haben, stellt sich auch über den vermuteten biographischen Bezugspunkt hinaus die Frage, welcher Konflikt genau bei Poe dargestellt ist und ob dieser auch etwas mit dem Schreiben selbst, mit seiner Autorposition zu tun hat? Anders gefragt: Worauf zielt eigentlich der Haß des Mannes bei Poe, der ihn ähnlich unmotiviert zu seinen Quälereien treibt, wie die alltäglichen Ärgernisse des Mannes mit dem Hund? Zunächst einmal

sind sowohl Poes Erzählung als auch die Tier-Dramen Haushofers von der gleichen Grundstruktur geprägt: Ein sich ›liebend‹ annäherndes Tier wird bestraft / getötet. Damit ist die Tier-Mensch-Beziehung strukturell identisch mit dem Geschlechterverhältnis bei Haushofer als dem immer wieder plakativ behaupteten Antagonismus von Liebesbegehren und Gewalt / Tötungslust. Es ist damit vielleicht die tiefenpsychologische Komponente des männlichen Hasses und der Gewalt, die für Haushofers Geschlechterbild so zentral ist, die eine intertextuelle Auseinandersetzung mit Poe interessant machte. Dieser Autor bietet mit dem Alkoholismusthema und dem »Geist der Perversität«[159] immerhin Begründungszusammenhänge für männliche Destruktivität, Erklärungen, die Haushofer aber nicht übernimmt. An einigen Stellen ihres Werkes wird die Männergewalt von ihr hingegen als Ausdruck des Neides auf die Gebärfähigkeit der Frau deklariert. Die Erzählung *Der Mann und sein Hund,* die sie an eigene Erfahrungen und (vielleicht) an Poe anknüpfend schreibt, um zwar zu keinem Ende, aber der männlichen Psychopathologie auf die Spur zu kommen, wirft ein etwas anderes Licht auf die Geschichte.

Marie Bonaparte hat in ihrer Poe-Studie (der alle Gebrechen der frühen psychoanalytischen Literaturinterpretation anhaften) die Erzählung *Der schwarze Kater* im *Zyklus Mutter* verortet, und da gehört auch Haushofers Werk hin. Poe wehre – so Bonaparte – in den Morden an den beiden Katzen die Angst vor der kastrierten und kastrierenden Mutter ab, die im Blendungsmotiv ihren Ausdruck findet. Das Alkohol-Motiv sieht Bonaparte dabei als Verarbeitung der Sucht des Autors. Auch in Haushofers *Hunde*-Erzählung nimmt der Alkoholismus eine zentrale Stelle ein, aber im Gegensatz zu Poe werden die Gewalttätigkeiten nicht aus dessen Folgen begründet, sondern erscheinen eher im Zusammenhang mit der Tierquälerei oder durch diese ausgelöst; beide Phänomene haben also *symptomatische* Qualitäten. In Haushofers Darstellung hat der Alkohol deutlicher als bei Poe die Funktion, die Theweleit als Mittel zur Herstellung der Wahrnehmungsidentität *blackout* beschreibt:

> [D]es täglich millionenfach inszenierten Versuchs, mit seiner Hilfe zum selbstverschmelzenden black out zu gelangen, um sich in den meisten Fällen in zerstörerischen Symbiosen wiederzufinden, in denen der Versuch, sich selbst zu entkommen umschlägt in die Qual, austrinken zu müssen, aber die zersetzenden Säfte der großen Mutter werden niemals alle.[160]

Neben dem *blackout* bieten zwei andere Mittel, zu denen auch die Figuren bei Poe und Haushofer greifen, die Möglichkeit, das eigene – wie Theweleit so schön sagt: ›nicht-zu-Ende-geborene‹ – Ich herauszudifferenzieren: Neben der Tötung existieren die Prügel oder der ›blutige Brei‹ als »gewaltsame Selbstsetzung des Körpers in einer eruptiven Muskelaktion, die darauf abzielt, durch Gleichmachung alles anderen (zu Brei) den Mann als ›Ich‹ aus diesem herauszuheben«[161]. Der Haß des Mannes auf die Frau bzw. die sie repräsentierende Katze liegt bei Poe, so gesehen, in der nicht aufgelösten symbiotischen Mutterbeziehung, ein psychosoziales Muster, das auch Olivier für den Geschlechterkrieg verantwortlich macht.

Die Fixierung auf die Mutter, der mann nur gewaltsam entrinnen kann, entfaltet ihre Folgen in der Geschlechterbeziehung. Bonaparte schreibt zum Mord an der Frau,

der sich über den intendierten Mord an der Katze vollzieht: »So scheint hier die Frau als das Urbild der Katze durch deren Konturen hindurch. Und es wird uns nicht überraschen, wenn der Schlag, der dem einen zugedacht war, abprallt und den anderen trifft: er erreicht nur sein wirkliches Ziel.«[162] Man könnte hinzufügen, daß der Mord an der kastrierten Mutter, für die die geblendete Katze steht, *wieder einmal nicht nur in der Frau die Mutter meint, sondern über die Mutter auch die Frau mitauslöscht*. Vor allem könnte man aber hinzufügen, daß der Erzähler die Katze zuerst einmal blendet, die ihr vorgeworfene Kastration ja selbst bewerkstelligt. Die erste, phallische Katze – das heißt, der Kater Pluto – wird durch die Blendung/Kastration ja erst in das, mit dem schönen Wort Schlesiers zu sprechen, »Katastrophenmodell weiblicher Sexualentwicklung« gedrängt, welches die orthodoxe Analyse dann als normal behauptet. Prompt ist die folgende Katze, die bei Poe als Revenant der ersten auftaucht, geblendet, kastriert und repräsentiert mit dem Milchfleck auf der Brust eine orale Position. Die Angst vor der phallischen Mutter, die Poes Text regiert, ist nicht die Angst, selbst kastriert zu werden, sondern vielmehr die Angst vor der sexuellen Mutter, die eben wie die Hysterikerin »›trotzig‹ auf der Beziehung und dem ›*simultané*‹ von Klitoris und Vagina beharrt«[163]. Damit trifft der Totschlag in der Tat – wenn auch anders, als Bonaparte meint – *die* Richtige: Er meint durchaus die *Frau* in der Mutter. Bestraft wird nicht die Kastriertheit der Frau, sondern ihre Nicht-Kastriertheit.

Bei Haushofer wird in der Hundegeschichte die andere Seite der Sozialpathologie der Geschlechter nachgezeichnet. Der Hund als Ausdruck eines auf den Mann gerichteten weiblichen Liebesbegehrens – für das die Katzenfreundin Haushofer, die Angst vor Hunden hatte und sie nur »aus sicherer Entfernung«[164] mochte, eben auf Grund biographischer Erfahrungen einen Hund einsetzt – wird abgewiesen und im Rahmen des Blendungsmotivs, orthodox gesprochen, kastriert und später getötet. Hier wird auf gewalttätige Weise manifest, was die anderen Texte – insbesondere *Die Tapetentür* – in Metaphern der Leere, des Zurückgewiesenwerdens und des Verlassenseins umschreiben. Die blutrünstige Blendung der Hundegeschichte und die Leere der Frauenfigur Annette korrespondieren einander und sind werkimmanent im Hundesymbol aufeinander bezogen. Der manifesten und massiven Sexualsymbolik am Schluß der *Tapetentür* gehen vorbereitend latente, um die semantischen Pole ›Leere‹ und ›Hund‹ gruppierte Texthinweise voraus: Annette ist eine »Maske aus Verlassenheit und Leere« (T, 28), bevor sie durch Gregor mit Leben erfüllt wird. Damit erging es ihr nicht anders als einem Hund, der, einer anderen, scheinbar unmotivierten Reflexion zufolge nichts sei als eine »fellbedeckte Leere« (T, 63) in seiner Abhängigkeit von seinem Herrn und eigentlich nur durch diesen *vorhanden*. Und in der Tat sieht sich die durch Gregor zu Leben und Begehren erwachte Annette kurz darauf in die Lage versetzt, »wie ein Hund auf seinen Herrn« (T, 76) zu warten.[165] Wie alle möglichen Geschöpfe aus *Der Mann und sein Hund* – und das heißt eben wie alle weiblichen Geschöpfe Haushofers – hat auch sie diesen »fordernden Blick« (MH, 142), der sich im Spiegelverhältnis der Frauen als hungriger erweist: Gregors geschiedene Ehefrau, die Annette einmal trifft, hat wieder jenen »hungrigen Blick« (T, 99), der auch ihr in ihrer Abhängigkeit von Gregor als Damoklesschwert droht, oder den sie doch zumindest, folgt man Olivier, imaginiert: »In

einer Art Projektion stellt sich jede Frau die anderen wie sich selbst vor, also ausgehungert.«[166]

Haushofer beschreibt das Scheitern der weiblichen Subjektgenese als durch mangelnde Anerkennung des weiblichen Körpers und männliche Gewalterfahrung verursachte. Die Blendung des Hundes in *Der Mann und sein Hund* nimmt die Facetten der vielen hungrigen, leeren Blicke auf, die als Motivkonstante Haushofers Werk durchziehen, und gibt ihnen einen gewalttätigen symbolischen Ausdruck. Die Blendung als Ausdruck kastrierten Begehrens kann – versteht man sie *nicht* im orthodoxen psychoanalytischen Sinne – durchaus auf die Augen als Medium *spiegelidentifikatorischer* Prozesse bezogen werden. Die Augen der Frauen bei Haushofer sind hungrig, wie ihr Inneres leer ist; ihre orale Fixiertheit verweist auf die fehlende Selbstrepräsentanz, die ihnen mangels einer identifikatorischen, anerkennenden Spiegelbeziehung ihres weiblichen Begehrens als Wunde bleibt. Den vielen Spiegelszenen bei Haushofer ist das Bedürfnis eingeschrieben, die erlittene Blendung, die weibliche Kastration, als Blindheit des Spiegels aufzuheben.

Diese Nicht-Realisierung der Geschlechterbeziehung, die eine eigenständige und vom Mann anerkannte Begehrensstruktur der Frau verunmöglicht, erzwingt bei Haushofer die Regression zur Mutter-Imago, ein Prozeß, wie ihn die *Wand* nachzeichnet. Dabei bleibt sie schreibend aber nicht in der einfachen Fixierung – im Bella-Modell – stehen, sondern nimmt von dort aus mit dem Katzen-Modell den Neuentwurf der Geschlechter unter nicht-ödipalen Vorzeichen in die Hand. Die Erzählerin wendet sich auf Grund der subjektkonstituierenden Funktion der Katze dieser immer mehr zu und gelangt über den Ablöseprozeß zunehmend in die Rolle einer Schwester, eignet sich selbst die Position der sexuellen Mutter an. Diese psychosexuelle Position kann, da sie von der weiteren sozialen Realisation, die ein verändertes Geschlechterverhältnis bedeutet, ausgeschlossen bleibt, selbst nur gewalttätig werden. Der Ausschlußcharakter vermittelt sich ja evident über die Wand, die die Erzählerin in einen nur schwer zu transformierenden *Naturraum* eingeschlossen hat: Die Welt liegt draußen. Die Erzählerin findet sich zu Anbeginn der Handlung dort, wo Poe am Ende seiner Erzählung Frau und Katze als Leichen hinschafft: eingemauert, eingeschlossen in die Wand.

Die gewalttätige Einschließung in die Wand bei Poe, aus der es doch wie aus der *Malina*-Wand herausschreit, ist in jedem Fall die Tötung des Weiblichen. Die haushofersche Wand beschreibt diesen Vorgang aber spezifisch auch als *Ausschluß aus dem Sozialen, der dem Einschluß in die weibliche Natur* korrespondiert. Steht Poes Schreibpraxis – wie die vielgeschmähte Bonaparte zeigt – unter dem Zeichen der ödipalen Identifizierung mit dem Vater, der über die Tötung (Verdrängung) der Mutter verläuft, ist bei Haushofer genau die gegenteilige Praxis sichtbar. Vernichtet Poe schreibend Katze, Mutter und Frau, um zum männlichen (Autor-)Ich sich zu individuieren, so vernichtet Haushofer den Vater und Mann mit Hilfe der stützenden Mutter-Imago Katze. Die damit einhergehende Dekonstruktion der kulturell männlichen Autorposition in der Genealogie des Vaters realisiert sich für Haushofer damit genau über die Gewalt, der die Frau vorher in den symbolischen und sozialen Verhältnissen ausgesetzt ist. Wenn das Töten der Männer immer weiter geht – »[U]nd vielleicht bin ich jetzt so weit, daß ich auch die Mörder verstehen kann. Ihr Haß auf alles, was neues Leben erschaffen kann, muß unge-

heuerlich sein« – dann heißt es, sich gegen »sie zur Wehr [zu] setzen«, und zwar »ich persönlich« (W, 162). Hier stellt sich die Frage nach der Funktion des von Haushofer anscheinend ausgelassenen Motivs, das sich in *The black cat* findet: Bei Poe wurde die erste Katze nicht nur geprügelt und geblendet, sondern auch in einer *bestimmten* Weise getötet: durch den Strang. Auf die Blendung als Kastration erfolgt also, wie Bonaparte schreibt, die Rephallisierung der Katze.[167] Ebenso *scheint* in der *Wand* die Katze als Substitut der erotischen Abenteuern zugeneigten und gerne mit ihrem Gewehr jagenden ›schießfreudigen Luise‹ (vgl. W, 11, 54) eine phallische Mutter zu repräsentieren.[168] Mit der Verschiebung der Romanhandlung vom Vorbericht auf den anderen Schauplatz des Hauptberichts wird aber eine Transposition oder – wie man eigentlich sagen müßte, da dieser Begriff Kristevas immer die Bewegungsrichtung vom Semiotisch-Präödipalen zum Symbolischen meint – eine Retransposition vorgenommen. Die Katze ist die Frau als Sexualwesen, die erst *nach* ihrer Invalidisierung zur phallischen Mutter wird. *Die Wand* ist ebenso wie *The black cat* durch einen Prozeß der De- und Rephallisierung gekennzeichnet. Damit wird die Angstphantasie des ödipalen Sohnes und Autors wahr: Hinter der Wand *ist* etwas, ihr Aufbrechen und das Hineinsehen oder -gehen bedeutet sowohl für den Erzähler der *Black cat* als auch für den Mann in der *Wand* den Tod. Die versteinerte Mutter wehrt sich, und unter den Gewaltverhältnissen des Ausschlusses ist ihr Begehren wirklich tödlich – die sexuelle Frau wird zur phallischen und schießt zurück.

8. *Métaphore maternelle* und weibliche Schreibpraxis

'Cause when love is gone
there's always justice,
and when justice is gone
there's always force,
and when force is gone,
there's always Mom.
Hi Mom!
Laurie Anderson

Haushofers *Wand* scheint die Befürchtung Kristevas, das Schreiben von Frauen stehe unter der permanenten Gefahr, zur »archaischen Mutter« und den damit verbundenen Totalitätsidealen zu regredieren, geradezu paradigmatisch zu bestätigen.[169] Tatsächlich erreicht Haushofer eine Metaphorisierung des Erzählraumes als mütterlich codiertem, d. h. eine Evozierung der *métaphore maternelle,* die in ihrer totalitären und wütenden Ausschließlichkeit wenig zum Beleg dieser These übrig läßt. Hier stellen sich aber folgende Fragen: Wie erklärt sich die Rigidität einer solchen Muttermetapher? Ist eine weibliche Produktionspraxis notwendig an die mütterliche Funktion gebunden, und wenn ja, in welcher Form?

Kristeva hat auf die rigidere Haltung der Frau gegenüber der symbolischen Ordnung und die damit einhergehende Beschränkung in der ästhetischen Praxis hingewiesen. Die Spaltung von Semiotischem und Symbolischem, wie sie für Kristeva im Geburtsakt

Ausdruck findet, schreibt der Frau Kristeva zufolge die Funktion zu, in der signifikanten Praxis die mütterliche (verdrängte) Erfahrung zum Ausdruck zu bringen. Trotz der Aufwertung der mütterlichen Erfahrung und ihrer Lust als die das Symbolische übersteigende *jouissance,* die allgemein die Theorien der Französinnen bestimmt, führt die Revalorisation der mütterlichen Funktion nicht notwendig zu einer Infragestellung der Spaltung von weiblich / mütterlich / semiotisch und männlich / väterlich / symbolisch. Eher verhält es sich so, daß das Semiotische als ein von Kristeva eingangs nur theoretisch beschriebenes Konstrukt nicht repräsentierbaren Sprachpotentials zunehmend von ihr (re-)kolonialisiert wurde, wie Spivak – »Over the years, this space has acquired names and inhabitants related to specific ideological sets«[170] – in ihrer Kritik an Kristeva betont. In einer Spiegelbewegung wird damit das Semiotische verortet in der mütterlichen Matrix – und damit *theoretisch* repräsentierbar – und zugleich die verdrängte Funktion der Mutter festgeschrieben auf das Semiotische – und damit immer noch nicht repräsentierbar. Allen Hymnen an die *métaphore maternelle* zum Trotz, die die Texte Kristevas, Irigarays und Cixous' prägen, bleibt es bei unkritischen und kitschigen Beschwörungsformeln, die um so erstaunlicher sind angesichts der Tatsache, daß ihr zudem aufgebürdet wird, das Weibliche resp. die Frau an und für sich und ihre Nicht-Repräsentabilität zu repräsentieren:

> *[L]a différence féminine,* defined as absence, becomes present in the maternel text through the ontological maternel metaphor. To be sure, the very function of metaphor is to provide for a missing term, to say what lacks, is absent. As the metaphor is elaborated semantically, the unrepresented/unrepresentable feminine is recuperated into the scenes of representation that this maternel discourse aims to shatter.[171]

Dieser Vorgang gründet letztlich auf der Inanspruchnahme der mütterlichen Metapher durch ihre feministischen Töchter, die stillschweigend auf den gleichen Voraussetzungen wie der phallozentrische Diskurs beruht: Matrix des sprechenden Subjektes und ihrer Theorie, *legitimiert* sie vor allem den Diskurs der sprechenden Tochter, die sich sonst nicht zu legitimieren weiß: »Vernünftig sprechen kann ich also als – eingestandenermaßen oder nicht – männlich geschlechtlich(e) oder ungeschlechtlich(e)«[172], resümiert Irigaray die Frage nach dem Ort des Sprechens der Frau. Es ist deshalb das »Anverwandeln an die mütterliche Materie, die dem philosophischen Diskurs zugrunde liegt, die einzig ein Sprechen ermöglicht«[173]: Die mütterliche Metapher wird dabei mit allen Konnotationen ausgestattet, die ihr schon immer anhafteten und die auch für den sprachlichen Kitsch der Mutter-Poesie verantwortlich sind. Es bleibt zudem, so zeigen die beschwörenden »poetischen« Texte der Französinnen beim Reden *über* die Mutter, *über* das Fließende usw., eine Sprachform, in der sich nichts bewegt.[174] Diese Texte Kristevas, Irigarays und Cixous' sind in keiner Weise semiotisch aufgeladen – wenn darunter die »Musik in den Buchstaben« (Mallarmé) verstanden wird –, sondern ein Versuch, in recht abgestandenen symbolischen Formeln die *métaphore maternelle* zu beschreiben. Dieser unterlassenen Revolution der poetischen Sprache entspricht der Objekt-Status, den die Mutter und ihre metaphorische Reinszenierung in den Texten der Französinnen zugewiesen bekommt. Diese Texte schreiben somit einen Status der *métaphore mater-*

nelle fest, der zwar psychohistorisch zutrifft, übernehmen aber gleichzeitig in ihrer normativen Festschreibung einer unabänderlich den Gesetzen der symbolischen Ordnung unterworfenen Mutterfunktion den ahistorisierenden Blick der Psychoanalyse. Diesen Blick zu korrigieren, erlauben die Texte Haushofers, die nur oberflächlich betrachtet die poststrukturalistischen Thesen zu bestätigen scheinen, diese aber in der Reinszenierung weiblicher Gewaltgeschichten nicht zuletzt (psycho-)historisch relativieren.

Bereits die Eingangsszene des ersten Romans Haushofers macht den grundsätzlichen Zwiespalt, den Antagonismus von Frau-*Werden* und Mutter-*Sein,* der alle ihre Texte bestimmt, in aller Klarheit deutlich. Elisabeth, die durch ihren vorgetäuschten Selbstmord die Familie verlassen hatte, reist nach dem Tod ihres Ehemannes Jahrzehnte später als angeblich interessierte Haus-Käuferin in ihr altes Heim zurück, wo sie auf ihre frühere Kindheitsfreundin und jetzige Nachfolgerin Käthe trifft. Die Eingangskonstellation skizziert die sonderbare Ausgangslage der Mutter-Funktion unter dem Gesetz des Vaters: Frau Käthe, gerade Witwe geworden, mischt sich in Erbstreitigkeiten ein, was nicht weiter verwunderlich wäre, gäbe es nicht eine kleine Auffälligkeit: »Das Sonderbare an der ganzen Sache war, daß die Witwe bei diesen Auseinandersetzungen ganz auf seiten ihres Stiefsohnes stand, gegen die leibliche Tochter« (L, 8). Dies ist angesichts des bislang zu den Geschlechterverhältnissen Ausgeführten wenig erstaunlich und es ist auch wenig sonderbar angesichts der Tatsache, daß der Vater als symbolischer auch eine symbolische Mutter braucht, um sein Gesetz zu realisieren: Anton Pfluger hätte mit der Wiederverheiratung, die Elisabeths inszeniertem Tod folgt, mit Käthe »seinem Kind keine bessere Mutter geben können.« (L, 8) Die ödipale Gesetzmäßigkeit braucht nur den Namen des Vaters, und der tote Vater ist ein machtvolleres Identifikationsobjekt als der lebende, schrieb schon Freud in seiner *Urhorden*-Theorie. Und wirklich heißen Vater und Sohn denn auch Toni, wie überhaupt diese Konstellation ganz der ödipalen Logik folgt. Frau Käthe, die nach dem inszenierten Selbstmord Elisabeths im wahrsten Sinne die Mutter-*Funktion* übernommen hat, wird von Haushofer mit allen Konnotationen ausgestattet, die ihre ödipalen Mütter kennzeichnen: Sie darf »nach dem Tod des Gatten […] Süßigkeiten naschen, soviel sie mochte, daheim im Schlafrock umhergehen und sich nach dem Essen auf den Divan legen, mit einem jener Familienromane, über die ihre Tochter gelächelt hätte« (L, 9 f.). Tatsächlich lesen diese Mutterfiguren nicht nur Familienromane, sondern leben den immer gleichen. Käthe braucht nur wenig: Ihr »voller weißer Körper strömte Behagen aus und verlangte nach Behagen. Eigentlich brauchte sie, bei allem Wohlwollen, keinen anderen Menschen als Toni.« (L, 11) Daß dieser befriedete, begehrensfreie Mutterkörper bei allem Wohlwollen bereits in ihrer Pubertät unter dem Veilchenparfüm »nach jungen Kühen« (L, 97) roch, wird angesichts der Mutter-Kuh Bella kaum weiter verwundern. Dieser Mädchenkörper antizipiert schon das Mutter-Sein und provoziert in der Zeit der Mädchenfreundschaft das »Gefühl nagender Leere« (L, 42) bei ihrer Freundin Elisabeth. Ödipale Mütter: leer, hungrig, asexuell, oralfixiert.

Anders ihre Freundin Elisabeth, die als angeblich interessierte Käuferin Betty Russel in ihr ehemaliges Haus zurückkehrt und in der Exposition aus der Erzählerperspektive als »die Fremde« (L, 14) eingeführt wird. Elisabeth, spätere Betty, hat ja genau diese

Mutterfunktion aufgegeben; ihr Zur-Fremden-Werden, zur Frau-Werden durch die Begegnung mit Lenart hat zum familiären Tod, zum Verlassen der Familie geführt. Schon im ersten Roman deutet sich ein Durchstreichen der ödipalen Mutter-Funktion an. Elisabeth, die die Mutter-Rolle aufgegeben hat, verweigert ihrem leiblichen Sohn, wie die erste Begegnung mit dem nun Erwachsenen retrospektiv verdeutlicht, damit auch konsequent, was die symbolische (Ersatz-)Mutter ihm ermöglicht: eine subjektgenetische Funktion. Sie entzieht ihm den Spiegel ihrer Augen: »Toni wünschte, sie möge die grüne Brille ablegen. […] Aber er erblickte nur sein eigenes Gesicht in den schillernden Gläsern wie in einem halbblinden Spiegel.« (L, 14) Aufgebrochen ist damit die Spiegelfunktion der Frau / Mutter als Andere zur männlichen Subjektsetzung, die dem Sohn eine selbstidentische Position garantiert.

Die Erinnerungsperspektive des Romans gibt Auskunft über die verschiedenen Entstehungsgeschichten weiblicher Subjektpositionen. Elisabeth schwankte als Mädchen zwischen diesem Kontrastprogramm zweier Freundinnen: Mit Käthe konnte sie eine typisch haushofersche Protagonistin werden, Margot hingegen war »schmal«, mit »funkelndem Geist hinter der bräunlichen Stirn« (vgl. L, 69). Margot lebt offenkundig nach ihrem eigenen Gesetz der Begierde, wenn auch diese, ebenso wie Fleißer es in der *Mehlreisenden* schildert, unter den Bedingungen der Klostererziehung pervertiert wird zum selbstquälerischen Masochismus. Margot, die von vornherein allein war, eine wirkliche Fremde, nimmt sich das Leben. Mit ihr verbindet sich für die Erzählerin ebenso wie mit der Katze aus der *Wand* die Vorstellung eines weiblichen Selbstbezugs: Margot sei ihr »einziger Partner« (L, 68) gewesen, erinnert sich Elisabeth, und das ist keine folgenlose Feststellung, denn dieser Frauenbezug war produktiv: »Sie schrieben Stücke.« (Ebd.)

Neben dieser verlorenen weiblichen Selbstrepräsentanz im Schwesternbild deutet sich in *Eine Handvoll Leben* aber auch ein schüchterner Neubezug der fremden Frau zur Mutter an: Die letzten Seiten enthüllen, daß die stille, alte Frau Salvera, Tonis Großmutter, die auf den ersten Seiten als Dekoration im Zimmer sitzt, die Mutter Elisabeths ist, der »einzige Mensch«, dem sie sich zugehörig fühlt. Die Verbindung zwischen Mutter und Tochter ist zwar abgeschnitten – Frau Salvera erkennt die verlorene Tochter nicht, da sie sie nur als Ehefrau Lieserl zu erinnern, d. h. auch zu *erkennen* vermag –, und es gibt, so erkennt Elisabeth, weder *Spiegel* noch *Sprache* zwischen Mutter und Tochter: »Man darf nicht hingehen und in die tauben Ohren schreien: ›Ich bin's, Mutter, schau mich doch an.‹« (L, 194) Die Sprache, von der die Frau ausgeschlossen ist, bildet aber nach Christina von Braun das Mittel, sich von der gleichgeschlechtlichen Mutter zu unterscheiden, um sich aus der Symbiose zu lösen: »Da die Tochter des Mittels beraubt wird, sich von der Mutter zu unterscheiden, bleibt sie auch als Sexualwesen ohne Grenzen, inexistent.«[175] So bleibt der Beraubten nur die anscheinend widerrechtliche Aneignung von Sprache, Existenz und Sexualität: Elisabeth ist und bleibt eine »Diebin und trug die geraubte Welt mit sich fort« (L, 203). Auch die schreibende Frau hat ganz und gar nicht teil an der Welt und ihrer Sprache, sie ist, wie Claudine Hermann sagt, eine *voleuse de langue*. Wie ihre Protagonistin ist auch Haushofer eine Sprachdiebin, die der Doppeldeutigkeit von *voler* folgt: Fliegend und stehlend – »in ihr schillerte das Gefieder der Tauben« (ebd.) – macht sie sich aus dem Text davon. Es bleibt die

gute Käthe mit ihrem Toni als Siegerin im Schlußbild; mit ihren Romanen vom Familienglück, einer Tüte Konfekt und ohne Sprache: »sehr« bestätigt Käthe die Merkwürdigkeiten der angeblichen Betty Russel, aber eben nur »undeutlich, weil sie gerade ein Bonbon unter der Zunge liegen hatte« (L, 204). Wie gut, daß sie ihren phallischen Sohn hat, ihren / den Nabel zur / der Welt: »Toni zog an seiner Zigarette und lehnte sich in den Sessel zurück. Er war zweiundzwanzig Jahre und saß im Mittelpunkt der Welt.« (L, 204)

Anders als in Rilkes *Malte Laurids Brigge* wird das *weibliche* Subjekt nach seiner Heimkehr weder erkannt noch verkannt – »Es wäre eine Lüge; denn wer einmal gegangen ist, wird nicht mehr aufgenommen« (L, 195), denn Fremde und Haus sind unvereinbar, und auch die Freiheit des männlichen Subjektes hat sie – weder erinnernd noch fortgehend – für sich gewonnen: Elisabeth erkennt die »entsetzliche Treue zur Vergangenheit« (vgl. L, 187), die sie bestimmt. Letztlich bleibt unklar, ob sie jemals wirklich fortgegangen ist oder ob sie nicht eine Erinnerungsreise anhand der im Haus gefundenen Photos unternommen hat. Ob sie wirklich weggegangen ist oder nur imaginär, bleibt letztlich in der nicht aufhebbaren Gebundenheit an die Vergangenheit unerheblich, der Aufbruch der Frau – und dauert er noch so lange – führt sie immer wieder zurück. Nicht zufällig kann der Text nichts vom anderen Leben Bettys erzählen, sondern nur von Elisabeths Weggehen und Wiederkommen: Daß der Text nicht seinen ursprünglich geplanten Titel *Die Reise der Betty Russel* trägt, ist folgerichtig, denn es bleibt die Reise *Elisabeths* und, wie Christine Olivier schreibt: »Die Reise der Frau führt niemals zu sich selbst, immer nur zu den anderen.«[176]

Die schemenhaften Linien einer andersartigen Mutterbeziehung – spiegelnd, sprachvermittelnd, mit sexueller Identität ausgestattet – und ihre potentielle Überführung in eine weiblich-schwesterliche Selbstrepräsentanz gewinnen in *Die Wand* als demjenigen Roman, der die Trostlosigkeit des weiblichen Lebenszusammenhanges hinter sich läßt, als imaginäre Entwürfe Gestalt. Sie lassen sich auf die in *Himmel, der nirgendwo endet* beschriebene Wahrnehmung der Mutter als Trägerin der semiotischen Triebmaterialität, die eine entgrenzte Schreibpraxis jenseits der Rigidität des Symbolischen erlaubt, beziehen. In der Kindheitsautobiographie wird die Mutter als Matrix des semiotischen Sprachpotentials beschrieben, als ein stummer Körper, wie die Kreuzworträtselerinnerung zeigt, da jener nicht in der Lage ist, die symbolische Ordnung zu transformieren. Die Mutter ist hier Ausdruck der von Kristeva diagnostizierten Spaltung und der daraus entstehenden Rigidität im Symbolischen; in der Wortfixiertheit von Metas Mutter drückt sich die *Über*-Identifizierung des Weiblichen mit der phallozentrischen Ordnung aus. Es ist eine Überidentifikation mit der symbolischen Ordnung der Sprache als im Wesen fremder, die an die Tochter – und sei es mit Zwang – weitergegeben wird. Damit wird das lustvolle Andere und Fremde der Sprache, ihre textsemiotische Produktivität zum gewünschten und gefürchteten Ausnahmezustand der Texte. Die *Mansarden*-Erzählerin macht anhand der *Zentralmetapher* für Haushofers Schreibpraxis deutlich, in welchem Verhältnis Körper und Sprache stehen:

> Ich löse Kreuzworträtsel. […] Ich wundere mich darüber, wie sonderbar alle Wörter sind. Die Dinge wissen gar nicht, daß man ihnen Namen gegeben hat und sie fest-

> zunageln versucht. Genau wie die Schmetterlinge, die ein Sammler aufgespießt hat. Du bist ein Kohlweißling, wage nicht zu widersprechen, ich habe dich dazu gemacht. Der tote kleine Körper widerspricht nicht. (Ma, 177)

Der Einbruch des Symbolischen sei »Mord am Körper«[177], schreibt Kristeva. Aber an wessen? Denn der männliche Körper wehrt sich und *widerspricht,* er revoltiert gegen die tödliche Unterwerfung des Somas, und sei es mit Widersinn. Die Frau findet anscheinend nur schwer zu ihren Widerworten:

> Dabei können wir gar nichts bannen, das bilden wir uns in unserem Größenwahn nur ein. Deshalb haben wir immerzu Angst, die Dinge könnten ihre unendliche Geduld ablegen, den Bann brechen und in ihrer wahren, schrecklichen Gestalt auf uns einstürzen. Jede Gestalt wäre schrecklich, weil sie uns ganz fremd wäre. Die Dinge könnten uns unter ihrer Fremdheit begraben, wir vergäßen ihre Namen und würden selbst zu namenlosen Dingen. […] Wenn ich will, kann ich am Tag zwanzig Kreuzworträtsel lösen, und je mehr ich löse, desto weniger verstehe ich von der Welt. (Ma, 177)

Der weibliche Körper ist in Haushofers Werk dieses fremde, namenlose Ding. Der von den Eltern nicht begehrte, asexuelle Mädchenkörper wird – einmal sexualisiert – genau zu der Fremden: Der tote kleine Körper des Mädchens widerspricht als Frau. Einmal begehrt, stürzt er über das weibliche Ich herein, als rauschhafte, Ich-auflösende Erfahrung der eigenen Triebhaftigkeit, eine Erfahrung ohne Namen, ohne Sprache und Repräsentanz. Angesichts einer soziosymbolischen Ordnung, die den weiblichen Körper, seine triebhafte Materialität als Mädchen nicht oder als desexualisierte Mutter falsch repräsentiert, verortet sich der *triebhafte, sexualisierte* Körper als fremd und namenlos, zwei Synonyme für die Erfahrung, hinter die Gitter einer sich zwar rätselhaft gebenden, aber immer die gleichen Lösungen fordernden phallozentrischen Sprachstruktur gebannt zu sein. Aber immerhin vorhanden, wenn auch nicht vorgesehen. Das Hereinbrechen des Fremden, des weiblichen Körpers und seiner Triebökonomie wird von Haushofer immer wieder beschworen – ersehnt und gefürchtet zugleich: »Jedes wahnsinnige Geschöpf macht ja den Eindruck, als müsse es die gegebene Form sprengen und sich in etwas ganz Fremdartiges verwandeln, das jenseits aller Erfahrungen liegt und uns zurückschaudern läßt.« (T, 105) Die Verhinderung der Frauwerdung des Mädchens und die Desexualisierung zur Mutter vollziehen sich in Haushofers Texten als ›geheime Schrift‹, als ›Splitterwerk‹, die disparat und fragmentiert in die Geschichte einer leeren Welt eingeschrieben ist. Sie wiederholen auf der Mikroebene, was Christina von Braun als geheimes Ziel des abendländischen Geschichtsprozesses beschreibt: die Abschaffung der Frau als Sexualwesen.[178]

Da die Desexualisierung der Frau bei Haushofer zentral an das Muttersein, an die Natur der Frau als ›große Fallenstellerin‹ gebunden ist, entwirft sie zunächst den Ausbruch aus der ›natürlichen‹ Mutterrolle in Hoffnung auf ein anderes soziales Leben. In dem Ausbruch aus der weiblichen Natur, der Mutterrolle wiederholt Elisabeth jedoch die Inexistenzerfahrung, die sie zu fliehen sucht. Sie bewahrt sich ihre entsetzliche Treue

zur Vergangenheit, weil die Lösung *nicht* im persönlichen Unsichtbarmachen der Mutterfunktion bestehen kann, die die soziale Unsichtbarkeit nur wiederholt, sondern in einer *geänderten* Mutterfunktion. Genau diese Änderung versucht *Die Wand* zu entwerfen. Indem Haushofer – auch auf Grund biographischer Ereignisse – jedem Ausbruchsversuch der Heldin von vornherein durch ihre Romankonzeption einen Riegel vorschiebt, indem sie mit geradezu brutaler Konsequenz die weibliche Natur als eingeschlossene/ausgeschlossene zum Ausgangspunkt der Handlung nimmt, gelingen ihr soziale Entwürfe, die die Leere der anderen Romane hinter sich lassen. Durch diese Entwürfe wird die mütterliche Funktion nicht geleugnet – im Gegenteil wird auf ihrer Naturhaftigkeit bestanden –, sondern einer Transformation unterzogen.

»Imaging the mother playing«[179] , schreibt Suleiman als kulturrevolutionäre These, die eine veränderte Subjektposition von Frauen einleiten könnte. Metas Mutter ist – ebenso wie die anderen Mütter des Haushoferschen Werkes – kein (sprach-)spielendes und damit lustvolles Subjekt. Die Evozierung der *métaphore maternelle* als Erzählraum in *Die Wand* ist nicht nur von der Rache am Vater geprägt, sondern folglich als *abgespaltener* Raum den gleichen starren und rigiden Grenzen und Gesetzen unterworfen, wie sie in der Subjektgenese des Mädchens Meta und in den Muttergestalten des Werkes ihren Ausdruck finden. Zwar erfährt der Text eine Öffnungsbewegung, diese wird aber nach der Reinszenierung des traumatisierten Begehrens und dem Scheitern einer anderen Geschlechtergenealogie zurückgenommen. Der Naturraum, auf den die Frau sich in ihrer Eigenschaft als Mutter zurückverwiesen sieht, kann letztlich nicht transformiert werden zu einem sozialen Raum, aber die Richtung kann angedeutet werden. Wie diese weibliche Sozialität unter nicht-rächenden Bedingungen aussehen würde, wird von Haushofer einmal klar gesagt: Der einzige Mensch, den sich die *Wand*-Erzählerin wünschen würde, wäre eine »alte, gescheite Frau«, mit der sie lachen könnte (vgl. W, 66). Dieses utopische Mutterbild, im dem das Lachen als anarchischer, lustvoller Akt ein sich selbst gewisses, spielerisches Subjekt entwirft, ist das Gegenbild zur Mutter Metas, die das Lachen der Tochter für unanständig und zynisch hält; mit Kristevas schönem Schlagwort gesprochen: »Lachen – auch eine Praxis«[180]. Das Spielen in jeder Form – auch und gerade mit der Sprache – bleibt in *Himmel, der nirgendwo endet* neben den Männern den nicht-weiblichen Tanten vorbehalten, den *madwomen* der Kindheit, die für das Mädchen aber keinen *weiblichen* Zugang zur symbolischen Ordnung zu bieten vermögen.[181] Es gibt aber den Wunsch nach mütterlichen Gegenbildern, wie die Texte verdeutlichen: Bilder, die die Hausfrauentätigkeit, Rigidität, Asexualität und Stummheit hinter sich zu lassen versuchen. Es reicht also nicht, die Funktion der *métaphore maternelle* als solche zu konstatieren, sondern es ist auch nach der *Funktionsweise* derselben zu fragen.

Haushofers Texte wirken nun gar nicht spielerisch oder komisch, sondern manchmal platt, fast immer erbarmungslos. Das eigentliche Gefängnis ist die Sprache, wie Irmela von der Lühe zu Haushofer schreibt.[182] Welche Autorposition soll sich da realisieren? Es bieten sich die Bilder der tödlichen Mutter, der Sprachdiebin und der Sprachguerilla, der es manchmal gelingt, einen Anschlag auf die Gitter der fremden Kreuzworträtsel-Sprache zu unternehmen, hinter die sich das schreibende weibliche Ich verbannt sieht. Es fehlt das Bild der Autorin jenseits der väterlichen Ordnung. In *Die Wand* wird die

textkonstitutive väterliche Funktion aufgehoben und durch eine mütterliche ersetzt. Zugleich gibt die Stärke, mit der die Funktion der *métaphore maternelle* hier zum Tragen kommt, nicht nur Aufschluß über ihre Notwendigkeit als intrapsychische Stütze angesichts der psychosexuellen Entgrenzungsarbeit des Schreibens, sondern über die sich zuspitzende Gewalttätigkeit reproduziert sie auch die Gewalt ihres vormaligen Ausschlusses aus der soziosymbolischen Ordnung. Anders gesagt: *Die Gewalt des Ausschlusses selbst wird symbolisiert*. Haushofers Frauenfiguren sind alle »hier nicht zu Hause« (Ma, 96), wie die Erzählerin der *Mansarde* resümiert. Sie sind nicht einfach am falschen Ort – dann könnten sie ja gehen –, sondern im wahrsten Sinne Ortlose, »lieber hier nicht zu Hause als anderswo« (ebd.). Deshalb kann Haushofers Schreiben weder durch literarische Schwesternschaft noch durch den Nachweis einer versuchten Vergangenheitsbewältigung nobilitiert werden: Hier war nicht nur »nie eine *Frau*« (vgl. M, 337; Herv. E. B.) wie in Bachmanns *Malina,* hier geht es um die Inexistenz als Lebensform, die gar keine geschichtliche Vergangenheit hat, die zu verarbeiten wäre.[183] Auch das potentielle Anderswo der Utopie hat sich zum Nirgendwo verflüchtigt.

Die Sprachstrukturen und Bilder der Haushoferschen Prosa bilden dies unerbittlich ab. Nichts ist in Bewegung, auch die Sprache nicht.[184] Die Texte leben vom vorgefundenen Sprachmaterial wie die Heldinnen in ihrer beschränkten Welt. Die Texte reproduzieren die formelhafte Signifikantenstruktur der Sprache wie Metas Mutter die Kreuzworträtsel: auf vor*geschrieben*en Bahnen, kreuz und quer, aber niemals durcheinander. Nur im ausgeschlossenen Raum *Der Wand* selbst, innerhalb des Einschlusses, den Haushofer schreibend radikalisiert, kommt es zu einem letzten utopischen Zeichen: Der soziale Tod des Weiblichen wird transformiert. Anders als die Frauenfiguren der leeren Welt, die im transitorischen Raum zwischen sozialer Inexistenz und abgeschirmter Innenwelt angesiedelt sind, wird die Ich-Erzählerin der *Wand* keinen Zugang mehr suchen zu einer Welt, die sie nur als Leerstelle vorsieht, sondern sie fliegend / fliehend hinter sich lassen. Die Akzeptanz der Mutter-Funktion, ihre Unhintergehbarkeit führt aus der Radikalität des Einschlusses in eine mütterliche Natur / Mutternatur zu einem radikal gewendeten Zeichen: zur Aufhebung des sozialen Todes selbst. Schillerte schon in der ersten Heldin, in Elisabeth, zum Schluß das Gefieder der Tauben, kündigt sich eine letzte Metamorphose an. Das Verhältnis von Katzenmutter und schreibender Tochter, als ein durch zunehmend schwesterliche Züge gekennzeichnetes, transformiert sich: »Sie wartet schon auf mich« (W, 276) lautet der letzte Satz der *Wand*. Nicht mehr die Katze, sondern die wegen ihrer falschen Farbe aus dem Rudel ausgestoßene weiße Krähe ist die neue Gefährtin: Auch dieses Tier wurde, wie die letzte Roman-Protagonistin Haushofers, »hier mit der Zeit überhaupt sehr außenstehend« (Ma, 125). Zur A-sozialität verdammt, eignet sie sich als Spiegel einer neuen Autorposition der Diebin, Mörderin und klandestinen Sprachguerilla. Haushofer gibt die phallische, rächende, invalide Autorposition der Katzen-Mutter auf, unterzieht sie einer letzten Metamorphose und schreibt damit das Todeszeichen des Textes – die Krähe – zum utopischen Zeichen um: die weiße Krähe als Schwester, Philomela und Progne auf der Flucht. In dieser Existenz kennt sich die Hausfrau, Mutter, Ehegattin *und* Autorin Haushofer aus: »Die Krähen führen ein aufregendes Doppelleben.« (W, 152)

Oder sie war wie ein Taubstummer auf der Straße, und wen sie in der ihr eigentümlichen Sprache ansprach, siehe er ging weiter und machte sich nichts zu wissen von ihren ungelenken Zeichen.

Marieluise Fleißer

II. UNGELENK: MARIELUISE FLEISSER

1. Falsche Namen, verlorene Texte, Ortsbestimmungen

Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.
Karl Valentin

Frauen schreiben, laut Barbara Hahn, immer unter falschem Namen.[1] Auch Marieluise Fleißer hieß nicht so, wie sie ihre Texte unterzeichnete. Eine weibliche Autortradition setzt sich damit fort, die auch hier die Frage evoziert: »Was gibt ein falscher Name zu lesen auf?«[2] Fleißers Werk wurde vorrangig mit dem Etikett ›autobiographisches Schreiben‹ versehen und entsprechend gelesen: Wie ihr leidvolles Leben scheinen so auch ihre Texte keine sehr vergnügliche Sache zu sein.[3] Aber hatte Schreiben für Fleißer tatsächlich die Funktion des Lebensersatzes,[4] wie ihre Biographin Tax behauptet – und wenn dem so ist, was sagt das über ihre Texte?

Liest man diese einmal nicht autobiographisch, sondern gemäß der von der Autorin immer wieder vergeblich betonten »satirischen Ader«[5], werden sie immer komischer, manchmal geradezu aberwitzig. Am offenkundigsten liegt diese Ader im Roman *Mehlreisende Frieda Geier* zutage, dessen motorisierte Protagonistin wie eine neusachliche Piratin der Landstraße wirkt.[6] Dieser Roman ist neben den Reisefeuilletons *Andorrische Abenteuer* die letzte Veröffentlichung Fleißers: Es folgt eine 32 Jahre währende Publikationslücke und ein fast ebenso großes »Loch in der Produktion« (Fleißer). Friedas Tätigkeit kommt als Berufsbezeichnung zwar komisch daher, signalisiert aber auch die Unruhe und Bewegung des Unterwegsseins und steht damit als Chiffre nicht nur für weibliche Ortlosigkeit, sondern auch für Ungebundenheit, für Bewegung und Beweglichkeit.

Als Zeichen eines mobil(isiert)en Textzentrums, als das sie der erste Romantitel vor seiner Umbenennung noch ausgibt, steht diese Figur im Gegensatz zu ihrer mit den Dramentiteln in/unter *Ingolstadt* still-gestellten Autorin. Fleißer, die Schriftstellerin aus Ingolstadt, schrieb nicht nur unter falschem, sondern eigentlich unter gar keinem Namen. Liest man ihre Werkbiographie, fragt man sich manchmal: Gibt es die Autorin Fleißer überhaupt?

1.1. (K)ein Name – (k)ein Text: Das erste Drama

Ich ahnte den Sprengstoff nicht, betitelt Fleißer – fast entschuldigend – 1973 einen autobiographischen Text, in dem sie, ausgehend von ihrem ersten Theaterstück und mit der Logik der inneren Entwicklung, Stationen ihres Lebens als schreibende Frau resümiert.[7] Es entsteht die Autorin Marieluise, es verschwinden Texte. Dieser Bericht zeichnet eine schriftstellerische Laufbahn nach, die in ihren zentralen, identitätsstiftenden Momenten immer von ein und demselben Vorgang bestimmt wird: Enteignung und Fremdbestimmung. Zwar setzt der Text mit einer klassischen Identitätsbestimmung – Ort und Zeit – ein, aber nur, um in seinem weiteren Verlauf zu zeigen, wie eben diese Identität keine identische ist:

> Im ersten Stock der Ainmillerstraße 7 habe ich in München mein erstes Theaterstück geschrieben. Es war das Jahr 1924, und weil man fast zwei Jahre abrechnen muß von der laufenden Zahl, mit der mich mein Jahrhundert zählt, war ich noch keine dreiundzwanzig Jahre alt. Ich schrieb es in einem großen Zimmer im ersten Stock […]. (Sp, 491)

Ist die Altersbestimmung in ihrer Präzision zugleich etwas verwirrend, wird der Schreibort der jungen Autorin um so genauer bezeichnet. Fleißers Erinnerung reproduziert die Entstehungsgeschichte des Stückes – sie gibt nur eine kurze Inhaltsangabe –, denn: »Titel hatte ich dafür keinen, erst ganz am Schluß wurde ›Die Fußwaschung‹ daraus, aber mit diesem Titel wurde das Stück nie gespielt.« (Ebd.) Was hier nicht steht, steht in den Anmerkungen – auch das Stück gibt es in seiner Urfassung nicht mehr. Erhalten ist hingegen/nur der Text der Uraufführung vom 25. April 1926 an der von Moriz Seeler gegründeten *Jungen Bühne,* und im Kontext der Inszenierung taucht auch der Name auf, der für Fleißers Lebens- und Autorgeschichte zentral ist: Regie führte Bertolt Brecht (mit Paul Bildt). Fleißer hatte die 1924 handgeschriebene Urfassung des Stückes Lion Feuchtwanger gegeben, dieser gab sie Brecht, und Brecht gab sie unter der Bedingung des Mitspracherechts weiter an Seeler – seines Mitspracherechts wohlgemerkt, nicht das der Autorin. Bei der Inszenierung kommt es zum Streit zwischen Seeler und Brecht, Fleißer hält zu letzterem. Brecht kann seine Theatervorstellungen in der Uraufführung des *Fegefeuers* realisieren, die Odyssee ist der Urfassung hingegen nicht gut bekommen: »Sie muß als verloren angesehen werden.«[8]

Vor diesem Verlust geht Fleißer aber erst einmal ihres Namens verlustig. Aus der bayerischen Luise Marie war in Schwabing eine Lu geworden, so nannte sie ihr damaliger Freund; das aber gefiel dem Mentor Feuchtwanger nicht: »›Lu kann eine jede heißen‹, sagte er mir. ›Das ist kein Name für eine Frau, wenn sie schreibt‹« (Sp, 492). Der »berühmte Mann«, der den eigenen Namen in einer Buchwidmung an die unbekannte Studentin Fleißer nicht preisgibt – nom oblige –, weiß, welchen Namen eine Frau braucht, wenn sie schreibt: »Da stellte der Lion meinen Namen um und machte die Marieluise daraus. So hat er mir den Namen gegeben, unter dem ich schrieb und schreibe, unter dem ich verfemt war und der ein Stück wurde von mir.« (Ebd.) Der Autorinnenname wird vom Mentor, vom bereits etablierten Künstler verliehen: In der Taufe wird die Geburt der Autorin auch zur männlichen Schöpfung. Feuchtwanger nimmt die väterliche Position ein, Fleißer die der Tochter. Das wäre Johann Wolfgang von Goethe sicher nicht passiert, denn dieser sah in seinem Namen nicht etwa einen Mantel, »der bloß um ihn her hängt und an dem man allenfalls noch zupfen und zerren kann, sondern ein vollkommen passendes Kleid«[9]. Wie ein fernes Echo mutet es an, wenn Fleißer vor der Namensumbenennung gleich ihr Outfit – eine Männer-Regenjacke – miterwähnt, die wie der Name Lu vom gleichen Geber stammt und genauso unpassend ist: »[A]ber ich zurrte den breiten Gürtel ganz eng, da hing die Jacke mir immer noch fast ans Knie und war mein Mantel« (Sp, 492). Unbekannt, mit falschem Namen und zu großer Jacke: So präsentieren sich die Anfänge der Autorin Fleißer. Ihr Name sitzt nicht wie das goethische Kleid und sowenig wie die Männerjacke.[10]

Ist aber erst einmal der Autorname geschneidert, gibt es auch eine Buchempfehlung für die Marieluise von Feuchtwanger, allerdings wird angesichts ihres späteren Lebensweges »sein Geheimtip […], ›damit dir deine Illusionen genommen werden‹« (Sp, 493), nicht lange einer geblieben sein. Der zweite Tip lautet, anders zu schreiben. Fleißer verbrennt alles, was sie bisher geschrieben hat. Die erste Erzählung, die Feuchtwanger gelten läßt – *Meine Zwillingsschwester Olga* –, ist auch die Keimzelle des ersten Dramas. Seeler verleiht dem Stück einen Titel, der so falsch ist wie der Name der Autorin: »›Die Fußwaschung‹, das sei kein Titel, meinte er, ›nach dem krähe kein Hahn.‹ Und so brachte er Ingolstadt in meinen Titel hinein, die Stadt blieb an mir haften.« (Sp, 499) Die Proben werden von Paul Bildt und Bertolt Brecht geleitet, und obwohl, wie Fleißer betont, im ganzen Stück kein Satz von Brecht steht – der berühmte Kritiker Kerr wird ihn vorschnell gleich als Autor vermuten –, ist er schon in diesem Stück präsent. Brecht schreibt sich in das Stück nicht durch Sprache, sondern durch Streichungen ein – interessanterweise löscht er gerade die Sätze, die Fleißer zufolge »Atmosphäre gaben« (Sp, 501). Nicht nur Kritiker wie Kerr sind verwirrt durch eine Dramenautor*in*, auch diese wird es selbst immer mehr: Brecht, »hochbefriedigt über jene, die schlecht über mich schrieben […], stauchte mich zusammen, daß der plötzliche Ruhm mir nicht in den Kopf steigen solle« (Sp, 501 f.).

Die Literaturpolitik Brechts – viel Feind, viel Ehr – bleibt ihr unbegreiflich, überstürzt fährt sie nach Ingolstadt zurück. Sie besucht Brecht in Augsburg und erhält den Auftrag, ein weiteres Stück nach seinen Vorgaben zu schreiben: »Brecht suchte mich jetzt zu formen nach seinem persönlichen Plan. Das lief darauf hinaus, daß er mir mein Eigenes nahm und mich umschmelzen wollte.« (Sp, 502) Der Text überspringt die traumatisierende Berliner Premiere von *Pioniere in Ingolstadt* und nennt den nächsten männlichen Fixpunkt: Der namentlich ungenannte völkisch-nationale Schriftsteller Draws-Thychsen »suchte die enge Verbindung« – mit dem Resultat: »er rieb mich auf« (ebd.). Neben dem Psychoterror, den er auf Fleißer ausübt, zermürbt er sie auch durch einen aus ideologischen Gründen erzwungenen Verlagswechsel, der sie um ihre schmale Existenzgrundlage, den von Brecht bei Ullstein erwirkten Rentenvertrag, bringt. Die Jahre fliegen in Fleißers Erinnerung nun im Zeitraffertempo vorbei:

> [U]nd als ich zerrieben war nach Jahren, mußte ich mich lösen mit dem Entschluß der Verzweiflung. […] Hitlerdeutschland setzte die Krone drauf und merzte mich aus als Schriftstellerin, mir blieb nur ein Mausloch. Die Begabung wurde verschüttet (Sp, 502).

Ein Mausloch – an anderer Stelle heißt es: »angehängt wie ein Kettenhund« (MB, 535) – Metaphern, die die Jahrzehnte ihres Lebens beschreiben nach ihrer Eheschließung 1935 mit Bepp Haindl bis zu dessen Tod 1958, in denen sie ihr Ehemann entgegen seinen vorehelichen Versprechungen nicht zum Schreiben kommen läßt.[11]

Ab 1950 versucht Fleißer, wieder wahrgenommen zu werden, aber erst »viel später haben junge Dichter sich meiner bemächtigt und sich zu mir bekannt« (Sp, 503). ›Bemächtigt‹ ist hier durchaus wörtlich zu verstehen, denn Rainer Werner Faßbinder, das

›Sorgenkind‹ unter den literarischen Söhnen, führt trotz ihres Verbotes eine bearbeitete Fassung der *Pioniere* auf.[12] Ihre eigenen Versuche, als Autorin wieder an die Öffentlichkeit zu treten, waren hingegen fehlgeschlagen: *Avantgarde* war 1963 als Brecht-Beschimpfung mißverstanden worden, *Abenteuer aus dem englischen Garten* hatte sich 1969 kaum verkauft, und selbst vereinzelt erhaltene Ehrungen stellten eher Mißverständnisse dar.[13] Brauchte Fleißer in der Weimarer Republik einen Autoren-Vater, um sich als Schriftstellerin zu etablieren, so verläuft der Erfolg jetzt über die literarischen Söhne: »Sie hatten den großen Erfolg, auf mich fiel ein Rückstrahl« (Sp, 503). Aber erst 1970 wird der Rückstrahl zum hellen Licht des »Wunders« (vgl. ebd.), denn der Chefdramaturg der Wuppertaler Bühnen, Horst Laube, will *Fegefeuer in Ingolstadt* inszenieren. Entgegen landläufigen Überzeugungen haben auch Wunder ihren Preis und ihre Bedingungen: »Sie wollten Bearbeitung an verschiedenen Stellen, dann würden sie es spielen.« (Ebd.) Fleißer schreibt das Drama um. Ist jetzt das Wunder vollbracht und Fleißer eine Autorin? Nicht ganz, denn sie ist noch ohne Werk. Es bedarf eines Sondereinsatzes seitens eines (männlichen) Engels: Der Suhrkamp Verlag greift die Anregung eines anderen Sohnes, Franz Xaver Kroetz, in der *Süddeutschen Zeitung* auf und gibt ihre *Gesammelten Werke* im Dezember 1972 heraus. Die letzten Worte: »es war nicht zu früh« wirken fast ironisch angesichts des langen Weges, den diese Frau zurückgelegt hat, um eine Autorin zu werden, bis man Fleißer, wie sie schreibt, »als Dichter leben ließ« (ebd.).

1.2. Ingolstadt: Chiffre einer verlorenen Autorposition

Marieluise Fleißer: ein falscher Name und ein Werk, das durch die vielen Überarbeitungen als authentisches – im Sinne eines originären Textkorpus – schwer zu rekonstruieren ist. Aus der *Fußwaschung* wird *Fegefeuer in Ingolstadt*. Der Urtext ist verschollen, erhalten ist die Textfassung der Uraufführung, welche nicht die bei den Proben vor allem von Brecht gestrichenen Stellen, aber die Regieanweisungen von Paul Bildt enthält.[14] Überarbeitet wurde das Stück 1970/71. *Pioniere in Ingolstadt* ist fast eine Auftragsarbeit und existiert zudem in drei Fassungen: die Vorlage der Dresdener Aufführung von 1928 – entstanden vor den Eingriffen Brechts – ist zwar im Besitz der Autorin, blieb aber ungedruckt.[15] In den *Gesammelten Werken* finden sich die zweite, der Berliner Aufführung 1929 nach den Eingriffen Brechts zugrundegelegte Fassung, deren Text allerdings auch nicht vollständig erhalten ist: »Durch das Eingreifen der Polizei wurde eine Textveränderung notwendig.«[16] Nach Brecht, der den Text so veränderte, daß er skandalreif wurde, erscheint die Polizei, die ihn wieder spielbar macht, und die einzige, die nichts zu sagen hat, ist die Autorin. Von den *Pionieren* existiert noch die dritte, überarbeitete Fassung von 1968. *Der starke Stamm* weist 4 Fassungen auf: Die erste, 1944/45 in starkem bayerischem Dialekt geschrieben, umfaßt drei ungedruckte Akte. Die zweite Fassung stellt eine Umarbeitung für die Uraufführung an den Münchner Kammerspielen am 7. November 1950 dar. Die dritte Fassung wurde nach 1950 für den Bühnenvertrieb des Desch-Theaterverlags hergestellt und dem Hochdeutschen angenähert, um das Stück auch außerhalb Bayerns spielbar zu machen. Sie existiert nur als Bühnenexemplar.

Allerdings gab es keine Aufführungen auf dieser Textgrundlage. Die vierte Fassung wurde 1972 auf der Grundlage der Dialektfassung dem Hochdeutschen angenähert. *Der Tiefseefisch* ist in seiner Originalfassung bisher ungedruckt, das Stück existiert nur als vorläufige Fassung, die es bleiben wird. Dieses Stück ruhte zwischen 1930 und 1972, denn Brecht hatte – ohne das Drama zu kennen – angeordnet: »Zieh das Stück zurück.«[17] *Karl Stuart,* geschrieben zwischen 1938 und 1945, wurde für die erste Edition 1946 gekürzt und für den Neudruck in den *Gesammelten Werken* überarbeitet. Soweit die Dramen. Und daß aus der *Mehlreisenden Frieda Geier* jemals *Eine Zierde für den Verein* geworden wäre, glaubt frau auch nicht so recht und richtig: Die Neufassung von 1972 verschiebt im Titel das Zentrum von der reisenden Frau zum Vereinsmeier Mann.[18]

In all diesen Wirrungen bleibt doch eines erstaunlich gut erhalten: Ingolstadt. Bei Fleißer ist werkchronologisch gesehen alles im Wandel, alles im Fluß, aber dieser Name taucht wie eine Signalboje immer wieder auf und wird zum Wahrzeichen eines Werkes, das für sich stehend kaum einen Ursprung oder einen festen Korpus zu haben scheint. Es wirkt wie ein *running gag,* wenn nach *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Pioniere in Ingolstadt* der erste Prosaband den Titel *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt* trägt. Wenn sich die Autorin am Ende ihres Lebens dann auch noch mit dem Plan trägt, ihr fragmentarisches Drama *Der Tiefseefisch* unter dem Titel *Ehe in Ingolstadt* zu vollenden,[19] stellt sich vollends die Frage: Scherz, Satire, Ironie oder tiefere Bedeutung?

Es scheint, als sei auf den Autorinnennamen kein Verlaß: Paul Wiegler, der in der *BZ am Mittag* vom 2. April 1929 am Offenkundigen zweifeln muß – »Da unentschieden ist, ob es Dramatiker gibt, ist eine Dramatikerin noch zweifelhafter«[20] –, befindet sich in illustrer Gesellschaft, denn Starkritiker Kerr hatte drei Jahre zuvor aus Marieluise gleich eine Anneluise gemacht – »*wenn* sie existiert«[21]. Angesichts solch existentieller Zweifel, die das lange währende Vorurteil gegenüber Dramatikerinnen widerspiegeln, ist es in Fleißers Fall nicht der Autorinnenname, der für Autorposition und Werk einsteht, sondern das Wort *Ingolstadt*. Es steht – anders als die wackelige Autorposition der Frau – für ein genau umreißbares, bestimmbares Gebilde: Das Werk verortet sich bei Fleißer nicht über ihren Namen, sondern über ihren Geburtsort, der ihrem Werk (auf)gezwungenermaßen sein Gepräge gibt. Nimmt man die Idee zum Titel *Ehe in Ingolstadt* hinzu, hätte ihre Realisation symptomatisch erfüllt, was schon in den Titelgebungen des Frühwerks angelegt wurde: Es scheint, als artikuliere sich eine Stadt durch ein Medium, durch eine Frau, die zufällig Fleißer oder Haindl heißen kann.[22] *Ingolstadt* erscheint mit Seelers Begriff als ›seelische Landschaft‹, die sich über eine Autorin offenbart, die passenderweise von sich sagte: »Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln.«[23] Besonders der Prosaband *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt,* der direkt nach dem von Brecht inszenierten Berliner *Pioniere*-Skandal erscheint, funktioniert nach der Verschiebungslogik des Traumes: Der Titel führt nicht mehr Werk, Gattungsbezeichnung und Autornamen gesondert auf, sondern läßt das Bedeutete in einer langen Satzreihung vom Titel auf die neun Erzählungen auf die Autorin gleiten und dann: Endstation *Ingolstadt*. Der Verlust des Eigengewichts von

Autorname und Werk geschieht zugunsten einer Verdichtungsleistung, die in der Chiffre *Ingolstadt* alles zusammenschweißt und untrennbar macht: den Autorinnennamen, die Kleinstadt/Provinz, die Dramen, den Skandal. *Ingolstadt* erscheint somit wie ein vieldeutiges Signal, es präsentiert sich im kollektiven Diskurs der Weimarer Zeit wie ein überdeterminiertes Symptom, das auf verschiedene kultur- und zeitgeschichtliche Konfliktlinien verweist: Provinz versus Metropole, Asphaltliteratur versus Heimatkunst, Militarismus, die Rolle der Frau, Sexualpolitik (Abtreibung, Moral) – und nicht zuletzt geht es um Frauen als Dramatikerinnen.[24] Da dieses ganze Feld als sozusagen latenter Hintergrund in den beiden Stücken Fleißers mit auf der Bühne präsent war, garantiert *Ingolstadt* dem Leser/Käufer etwas, nicht der Name der Autorin. Umgekehrt hat der Titel aber auch Rückwirkung auf die Autorin, er hat etwas von einer Beweisführung angesichts der unbewiesenen Existenz von Dramatikerinnen: ja die Marieluise Fleißer, *die* aus *Ingolstadt*. Die damit dingfest gemacht wird nach ihrem Skandal, ortbar.

Ingolstadt wird in jeder Hinsicht zum Verhängnis für Fleißer: Biographie und Literatur sind nach dem *Pioniere*-Theaterskandal kaum mehr zu trennen. Verängstigt und verschreckt, von Brecht alleingelassen, flüchtet Fleißer aus Berlin und damit auch aus der literarischen Welt zurück an den Ort, der bislang für sie ›nur‹ ihre Herkunft, ihr früheres Leben repräsentierte. Aber: Die Stadt, durch fremden Eingriff auf die Bühne gebracht, ist kein Schutzraum mehr, der literarisierte Ort rächt sich dafür, kein unbeschriebenes Blatt mehr zu sein. So wird Fleißer, die schon infolge des Skandals Anfeindungen ausgesetzt war – den Höhepunkt bildete Fleißers Prozeß gegen den Bürgermeister – und sie zudem ab 1933 als unerwünschte Schriftstellerin gilt, zum Schutz den Tabakwarenhändler Bepp Haindl heiraten – und bis zu seinem Tode kaum mehr schreiben.[25] Nach 1933 wird sie ihr Leben in Ingolstadt verbringen. Fleißer, eine »Existenz im Aufbruch« (Wysocki), wagt den Aufbruch in die Metropole und in die Literatur(welt), um dann durch die Literatur, die eben den Aufbruch verkörpert, wieder in die Provinz und die unliterarische Wirklichkeit zurückgetrieben zu werden: Fleißer findet sich da wieder, wo die Titel ihrer Stücke sie ver-zeichnet haben.

1.3. Weibliche Signaturen

Fleißer scheint eine Autorin zu sein, (an) der alles geändert wurde, was eine stabile Autorposition begründen könnte. Für sie gilt nicht, was Hahn als Insignie des männlichen Autors feststellt: »Der Name des Autors und der des Textes spiegeln sich, und in dieser Spiegelung etabliert sich eine schier undurchdringliche Homogenität: Einer schreibt ein einheitliches Werk, und das ›Werk‹ ist Indiz dieser Einheit.«[26] Von einheitlichem Werk kann bei Fleißer keine Rede sein, und selbst der falsche Name – als wäre Marieluise Fleißer nicht auch als Luise Marie Fleißer bekannt geworden – wird verdrängt von der Chiffre Ingolstadt. Es scheint im Falle Fleißers ein Bedürfnis vorzuliegen, eine Frau zu *verorten,* ihr Schreiben ein für allemal topographisch festzulegen.[27] Das Fleißer/die Autorposition verdrängende *Ingolstadt* ließe sich somit als Symptom einer Abwehrbewegung lesen: Es entspräche der Festlegung auf die Provinz als dem Verweis an die Peripherie innerhalb eines Geschlechterverhältnisses, in welchem, wie Inge Stephan aus-

führt, Männer wie Brecht »das Zentrum im wörtlichen und im übertragenen Sinne besetzten« und Frauen wie Fleißer »an eben dieser Dominanz zerbrachen und in die Provinz als literarischem Abseits zurückgetrieben wurden«[28].

Fleißers frühe Laufbahn zwischen Förderung und Enteignung ist aber auch ein Beweis für die ambivalente Natur dieses Platzverweises, denn die antibürgerliche Avantgarde – als männliche Aufbruchs- und Oppositionsbewegung zwar eine Brüderhorde – ermöglichte zugleich in ihrer Wendung zu neuen Stoffen und einer experimentellen, offenen Theaterpraxis auch Frauen Zugang zu den Bühnen.[29] Vielleicht ist es nicht gerade eine »Phalanx von Dramatikerinnen«, wie der Kritiker Hans Kafka 1933 in seiner Rückschau meint, die die Bühnen erobert hätte, aber die sprunghafte Zunahme des Anteils von schreibenden Frauen in der Weimarer Republik läßt sich auch als Auswirkung der Avantgardepolitik belegen.[30] Wenn also *Ingolstadt* nur partiell den Konflikt von »Städte-Mann und Provinz-Frau« (Stephan) meint, dann zielt die Festschreibung Fleißers im Geographischen auf etwas anderes: auf das, *was sie beschreibt*. Dem Dargestellten wird ein Raum zugewiesen, und dafür gilt qua Titel: nicht hier – nicht im Dikkicht der Städte –, sondern woanders, in der Provinz, am Rande, bloß nicht im Zentrum.

Marieluise Fleißer gibt es, auch mit falschem Namen und einem Werk, das vieldeutigen Ursprungs ist. Ihre Autorposition realisiert sich im Konflikt mit Enteignungen und Fremdbestimmungen einerseits und Festschreibungen, da, wo sie es nicht will und es ihr schädlich ist, andererseits. Der Wunsch, diese Frau und damit ihr Werk (ver-)ortbar zu machen, hat – so kann vermutet werden – etwas zu tun mit ihrer Schreibweise bzw. mit der sie generierenden Autorposition. Etwas wird als Provinz und Autobiographie etikettiert und damit ausgegrenzt: Fleißer ist eine Autorin, die in hohem Maße Rezeptionsstrategien ausgesetzt war und ist, die als Stillstellungskategorien fungieren. »Hätte Marieluise Fleißer am Webstuhl statt am Schreibtisch gesessen«, stellt Moray McGowan sich vor, »hätten ihre Wandteppiche folgendes Muster: In der Kette, jeden Teppich durchlaufend, mal sehr augenfällig, mal fast verdeckt, wären ununterbrochene Fäden – der biographische Bezug ihres Werkes.«[31] Sowohl Kette als auch Schuß der Fleißerschen Textur werden immer gleich gelesen: Biographie und Kleine-Leute/Frauen/Provinzdarstellung. Diesem Textverständnis, das häufig zur Paraphrase der Textoberfläche und stellenweise zur Wiederholung des Immergleichen gerät, soll ein *overreading* der Texte Fleißers im Sinne der Arachnologie Nancy K. Millers entgegengesetzt werden:

> What I want to propose […] is a poetics of the *underread* and a practice of ›overreading‹. The aim of the practice is double. It aims first to unsettle the interpretive model which thinks that it knows *when* it is rereading […]. In a second, parallel gesture, this practice […] constructs a new object of reading, women' s writing. Specifically, the latter project involves reading women's writing not ›as if it had already been read‹, but as if it had never been read; *as if* for the first time.[32]

Damit wäre die Teppichweberin zu verlassen und statt dessen – »when we tear the web of woman's texts«[33] – etwas noch Ungelesenes hinter der Textur/dem Gewebe aus Bio-

graphie und Ingolstadt zu rekonstruieren. Nicht den richtigen Namen, den es ja Hahn zufolge nicht wirklich gibt für Frauen, sondern eine weibliche Signatur, genauer gesagt: die Autorposition Fleißers. Welchen ungeahnten Sprengstoff bietet also ein im ersten Stock geschriebenes Erstlingswerk?

2. *Fegefeuer in Ingolstadt*: Muskelgefühle als Schreibinstanz

Fegefeuer in Ingolstadt stellt – trotz der späteren Eingriffe Brechts – als Vor-Brecht-Stück noch das »eigenste Produkt«[34] der Autorin dar. Da Fleißer Brechts Einflußnahme auf ihr Schreiben auch als Zerstörung empfunden hat, lassen sich hinsichtlich ihrer Autorposition und Schreibpraxis insbesondere von diesem Text Aufschlüsse erwarten.[35] Aber, wie erwähnt, schon dieses Stück – überliefert in der Fassung der Uraufführung von 1926 – trägt die Spuren Brechts, da die Urfassung mit der teilweise gestrichenen ›Atmosphäre‹ verschollen ist. In der Tat scheinen aber das Eigene der Fleißer und das Atmosphärische zusammenzugehören, wie eine Auskunft zur Arbeit am *Pioniere*-Stück vermuten läßt: »Was ihr ganz zu eigen war, wurde verletzt, gerade das ließ er nicht gelten. Die Atmosphäre strich er heraus, er schien ein für allemal sie zu hassen.« (A, 128) Da Brecht insbesondere auf die Atmosphäre reagierte, stellt sich die Frage, ob sich in dieser etwas von einer weiblichen Ästhetik preisgibt, auf die er so affektiv reagierte, weil sie ihn an der Umsetzung eines Planes hinderte? Schließlich, so schreibt Fleißer weiter, hatte Brecht seinen eigenen Plan mit der Autorin: »Etwas anderes sollte sie vorziehen, was seine eigene Einbildung war und sein kühles Ziel. Die Schrift sollte sie stellen.« (Ebd.)

2.1. Zum Interpretationsverfahren

Wie bereits erwähnt, hat Fleißer *Fegefeuer in Ingolstadt* 1970/71 überarbeitet. Ihr charakteristischer Hang zur Überarbeitung wird von der Forschung generell als nicht immer produktiv für die Texte angesehen: Moray McGowan spricht – leider nicht zu Unrecht – von der Tendenz zur Selbstparodie.[36] Obwohl er in diesem Kontext darauf hinweist, daß die verschiedenen Fassungen vor allem der zwei *Ingolstadt*-Dramen einen je eigenen Ansatz erfordern würden, bezieht auch er sich auf die in den *Gesammelten Werken* gedruckten Überarbeitungen, weil diese »der gesellschaftskritischen Intention der Fleißer am nächsten kommen und weil es hier hauptsächlich darum geht, ihre Stücke als etwas heute Wirkendes zu untersuchen«[37]. Hier wird nun anders verfahren: Grundlage der Interpretation bildet die Fassung des *Fegefeuers* von 1926 als dem Eigensten der Fleißer. Dies geschieht aus drei Gründen: Gesellschaftskritisches läßt sich wohl kaum allein über Intention herstellen, heute Wirkendes muß nicht von heute sein, und weil, wie gezeigt werden soll, mit der letzten Druckfassung etwas stillgestellt wurde, das heute noch wirken könnte, wäre es da.

Fegefeuer in Ingolstadt wird von der Forschung vorrangig unter den vier Aspekten betrachtet, die McGowan als für dieses Drama konstitutiv aufführt: Kleinstadtenge, Religion, Sexualität, Rudelgesetz.[38] Übergeordnete Bezugspunkte der Interpretationen

bilden sowohl das Soziogramm als auch das Psychogramm,[39] oder, um Rühle zu zitieren: »Das Psychische liegt ihr so offen da wie das Soziale. In der Sprache der Personen ist beides gemischt, weil die Sprache aus der geformten und beschädigten Natur kommt.«[40] Die beschädigte Natur, der Körper wird, wie Rühle in seiner schönen Einführung zu den *Gesammelten Werken* schreibt, zum eigentlichen Gegenstand des Dramas.[41] An diese Hinweise wird im folgenden angeknüpft, mit der neuen Ausrichtung allerdings, daß die Körper der Protagonisten nicht allein deren Erfahrungsinstrumente einer sozialen Praxis von Verletzungen, Zugriffen und Schmerzen sind, sondern diese zugleich auch andere Formen geschlechtlicher Subjektkonstitutionen repräsentieren. Die Dramatik des Stückes, nach der seit 1926 immer wieder gefragt wurde, wird hier als *psychosexuelle Dramatik* begriffen, in der sich die Figuren bewegen und in die auch die Zuschauerschaft involviert wird.[42]

Häufige Erwähnung findet auch die werkgeschichtliche und thematische Nähe zur frühen Erzählung *Meine Zwillingsschwester Olga* sowie der damit supponierte biographische Bezug des Stückes. In der Tat sprach Fleißer von einem »inneren Zusammenhang« (MB, 527) zwischen Erzählung und Drama, der in einem Erlebnis ihrer Kindheit begründet sei. Trotzdem erfährt das Drama gegenüber der Erzählung einige signifikante Veränderungen, die vor allem die Familienkonstellationen der beiden Protagonisten betrifft.[43] Nicht allein diese doch immerhin erheblichen Veränderungen der Figurenbezüge lassen aufhorchen, sondern auch ein Faktum, das so evident erscheint, daß es in den Interpretationen niemals Gegenstand der Überlegung wird: Es findet ein Wechsel der *Gattungen* statt. Mit diesem geht – soviel kann zunächst einmal konstatiert werden – die Transformation der Figurenbezüge einher, und auch hier scheint ein innerer Zusammenhang vorzuliegen. Dies betrifft vorrangig die Funktion Zuschauer in Fleißers Dramen, die über ihre dramenimmanente Bedeutung in ihrer Bezugsstruktur zur Rolle der Öffentlichkeit hinsichtlich der weiblichen Subjektkonstitution Aussagekraft gewinnt.

Zum Vergleich wird Brecht herangezogen, nahm er doch nicht allein auf Fleißers Schreiben Einfluß, sondern reagierte zudem auch auf eine spezifische, von Fleißer als ihr Eigenstes bezeichnete Textdimension. Sein Vorhaben, Fleißer wie alle seine Liebhaberinnen zur Mitarbeiterin zu machen, verlief über einen Angriff auf das Eigene ihrer Schrift und damit auch auf ihre Position als eigenständige Autorin. Damit stellt sich auch die Frage nach seiner Autorposition zur Zeit des engen Kontakts zu Fleißer. Der *Baal,* der in dieser Zeit entstand und wie Fleißers *Fegefeuer* ein Debütdrama darstellt, bietet solchermaßen das Stück, an dem erkundet werden soll, wie Brecht sich als Autor konstituierte.[44] Nicht zuletzt ist es die Funktion des Zuschauers, die sich in beiden Dramen grundlegend unterscheidet und deren differente Ausformungen geschlechtsspezifisch gedeutet werden können.

Daß Frauen und Männer möglicherweise auf verschiedenen Planeten leben, wie ein Spruch sagt, muß nicht bedeuten, daß sie sich nicht manchmal im gleichen imaginären Kosmos wiederfinden: In Heinrich von Kleist fand Fleißer einen Autor, der – so las sie ihn – ihre Autorposition teilte.

2.2. Imaginäre Passionen

Alles Leben ist Problemlösen
(C. Popper, Philosoph)
und Kampf gegen den Schmutz
(A. Popova, Putzfrau)
Postkarte von Sabine Mayer

Das Drama beginnt damit, daß etwas nicht am rechten Platze ist:

Clementine: Wo ist wieder der Schlüssel in den Wäscheschrank?
Alles wird bei uns verlegt. (FiI, 107)

Psychoanalytisch betrachtet lassen sich gleich im ersten Satz des Dramas zwei geschlechtsbezogene Symbole sehen: der männliche Schlüssel und der weibliche Schrank.[45] Dieser Schlüsselsatz führt denn auch in der Tat zur Schlüsselfrage: »Die Seitz Hermine soll sich wohl in ein unüberzogenes Bett legen?« (Ebd.) Womit von Olga das Schlüsselproblem angesprochen ist: »Der Mama wäre es nicht recht, wenn sie ins Haus kommt« (ebd.). Ob es der toten Mutter recht wäre oder nicht, auf jeden Fall stört es Olga, daß ihre beste Freundin sich als Pflegetochter ins gemachte Bett und Nest begibt. Die ersten Dialogsätze des Stückes geben so unmißverständlich Auskunft, wie Jahrzehnte später die Autorin selbst: »Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen«[46] – nur, daß Männer und Frauen hier etwas *nicht* machen.

Zwei Figuren stehen im Mittelpunkt des *Fegefeuers,* oder um im Bild zu bleiben, erleiden es: Olga und Roelle. Olga ist schwanger von Pepe, der sie zur Abtreibung zwingen will, da ihm eine Liaison mit Olgas Schulfreundin Hermine Seitz passender erscheint. Olgas heimlicher Abtreibungsversuch scheitert, und Pepe läßt sie sitzen. Roelle wird von allen verachtet, weil er stinkt und einen Blähhals hat. Er versucht, Olga mit ihrem Abtreibungsversuch zu erpressen, ihre Zuneigung zu erzwingen. Roelle wiederum wird vorgeworfen, er habe einem Hund in die Augen gestochen. Zudem behauptet er, Engelserscheinungen zu haben und wird gezwungen, seine Visionen öffentlich vorzuführen. Verfolgt und gesucht wird er von Protasius, der von einem Dr. Hähnle beauftragt ist, Roelle zu ihm zu bringen, da er ihn heilen will. Schließlich versucht Olga, sich zu ertränken, wird aber von Roelle aus dem Wasser gezogen. Roelle gesteht, daß er Geld aus der Ladenkasse seiner Mutter gestohlen hat, als er erfährt, daß seine Mutter dafür Olga bei der Polizei angezeigt hat. Aber auch Clementine, Olgas Schwester, ist unglücklich, da sie von Roelle nicht beachtet wird.

Wie das gesamte Frühwerk Fleißers zeichnet sich auch *Fegefeuer in Ingolstadt* durch defekte Familienstrukturen aus: Mutter und Vater als Sozialisationsinstanzen sind getrennt; nur ein Teil, der jeweils gegengeschlechtliche, ist in bezug auf die Hauptfiguren Olga und Roelle vertreten.[47] Da aber explizit eine Mutter- und eine Vaterfigur auftauchen, wird damit implizit auch deutlich, daß sie als Paar getrennt sind. Die zitierte Schlüsselszene, mit der das Drama einsetzt, spiegelt sich somit in den beiden Elternfigu-

ren wider. Auch die nächste Paarbildung Pepe / Olga, die zur Gründung einer Familie hätte führen können, scheitert mit Beginn des Dramas, wobei zugleich die Fleißers Frühwerk kennzeichnende Tendenz, seitens der Mädchengestalten die väterliche Macht auf einen älteren Freund oder ihren sexuellen Partner zu verschieben, aufgehoben wird.[48] Ist bereits von der Anlage der *dramatis personae* her die ödipale Subjektstruktur für die Hauptfiguren mangels Triangulierung durchgestrichen, kommt konsequenterweise für sie auch in der Folge das Modell ödipaler Partnerwahl nicht zustande. Dem Paar Olga und Roelle, das im Verlauf der Handlung ausgestoßen wird, steht das sich im Verlauf der Handlung bildende Paar Pepe/Hermine gegenüber, wobei sich beide Paarbildungen gegenseitig beleuchten und kommentieren.

Der erste Eindruck, daß die Seitz Hermine und der Pepe ein erwachsenes Paar gegenüber dem nicht-erwachsenen Paar Olga / Roelle darstellen – obwohl Hermine eine Schulfreundin Olgas ist –, bestätigt sich über den Zustand ihrer Körper: Anders als Roelle und Olga hat Pepe seine Triebe schon lange unter Kontrolle gebracht; seine Entscheidung, die ›richtige‹ Frau zu wählen, die mit dem Geld – »Was meinst du, kriegt die Hermine einmal mit?« (FiI, 118) fragt er Olga –, und seine Fähigkeit, Kinder zu zeugen, weisen ihn als systemerhaltendes Mitglied der Gesellschaft aus. Pepe handelt nicht in der Hitze der Gefühle/der Triebe, sondern mit dem Blick der kalten Vernunft. Diese Angepaßtheit kulminiert in einem Akt, der – in jedem Sinne dramatisch – vor allem Pepe, aber auch das Paar Pepe/Hermine vollends zu konformen Mitgliedern der Gesellschaft macht, ja im Fleißerschen Sinne *Gesellschaft erst werden läßt:* Sie können ausstoßen.

Hermine: Mit dir hätte er sich was aufgetan.
Pepe: Bei der müßte einer in der Früh am ersten heraus und mit stillen Blicken die Kaffeemühle umreiben. […]
Hermine: Das hast du von deiner Gescheitheit.
Pepe: Jetzt ist es eben einmal nicht so worden, wie sie es sich eingebildet hat.
(Ebd.)

Obwohl zugegen, ist die von ihm schwangere Olga für Pepe bereits eine *der* und eine *sie* geworden, sprachliche Abwertungsformeln, die den Ausschluß aus der (Sprecher-)Gemeinschaft signalisieren. Pepe / Hermine bilden ein Paar, das ein fehlendes Begehren dokumentiert: Rein interessegeleitet haben sie den sexuellen Körper – den Pepe mit Olga von sich weist, und der Hermine, die sich wohl kaum in ein ungemachtes Bett legen mag, sondern nur in ein steril-rein-blütenweißes, wohl nie gewesen ist – zugunsten von Macht/Geld/Prestige aufgegeben.[49] Als sexuelles Paar hingegen sind Roelle und Olga füreinander prädestiniert: Beide sind ihres triebhaften Körpers nicht Herr und Dame – könnten aber ihrer Körper Mann und Frau werden. Aber sie finden, anders als Pepe und Hermine, nicht zueinander. Anders gesagt: *Fegefeuer in Ingolstadt* zeigt die Unmöglichkeit der Paarbildung zwischen Sexualwesen auf .[50]

›Unreif‹, pubertierend, infantil – eben nicht erwachsen – sind die beiden Hauptfiguren Olga und Roelle noch in anderer Hinsicht. Sie haben die Stufe der genitalen Sexua-

lität und der damit verbundenen Unterordnung der prägenitalen Triebstruktur unter ihr Primat noch nicht erreicht. Beide Figuren verstoßen gegen die normativen Sexualidentitäten, wie sie die Psychoanalyse voraussetzt: Roelle ist durch anale und orale Motive gekennzeichnet – er stinkt, hat einen Blähhals und wird von seiner suppentopfschwingenden Mutter in aller Öffentlichkeit verfolgt –, und Olga, die noch zur Schule geht und eine Gescheite ist, suchte mit Pepe primär die Lust – wie auch immer lokalisiert –, und nicht das Mutter-Werden. Ihr Verhalten zueinander ist sadistisch, aber auch zärtlich; selbst ihre Form des Sadismus ist himmelweit entfernt vom Verhalten Pepes, der eben nicht sadistisch ist, sondern Rationalist im Kampf um die bessere gesellschaftliche Position. Pepe könnte sich den Sadismus der Hauptfiguren sowieso nicht (mehr) leisten: Schließlich wäre auch er ja ein Lustgewinn! Daß Roelle und Olga eine infantile Geschichte haben und leben, zeigt ein Hinweis auf ihre Vergangenheit als Kinder, wenn Olga, von ihrem Bruder Christian gefragt: »Hast du was mit dem Roelle gehabt?«, antwortet: »Das war doch früher.« (FiI, 108)[51] Olgas heftiger Vorwurf, er stinke, benennt *was* sie an ihm stört, besagt aber nicht, daß sie ihn grundsätzlich ablehnt: Roelle hat, anders als Pepe, in dessen Geldgier sich der anale Triebwunsch erhält, seine Analität noch nicht zur sozialen Erscheinung unter dem Primat des Phallus sublimiert, sondern lebt sie körperbezogen und partialtriebhaft weiter.

Olga ist sozusagen umgekehrt zum freudschen Modell der männlich/weiblichen Entwicklung eine Phase weiter: Die Mutter als Rivalin ist tot – ganz infantil-unblutig »im Himmel« (vgl. FiI, 134) –, für den Vater stellt sie im Gegensatz zur hausfraulich-sorgenden Schwester Clementine etwas »Apartes« dar (FiI, 107), und sie *hatte* zumindest einen Freund, auf den sie ihr Begehren verschoben hat. Sie war also bis zu Beginn des Dramas dabei, ihre ödipale Situation zu leben. Diese Form weiblicher Subjektkonstitution wird von Fleißer mit Beginn des Dramas und der Weigerung Pepes, das Kind anzuerkennen, durchgestrichen. Damit wird Olga zur Außenseiterin wie Roelle, eine Zuweisung, die sie zwar unfreiwillig erleidet, die aber – so macht die Figurencharakteristik und die Verweisungsstruktur der Protagonisten untereinander deutlich – in ihrer Subjektstruktur angelegt ist. Wie sehr Olga und Roelle eigentlich zueinander gehören, wird auch an Seelers Unsicherheit deutlich, der anläßlich der Proben zur Uraufführung bei Fleißer nachfragte, ob Olga nun eigentlich von Roelle oder Pepe schwanger sei.[52]

Wie Pepe und Olga nicht zueinander passen, so paßt auch ein weiteres mögliches Paar nicht: Clementine, Olgas Schwester, hat auf Roelle ein Auge geworfen, und sie hat im Gegensatz zu Olga »eine Taille« (FiI, 135) und auch ihre Aussteuer zusammen, aber eben keinen erotischen Körper, nur einen mütterlich-asexuellen. Stellen Pepe und Roelle hinsichtlich der Männerfiguren zwei Kontrastbilder dar – Roelle repräsentiert symbolisch mit seinen »geschlossenen Krägen« (FiI, 109), die seinen Hals stützen müssen und damit in seinem gesamten Körperbild das Anti-Phallische gegenüber Pepe –, so hat Fleißer in den Schwestern Olga und Clementine ebensolche für die Frauen gezeichnet: Verbinden sich in der Figur Olga Intelligenz und Sexualität, so in der Figur Clementine erzwungene Naivität und Asexualität. Letztlich ist Clementine bereits über die ihr auferlegte Haushaltsführung nach dem Tod der Mutter als deren Nachfolgerin gekennzeichnet und würde bezeichnenderweise auch von Roelles Mutter gern als Schwieger-

tochter gesehen. Mag auch der doppelte Verstoß gegen die Rollenklischees der Frau, die Olga begeht: Gebildetsein und voreheliche Sexualität – und das signalisiert im katholischen Verständnis des Stückes auch eine Lust, die nicht der Reproduktion dient[53] – zunächst als zeittypische Emanzipationsproblematik erscheinen, verweist auch dieses Moment auf einen tieferen Sinn des weiblichen begehrenden Körpers: In Olgas Subjektstruktur bedingen Intellekt und Sinnlichkeit einander, und auch Clementines durch Erziehung erzwungene Hausfraulichkeit und ihr Nicht-Begehrtwerden als Modus des Asexuellen gehören zusammen. In der Figur Olga zeigt sich ein Gegenmodell zu der um 1900 von Ärzten und Sexualforschern begonnenen Diskussion um die Frau und ihre Sexualität, welche Christina von Braun im paradoxen Bild einer weiblichen Geschlechtlichkeit skizziert, in dem einerseits der weibliche Sexualtrieb geleugnet und andererseits als übermächtig beschrieben wird:

> Was sich hinter diesem eigentümlichen Bild der weiblichen Geschlechtlichkeit und vor allem der Wiederentdeckung der weiblichen Sexualität verbarg, offenbart vielleicht besonders deutlich die Auffassung des Psychiaters Stekel. Er verkündete Anfang der zwanziger Jahre die Wiederauferstehung des ›Voll-Weibs‹ und sah in der Frigidität eine Form von Verweigerung. […] Der durch keine Unfreiheit gehemmte Geschlechtstrieb der Frau sollte zum Hüter der ›germanischen Kultur‹ werden – einer Kultur freilich, in der für die Frau als ›sprechendes Subjekt‹ und als Kulturproduzentin kein Platz vorgesehen war. Denn der Körper der Frau sollte ›befreit‹ werden, so Stekel, […] aber unter keinen Umständen sollte sie geistig tätig sein. Stekel machte das ›Kulturweib‹, die berufstätige, geistig aktive Frau verantwortlich für die Zurückdrängung des ›Vollweibs‹. […] Auch die Nationalsozialisten und die italienischen Faschisten sollten – bei sonst völliger Erfassung aller Lebensbereiche und gerade der Geschlechterrollen – die ›sexuelle Freizügigkeit‹ propagieren. Aber sie forderten gleichzeitig die Ausschließung der Frau aus allen kulturellen Instanzen. Die Frau wird nicht als Sexualwesen wiederentdeckt, sondern als *Erscheinungsform* der Sexualität. Damit erklärt sich die Ablehnung, ja Angst vor der geistigen Aktivität von Frauen. Denn jene geht bei der Frau einher mit ihrer Existenz als Geschlechtswesen.[54]

Hermine, die so befriedigt konstatiert, *das* nun hätte Olga von ihrer Gescheitheit – sich also ganz passend und für ihre zukünftige Rolle an Pepes Seite en passant als nichtgescheit definierend –, hat hier nicht ganz unrecht: Die kluge Olga konnte Lust empfinden, dumm war sie hingegen, weil sie glaubte, Pepe suche einen sexuellen Körper, während es ihm um ein gesellschaftsfähiges Pendant im oben beschriebenen Sinne ging. Damit wäre ein typischer Mann umschrieben, wie Haushofers Werk ihn charakterisiert: Nach einer kurzen Phase mit dem Sexualwesen Frau wird ein asexuelles Muttersubstitut gesucht. Tatsächlich passen Hermine und Pepe umfassend in ihren Charakterstrukturen zusammen: So ist Hermine nicht nur asexuell wie Clementine, sondern darüber hinaus in ihrem rigiden Verhalten – sie will Roelle ständig bei Kirche und Staat / Polizei denunzieren – vermutlich nachgerade sexualfeindlich, auf jeden Fall aber eine würdige Partnerin des eiskalten Pepe. Ein kleiner, aber vielleicht bezeichnender Hinweis zu ihrer psy-

chosexuellen Entwicklung findet sich – denkt man an die Frauenfiguren Haushofers – in Clementines Erinnerung, Hermine habe immer für Olga die Reissuppe, die sie nicht mochte, gegessen. Kurz gesagt: Dieses Paar muß sich nicht lieben und / oder begehren, um seinen Weg zu machen.

Deshalb gibt es auch nur eine einzige wirkliche *Liebesszene* im Drama – sie findet zwischen Olga und Roelle statt. In ihrer Symbolik ist sie in einen unauflösbaren Konnex von Sexualität und Tod, von Eros und Thanatos gestellt, der in Roelles Drohung kulminiert, Olga mit dem Messer zu erstechen: »Der Wunsch, sie zu töten, wird hier zum Liebesakt« (Sp, 498), kommentiert Fleißer. Dieser Wunsch, so er einer ist, findet sich erst in der *zweiten* Fassung des Dramas. In der ersten droht Roelle Olga mit dem Satz: »Dir gehe ich an die Drossel«, nachdem er sie aufgefordert hatte, »zuzustoßen« (vgl. FiI, 147). Diese Veränderung sei nötig, da diese Szene, so Fleißer, »voll ausgespielt werden muß«: »Neue Zuspitzung: Das hat zur Folge, daß umgekehrt er nun ihr das Messer ansetzt und sie mit Tötung bedroht.«[55] Wieso wird erst mit dieser *Umkehrung* die Szene voll ausgespielt? Oder wird, wie so häufig in Fleißers Überarbeitungen, da etwas verspielt?

Das Messer hat in der ersten Fassung, wo es weder in den Regieanweisungen noch von den Protagonisten erwähnt wird, eine geradezu imaginäre Existenz und ist damit eigentlich ebensowenig präsent wie der eigentlich vorhandene, aber verlegte Schlüssel der Anfangsszene. Das metonymische Gleiten eines abwesenden Objektes erinnert an Lacans Verständnis des Phallus, der »seine Rolle nur verschleiert spielen kann«[56]. Das Begehren, das, so Lacan, im Phallus seinen uneinholbaren Signifikanten findet, folge deshalb den Bewegungen der verschiebenden Metonymie – der Wort-an-Wort-Verknüpfung – und der das Abwesende ersetzenden Metapher.[57] Damit ließe sich das Drama so lesen: Der abwesende Phallus erscheint im Eingangsbild des verlegten Schlüssels, wird dann metonymisch verschoben auf das Messer, wo er zur – allerdings tödlichen – Metapher wird. Aber, wie Roelle in der ersten Fassung so schön sagt: »Es ist immer der gleiche Käs« (FiI, 148), so ist das Begehren nicht zu fassen. Es kann sich, wie Lacan sagt, nur sprachlich als Bitte um Anerkennung artikulieren: »Eine Anerkennung, tu's«, bittet entsprechend Roelle Olga, »Ein schöner lieber Roelle gewesen, nachsagen.« (FiI, 147) Soweit stimmen Fleißer und Lacan überein. In einem Punkt unterscheiden sie sich aber: Der Mann glaube, so Lacan, auf Grund seiner Anatomie den Phallus zu *haben,* die Frau müsse hingegen, um Gegenstand des Begehrens zu werden, der Phallus *sein*.[58] Roelle wähnt sich aber nicht im Besitz des Phallus, sondern schreibt ihn Olga zu, und diese wiederum lehnt es ab, für ihn den Phallus zu spielen. Hier wird deutlich, daß nicht nur, wie Lacan schreibt, niemand den Phallus repräsentieren kann, sondern daß in diesem Drama auch niemand den Phallus repräsentieren *will*.

Die väterliche, phallische Macht ist bereits mit der Fallsucht der Vaterfigur Berotter außer Kraft gesetzt, und das Begehren des Paares Roelle und Olga erfolgt ebensowenig unter dem Primat des Phallus. Die Frau kann nur dann Signifikant des Begehrens des Anderen werden – also in diesem Sinne der Phallus sein –, wenn sie Lacan zufolge »einen wesentlichen Teil ihrer Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute in die Maskerade zurückbannt«[59]. Diese Weiblichkeit als Maskerade ist bei Olga nicht am Werk; nicht zufällig besteht eine hämische Bemerkung Clementines darin, ihre Schwester sehe von

der Seite aus wie ein Mann, vergleicht Roelle sie nicht etwa mit einer Frauen-Figur der Bibel, sondern mit dem »Lieblingsjünger Johannes« (FiI, 118). Fleißers Liebes-/Tötungsszene ist zugleich eine subjektgenetische, die um das Begehren der Protagonisten kreist. Lacans Geschlechterkomödie ist – dies macht Fleißers zweite Fassung deutlich – in Wirklichkeit eine Tragödie: Das Messer, zunächst in Olgas Hand, wird von ihr nach kurzem Schwanken weggeworfen, Roelle greift es auf und setzt es ihr an den Hals. Man könnte sagen, er fällt damit hinter seine Einsicht in die sprachliche Verfaßtheit des Begehrens zurück und inszeniert mit der Aneignung des phallischen Messers eine imaginäre Täuschung. Genausogut ließe sich sagen, daß er eine Wahrheit in Szene setzt: Ein Begehren, das unter dem Mandat des Phallus verläuft, ist für die Frau tödlich.

Aber in der Szene artikuliert sich nicht nur Bedrohung, sondern auch ein Wunsch.[60] Offenkundig gibt es nur zwei Paarbildungsformen in diesem Stück: Ein ödipales Modell, dem Pepe, der angehende Vater, und die orale, desexualisierte Hermine folgen, und ein anti-ödipales, dem Olga und Roelle nicht ohne weiteres folgen können. Der Schlüssel zu einem anderen Begehren jenseits seiner phallischen Ausbildung bleibt sozusagen weiter verlegt. In Lacans Beschreibung der *passion imaginaire* findet sich eine gute Folie zur Charakterisierung des psychosexuellen Zustandes, der die Beziehung der Hauptfiguren des Stückes kennzeichnet. Das Imaginäre als Subjektmodus ist durch – wie Laplanche/Pontalis schreiben – »erotische Anziehung, aggressive Spannung«[61] gekennzeichnet. Intersubjektivität fungiert hier als spiegelrelationale, innerhalb derer der Kampf mit dem Anderen als eigenständigem Subjekt und dem Wunsch des Ichs nach illusionärer Verschmelzung sich abspielt. Das frühkindliche Spiegelstadium, in der sich das Ich durch Identifizierung mit seinem, ihm eine illusionäre Ganzheit vortäuschenden Spiegelbild bildet – dieser Prozeß findet im Zeichen eines noch fragmentierten Körper-Ichs statt –, wird von Lacan als Matrix, nicht als genetischer Moment aller identifikatorischen Akte verstanden.[62] Damit geht es um einen Vorgang, der nicht abgeschlossen werden kann, sondern um die das Sein konstituierende Struktur des Menschen, die damit – me connaître = méconnaître, lautet Lacans berühmte Formel – grundlegend Verkennung ist. Das Spiegelverhältnis der Identifizierung ist zugleich durch eine ausweglose Aggressivität gekennzeichnet, da die Beteiligten den jeweils Anderen nicht als Anderen anerkennen können, sondern dessen Aufhebung anstreben. Zwar sprengt der Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache den imaginären Zirkel, aber die Sprache und das Imaginäre bleiben unauflöslich verbunden. Trotzdem ermöglicht erst die Sprache die Anerkennung des Anderen, eine Funktion, die nicht zuletzt darin begründet ist, daß »jedes Wort auch Wort des Anderen ist«[63] – oder, wie im Hinblick auf *Fegefeuer in Ingolstadt* gesagt werden muß: sein *könnte*.

2.3. Imaginäre Beobachter

Insbesondere die Sprache des Dramas bildet zuvörderst den imaginären Zirkel in seiner aggressiven und zugleich auf den anderen fixierten Dimension ab: Sie gleicht eher einem »Boxkampf als Verständigungsversuchen« (Mc Gowan). So wie die Handlung sich in »Entladungen aller gegen alle« vollzieht, »ohne den Umweg über die Reflexion«[64]

zu nehmen, enthält auch die Sprache kaum Verweise auf etwas außerhalb der Personen liegendes (die Welt, ein Drittes), sondern folgt einem einfachen Schema: Die Sätze bilden eine einfache Subjekt-Objektstruktur nach, wobei diese häufig eine Attributierung des Gegenübers in seiner Eigenschaft für den/die Sprechenden enthält.

»Die Olga ist für uns zu fein.« (FiI, 109)
»Der ist ärger als ich.« (FiI, 116)
»Sie haben mich schon beleidigt.« (ebd.)
»Gib still, du warst immer meine Gescheite.« (FiI, 117)
»Du bist was Apartes für deinen Vater. Sie kann Latein, sie will mir imponieren.« (FiI, 107)

Diese Sätze zeigen eine leichte Verschiebung: Die anderen entsprechen niemals den Spiegelbedürfnissen; kommunikationstheoretisch gesprochen, liegt niemals eine gleiche Situationsdefiniton vor, die erwünschten Beziehungsebenen sind nie deckungsgleich. Trotz der Fixierung der Sprechenden auf die jeweils anderen – *du bist das für mich* – wird nie eine Übereinstimmung erreicht: *Du bist nicht wie ich;* zu fein, zu apart etc. Die Sprache, die in der Tat wie »Waffen und Marterinstrumente«[65] auf den bzw. über die anderen einhackt, drückt beides aus: die Fixierung auf die anderen, denn in den Gesprächen scheint es keine Außeninstanz, keine Welt zu geben, und das Aggressive des Sich-Abgrenzens, da die Verschmelzung – keiner kann wirklich des anderen Spiegel sein – immer die Vernichtung irgendeiner der sprechenden Figuren beinhalten würde. Die Spiegelfunktion hat ihren ›Ursprung‹ im Blick und im Bild, wie der Mythos von Narziß zeigt. Sie ist damit zunächst nichtsprachliche Grundlage aller späteren Bilder im Sinne der Imagos, von denen auch die Sprache geprägt ist. Da diese Spiegelfunktion scheitern muß – ist sie ja Lacan zufolge notwendig(e) Verkennung, da illusionäre Projektion des fragmentierten Ichs auf ein anscheinend ›heiles‹ Anderes –, *übernimmt die Sprache selbst* – und nicht die Sprechenden – diese Funktion.

Mit Lacan ließe sich sagen, daß die Sprache der *Fegefeuer*-Protagonisten durch ein hohes Maß an Imaginärem gekennzeichnet ist, das sich als permanente Wiederholung mißglückter Identifikationen ausweist.[66] Roelles Sprache ist aber – wie die kommunikationsanalytisch ausgerichteten Untersuchungen Roumois-Haslers zur Dialogstruktur des Stückes zeigen – von denen der anderen Figuren unterschieden. Dieser Figur, in der allgemein nicht viel mehr als ein pubertierender Gymnasiast, ein Spinner und Verrückter gesehen wird, gilt im folgenden das besondere Interesse, da sich in ihr die Autorposition Fleißers lokalisiert.

Analysiert man die Sprachgestaltung, so erscheinen insbesondere die häufig bemerkten »eigenartige[n] Selbstkommentierungen«[67] Roelles, die gemeinhin als Ausdruck seiner religiösen Verquastheiten (nicht) verstanden werden, in einem anderen Licht. Mit Sätzen wie »Dies sage ich mit einer stillen Hartnäckigkeit!« (FiI, 112), die kommunikationstheoretisch das Verbalisieren des performativen Gehaltes eines Sprechaktes darstellen, scheint es, »wie wenn Roelle sich seiner physischen und psychischen Gegenwart vor einer imaginären Instanz, einem vorgestellten Anwesenden, einer Norm, versichern

müßte«[68]. Im Unterschied zum impliziten Zuschauer, der jedem Drama eingeschrieben ist, etabliert das *Fegefeuer* an solchen Stellen »zusätzlich eine Art *imaginärer* Beobachter«[69]. Diese sprachinterne Instanz kann auch im Sinne des subjekttheoretischen Imaginären verstanden werden, zumal sich durch die mit dem imaginären Beobachter einhergehende Doppelperspektive der sprachlichen Struktur

> etwas zwischen den unmittelbaren Dialog der Figuren und den Rezipienten schiebt und dadurch die Personen als dramatis personae nicht ›real‹, sondern *dargestellt,* nämlich durch diese zweite Perspektive ›gespiegelt‹ erscheinen[70].

In der Sprache zeigt sich die Spiegelfunktion, die die Anwesenden nicht füreinander zu übernehmen vermögen. Am deutlichsten ist Roelles und Protasius' Sprechen, am wenigsten dasjenige von Christian, Pepe und Hermine von dieser Spiegelfunktion geprägt.[71] Das bedeutet allerdings nicht, daß das Sprechen der beiden Figuren Roelle und Protasius – auf letztere wird später noch eingegangen – ›gestörter‹ sei als das der drei anderen Figuren – im Gegenteil.

Mit der Doppelperspektive, die den imaginären Betrachter evoziert, gehen hinsichtlich der Dialogstruktur Leerstellen einher: In diesen scheint sich »viel Ungesagtes, Unausdrückbares«[72] zu manifestieren. So weist die an Roelle gebundene Spiegelfunktion das Merkmal imaginärer Identifikation auf und zeigt auf ihre Weise die »Gebrochenheit zwischenmenschlicher Kommunikation«, sie nötigt, das offensichtlich »Nicht-Sagbare, der Sprache ›Widerstehende‹«[73] wahrzunehmen. Das Sprechen der anderen Figuren entspricht hingegen ihrer Gesellschaftsfähigkeit, die sich allerdings als totale Vergesellschaftung äußert: Sie werden gesprochen. Durch die Etablierung des imaginären Beobachters *innerhalb* der Sprache, vor dem sich die Figuren darstellen, wird die simulierte Eigenbezüglichkeit, d. h. die Illusionsstruktur des Stücks allerdings nicht wie im Theater Brechts aufgehoben, sondern die Sprache »wirkt *in sich selbst verfremdet*«[74]. Dieses Resultat läßt sich erweitern zu der Aussage: Die Sprache wirkt verfremdet, weil sie eine fremde Funktion ›aufgelastet‹ bekommt. Sprache, verstanden als symbolische Ordnung, die die nichtsprachliche, imaginäre, spiegelrelationale Intersubjektivität durchbricht und damit als Drittes die Fixierung der Subjekte aufeinander löst, wird hier zum Ausdruck eben des Imaginären, wird zum Spiegel, in dem die Subjekte – allen voran Roelle – sich fixierend zu spiegeln trachten.[75] Mit einem Wort: Roelles Sprache bildet etwas *Nichtsprachliches* ab, das über das Sprechen der anderen Figuren hinaus formal-ästhetische Qualität gewinnt.

2.4. Gegenbilder des Begehrens und ihr Scheitern II

Roelle läßt sich mit Kristeva als Entgrenzungsfigur deuten, in der sich die ästhetische Praxis als Öffnung auf die vorsprachlichen Triebmotilitäten verkörpert. Damit wäre er »anti-ödipal« im Sinne Kristevas, da er die »anti-thetische, wider-sinnige« Schreibpraxis verkörpert.[76] Angesichts der Motivsymbolik des Stückes scheint es, als wolle Roelle – wenn auch scheiternd – seinen Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache gewalt-

sam erzwingen, da es keine Instanz gibt, die eben dies von ihm fordern würde. Diese Instanz ist nach Lacan der die Symbolordnung repräsentierende Vater, der die imaginäre, symbiotische Fixierung des Kindes auf die Mutter untersagt. Daß Roelle diese Instanz mehr als nötig hat, zeigt die sehr komische Szene, in der seine suppentopfschwingende Mutter ihn auf offener Szene und in aller Öffentlichkeit zwingt, seine Suppe zu essen und mit diesem Akt vor aller Augen seine (symbiotisch-orale) Fixierung preisgibt. Roelle, der durch sein Stinken als Ausdruck mißglückter Reinlichkeitserziehung zugleich seine Analität als Modus des Abgrenzens demonstriert und braucht, *verkörpert* im wahrsten Sinne des Wortes seine liebe Not mit der mütterlichen Beziehung: Er führt die »Analschlacht«[77] zu der, so Olivier, der Junge im Gegensatz zum Mädchen in der auf die symbiotische orale Phase folgenden Stufe gezwungen werde, da er »sich gegen das mütterliche Ganzheits-Phantasma wird wehren müssen, um seine Unabhängigkeit zu erlangen, die die Mutter selbst nur halbherzig wünscht«[78]. Roelle versucht nicht nur, das Dritte zu erzwingen mit Hilfe einer Sprachfunktion, die eben nur seine Not zu *spiegeln* vermag, er agiert sein Elend auch aus. Er symbolisiert seine fehlende Kastration, indem er einem Hund die Augen aussticht:

> Was wissen denn Sie schon!! Einem Hund was in die Augen tun, ist nicht immer einfach. Ich habe gedacht, wenn er schreit, das ist wie meine arme Seele, die Olga hat mich verstanden. (FiI, 118)

Das Erwünschte, die mit der Ödipalisierung einhergehende Konstitution zum Geschlechtswesen, kann Roelle nicht aussprechen, er kann nur verschoben im Symbol der Blendung auf sie deuten – in der Hoffnung, Olga könne *sehen,* was er will. Warum greift er zu diesem Mittel?

Olga böte für den präödipalen, anti-phallischen Roelle den Ausweg, den anderen sexuellen Körper.[79] Er will Olga zwingen, sein Begehren anzuerkennen und zu erwidern, um ein nicht mehr im Symbiotisch-Imaginären fixierter Körper zu sein. Nicht zufällig nimmt seine Aufforderung an Olga, mit dem Messer »zuzustoßen«, damit es ihm »endgültig« »die Augäpfel nach oben dreht« (vgl. FiI, 147), das Hundeaugen-Kastrations-Motiv auf. Roelles Begehren ist aber zutiefst gekennzeichnet vom Wunsch nach Anerkennung; sein Verlangen verweist darauf, daß erst mit der Sprache – in und durch sie – das, wie Lacan sagt, körperliche Bedürfnis *(besoin)* zur sprachlichen Bitte *(demande)* erhoben wird: »Eine Anerkennung, tu's. Ein schöner lieber Roelle gewesen, nachsagen.« (FiI, 147) So ist Roelles Sprechen nicht nur durch die imaginäre Spiegelfunktion gekennzeichnet, sondern auch durch den Wunsch nach Symbolisierung. Olga ist nicht willens oder in der Lage, diesem Begehren nachzukommen, da sie auf seine präödipale Subjektstruktur mit Abwehr reagiert. Da sie seine Bitte so nicht erfüllen kann – würde Roelle hingegen rauchen, also ein kleines phallisches Attribut vorweisen, würde sie mit ihm Arm in Arm durch die Stadt gehen (vgl. FiI, 114) –, muß er für sie zu einem ödipalen Subjekt werden. Roelle bietet Olga in der Messerszene die Funktion des Vaters an, der die Kastrationsdrohung ausspricht und dadurch das Begehren in die symbolische Ordnung überführt und strukturiert.

Aber auch in diesem Wunsch, sie solle ›zustoßen‹ – Roelles Augen würden dann in einer Mischung aus Sexualitäts- und Todesmotiv auch nicht zufällig ›nach oben‹ gehen –, kann Olga nicht das verborgene Liebesangebot erkennen, nur die »Vernichtung« (FiI, 147), die ein solcher Akt für sie bedeutet. Damit wäre ihre mögliche Liebe gescheitert. Und wirklich fällt der einzige Satz des Dramas, der zwei Objekte als einander spiegelgleich, ineinander aufgehend bezeichnet, der sie unverrückbar und auf ewig an das Gegenüber fixiert, zwischen Olga und Roelle in der gescheiterten Liebesszene. Hier heißt es nicht mehr: *Du bist für mich (nicht) das,* sondern *wir sind für uns:* »Auf einem Berg von Ekel haben wir uns zwei Gesichter aufgerichtet, daß sie einander ansehen müssen in Ewigkeit.« (Ebd.) Mit dieser Szene ist die völlige Identität bzw. Symbiose der (Nicht-)Subjekte erreicht, das ›Wir‹: Der Blick in den Spiegel, der beiden Figuren des anderen Ekel und damit zugleich den eigenen zeigt, zu dem die Lust geworden ist. Wenn, wie Lacan schreibt, »sich der Wert der Sprache für das Sprechen an der Intersubjektivität eines ›Wir‹, das sie übernimmt«[80], bemißt, so regiert hier geradezu die Travestie der Intersubjektivität.

2.5. Schrift, Tod und Geschichte

Das Drama wurde 1926 aufgeführt. Es steht mithin auch in einem spezifischen historischen Rahmen. Tatsächlich trifft auf Roelles Subjektstruktur zu, was Theweleit über das Ich des soldatischen Mannes in der Weimarer Republik schreibt:

> Ödipus entsteht durch Verzicht und durch die ›Vaterüberwindung‹ […]. Den nicht zuende geborenen Menschen schert der Vater dagegen wenig. Es gibt ihn als gesellschaftlich definierte Instanz, als den Machthaber der Familie, und als solcher spielt er seine Rolle, die im selben Maß abnimmt, wie das Kind seine reale Machtlosigkeit entdeckt. Aber für das psychische Bedürfnis des nicht zuende geborenen Kindes existiert er kaum. Es sucht (und wenn es sein muß, zeitlebens) die Verbindung mit Mütterleibern, in denen es ›ganz‹ ist, fertig geboren, je größer es wird, desto größere – es kann sich auf Grund seiner fehlenden Grenzen überhaupt mit jeder, auch der größten Größe direkt in phantastische Verbindung setzen. […] Der Gestus des Zusammenfügens, den ich als Hauptgestus der faschistischen Art der Organisationsbildung […] beschrieben habe, dürfte aus dem nie versiegenden Bedürfnis des nicht zuende geborenen Typs nach der fehlenden Hälfte stammen, ohne die er nicht *ist,* aus der er einmal zu früh, unfertig und vergewaltigt entlassen worden ist.[81]

Im Unterschied zum soldatischen Mann aber symbolisiert Roelle in der Hundeszene die fehlende ödipale Situation, er will eben den anderen Weg, den des Ich-ersetzenden Körperpanzers nicht gehen. Seine Analität ist eine doppelte Waffe: gegen die symbiotische Mutterbeziehung, aber auch gegen den Körperpanzer, der sich nur ganz fühlt, wenn er ›rein‹ ist. Roelle traut sich zunächst nicht in »ein Wasser« (FiI, 109) – ein Zustand, der Gegenstand ständigen Hohns der anderen ist –, aber nur in *ein* bestimmtes Wasser nicht. Roelle will sich nicht säubern, Wasser hat für ihn *nicht* die Funktion des sauberen

Bettes für Hermine. Wasser nimmt für den gesellschaftsfähigen Körper, wie ihn Pepe, Hermine und die anderen Figuren repräsentieren, die Funktion von »da ist es gar nicht ›Wasser‹, es ist Anti-Schmutz«[82] ein. Die Verbindung von Flucht vor der Frau und Flucht vor den Körper- und sonstigen Strömen trifft für Roelle genau nicht zu: Der das in diesem Zusammenhang ironisch verfremdete Bibelzitat »Und Feindschaft sei gesetzt zwischen dir und dem Wasser« (FiI, 141) zitierende Pepe irrt sich. Roelle sucht die Frau als sexuellen Körper, und da Wasser und Frau auch in diesem Drama gegenseitig substituiert werden können, ist es nicht erstaunlich, daß Roelle für Olga seine Wasserscheu – er rettet sie ja aus dem Fluß – durchaus überwindet: Es geht ihm um andere als *reinigende* Ströme.

Roelle repräsentiert eine offene Figur im Stück. Er befindet sich – auch historisch gesehen – in der gleichen Ausgangslage wie das nicht-zu-Ende-geborene Ich, kann sich aber, da die väterliche Instanz fehlt, in zwei Richtungen entwickeln: Wie der faschistische Mann kann er ein »fragmentierter Körperpanzer« (Theweleit) werden oder seine nicht-ödipalisierte, durchlässige Struktur beibehalten. Damit kommen wir zum Ende des Dramas, das in seiner *Textfassung* 1926 produktiv, 1971 hingegen unproduktiv mit dieser Figur verfährt.[83] Das Verspeisen des Bußzettels, mit dem 1971 die Neuaufführung des Stückes endete, wird gemeinhin als Verdeutlichung der Textintention des Stükkes verstanden.[84] Dieses *Andorra*-Modell mag sich zwar für den Schulunterricht eignen, ist aber hinsichtlich der Radikalität des Stückes ein völliger Rückschritt. Roelle ißt den Beichtzettel eben nicht (allein) als Inkarnation der Repression, sondern er inkorporiert mit diesem Akt auch die Schrift. Durch diesen Akt eignet er sich das väterliche Gesetz an und wird es selbst.

Dieses Ende ist dem Verschlingen des verhaßten Textes durch den Mönch Jorge in Umberto Ecos *Name der Rose* vergleichbar. Die Morde in der Abtei geschehen im Rahmen der Suche nach einer Schrift des philosophischen ›Urvaters‹ Aristoteles über die Komödie und mithin über das Lachen. De Lauretis interpretiert die Inkorporation des Textes bei Eco: »Die Brüder morden einander, um den Text des Vaters sicherzustellen, den zum Schluß Jorge von Burgos, der älteste der Horde, sich einverleibt, jener also, der allzu wörtlich der Leib des Wortes werden möchte.«[85] Jorge wird diese Anmaßung allerdings mit dem Tod bezahlen: Nachdem er das von ihm selbst vergiftete Buch verschlungen hat, verbrennt sein toter Körper in den Flammen der Bibliothek. Das Verspeisen des Textes steht in einer langen Tradition, die bis auf den Propheten Hesekiel des Alten und den Jünger Johannes des Neuen Testaments zurückgeht; bereits der, wenn man so will, biblischen Urszene ist der »Zusammenhang zwischen Phallus, Gesetz, Wissen und Schrift«[86] eingeschrieben.

Das Motiv findet sich darüber hinaus auch bei einem von Fleißer sehr geschätzten Autor: In Kleists Erzählungen *Michael Kohlhaas* und *Der Findling*. Wie in Ecos *Name der Rose* ist auch im *Kohlhaas* die Schrift ein von den männlichen Protagonisten begehrtes Objekt des Wissens: Kohlhaas' Zettel symbolisiert, obwohl es nirgends steht, das Wissen um die (männliche) Genealogie.[87] Damit weisen beide Texte eine Gemeinsamkeit auf: In Ecos wie in Kleists Text repräsentiert die Schrift die Idee der Souveränität über den Körper, der Beherrschung/Codierung körperlicher Akte wie etwa die Fort-

pflanzung und das Lachen. Nicht zufällig erhält Michael Kohlhaas das Wissen von einer seiner Frau ähnlichen Zigeunerin, und sicher auch nicht zufällig befindet sich die verbotene Schrift in einem Bereich der Bibliothek, der »Finis Africae« heißt: Anders gesagt ist der Fundort genau der *dark continent,* den schon Freud in der Frau sah. Im *Kohlhaas* wie im *Namen der Rose* findet sich ein textkonstitutiver Bezug zwischen dem väterlichen Gesetz/der Schrift und dem toten Körper der Frau, der den Körper der Mutter substituiert: Stirbt die einzige weibliche Figur in Ecos Roman auf dem Scheiterhaufen, so wiederholt ihr Tod im Text den Verlust jenes namenlosen, geliebten Objektes, der, so Eco im Vorwort, sein Motiv bildete, eine alte Quelle ›nachzuerzählen‹.[88] Im *Kohlhaas* stirbt zunächst Kohlhaas' Frau, was dieser als Motiv für seinen Rachefeldzug angibt. Als Substitut der toten Frau erscheint später die Zigeunerin mit dem Zettel, die aber eindeutig eine Mutterfigur repräsentiert, so daß der Text die Identität von Frau und Mutter enthüllt.[89] Der Verlust des weiblichen Objektes, letztlich der Mutter, *motiviert* also das Textbegehren, es *richtet* sich aber auf das Gesetz des Vaters. Im *Findling* findet sich ebenfalls der Bezug Mutter/Gesetz – allerdings in seiner explizit ödipalen Ausformung. Der angenommene Sohn Nicolo, der titelgebende Findling, erhält vom Stiefvater aus Liebe dessen gesamten Besitz überschrieben. Damit nicht genug, begehrt Nicolo in der Folge seine (Stief-)Mutter. In flagranti vom Vater bei der ohnmächtigen Mutter ertappt, will er ihn des Hauses verweisen, Nicolo aber beruft sich auf die Dokumente, die ihn zum Herren des Hauses machen. Der Vater wird doppelt gedemütigt: Dem Findling wird juristisch Recht gegeben, und seine Frau stirbt. Aus Rache tötet er den Sohn und stopft ihm die Schrift in den Mund. Ob nun der Akt der Schriftinkorporation ein freiwilliger oder aufgezwungen ist – letztlich oszillieren alle Motivvarianten in einer unauflöslichen Ambivalenz –, allen Texten liegt, wie auch immer sie sich manifestiert, eine ödipale Struktur zugrunde. Zugleich erweist sich das Verspeisen der Schrift unentrinnbar als Todesakt.

Die Schrift/der Zettel, der in *Fegefeuer in Ingolstadt* (wieder?) auftaucht, repräsentiert in der Rückführung auf das biblische Motiv das Gesetz des Vaters und seine Repräsentanten in der männlichen Genealogie: Gott der Allmächtige und die Priester an Gottes Statt, vor denen mit den Worten der von Roelle verlesenen Beichte ›der arme sündige Mensch«, eben der Mensch als Körper steht. Mit Kristeva läßt sich das Verspeisen der Schrift als Motiv deuten, im dem sich die »Gewalt, die das Hereinbrechen der Sprache als Mord am Körper ist«[90], repräsentiert. Begehrt aber Roelle, dieser vor- und ungesetzliche Körper, wirklich das Gesetz des Vaters, wie die männlichen Protagonisten Ecos und Kleists? Offenkundig stattet Fleißer ja Roelle mit einem Begehren nach einem sexuellen Gegenüber, eben nach Olga aus, und ebenso offenkundig findet sich kein Frauen- und damit Mutteropfer im Text.[91] Im Gegenteil: Roelle rettet Olga aus den Fluten, und die Mutter ist zwar enervierend, erfreut sich aber ansonsten bester Gesundheit. Ist dieses Begehren nach dem Gesetz ein ›männlicher‹ Wunsch, der sich möglicherweise gar nicht im Text Fleißers findet? Hélène Cixous sieht ja die *écriture féminine* aus der frühen Mutter-Kind-Beziehung gespeist und spricht der Frau die privilegierte Position zu, diese zu realisieren, denn anders als der Mann, dessen Schreiben immer ›noch Teil am Phallus‹ habe, vollziehe der weibliche Körper, der nicht unter der Kastrations- und damit

Todesdrohung stehe, »die Lehre des Todes nicht«[92]. Es wäre so gesehen vielleicht kein Zufall, daß die Idee, *Fegefeuer in Ingolstadt* in der Überarbeitung mit dem Verspeisen des Zettels enden zu lassen, von einem Mann, dem Chefdramaturgen Horst Laube, stammt. Mit dem Verspeisen vollzieht sich auch an Roelle der Mord am Körper, den das Verspeisen der Schrift als Todesmotiv vorführt. Die Ödipalisierung als klassische Form der Subjektgenese ist damit abgeschlossen: Wie sehr das väterliche Gesetz, die Schrift und das Mutteropfer einander bedingen, zeigt die Überarbeitung des *Fegefeuers:* Bevor Roelle den Zettel verspeist, sagt er zur Mutter die neuen Sätze: »Für mich bist du tot, laß mich aus.« (FiI, 2. F.: 124)

In der ersten Fassung hatte Fleißer das Motiv aber *nicht* zu Ende geführt. Interessanterweise wurde es bereits 1926 anläßlich der ersten Berliner Aufführung von den Regisseuren Bildt und Brecht als offenes wahrgenommen und geändert: So hat, resümierte der Kritiker Monty Jacobs die Aufführung lakonisch, die »Passion ein Ende, Roelle greift zum Strick«[93]. Tatsächlich hat nicht nur die Leidensgeschichte des »nazarenischen Narrs«[94] ein Ende, sondern auch die *passion imaginaire* der beiden Figuren Olga und Roelle. Das Drama mußte – so Jacobs – nach den »grausamen Gesetzen der Bühne fallen«, weil das Stück »stillsteht, von Roelles Eintritt an stillsteht«[95]. Mit Roelle tritt in der Tat das Imaginäre auf die Bühne: eine Subjektstruktur, die nach Lacan dadurch gekennzeichnet ist, »daß in ihr keine echte Geschichte sich vollziehen kann«[96]. So hat dieses Drama vielleicht keine echte Geschichte, aber es wird ihr ein tödliches Ende aufgezwungen.[97] Roelle wird dabei über seine Todesart, die Strangulierung, endlich doch noch, ähnlich der Katze bei Poe, zu einem phallisch-männlichen Körper.[98] Ist es nur der Wunsch nach einem ordentlichen Abschluß des Ganzen, der diesem sinnlos scheinenden Drama, das immer weiter gehen könnte, in der Schuldzuweisung rückwirkend Sinn verleiht, oder muß man davon ausgehen, daß das geschlossene Ende nötig ist, da es die Zuschauer beruhigt – die ersten sind ja im gewissen Sinne die Regisseure –, da es sonst etwas gäbe, das unabgeschlossen und beunruhigend lebendig über das Stück hinaus wirken würde?

2.6. Imaginäre Mitspielerinnen

Damit ist die Rolle des Zuschauers in diesem Drama angesprochen. Es sind bezeichnenderweise vor allem die eigenartigen Selbstkommentierungen Roelles, die den imaginären Betrachter evozieren. Hinsichtlich der Zuschauerfunktion führt dies zu einer doppelten Perspektivierung, die über den üblichen impliziten Zuschauer des Stückes hinausgeht:

> Mit anderen Worten bedeutet das, daß die jedem dramatischen Text immanente Beobachterperspektive hier verfremdet wird, und zwar nicht so, daß die darin enthaltene Bühnenillusion durchbrochen würde (indem der reale Zuschauer sich seiner *Zuschauer*rolle bewußt werden würde, was Brecht erreichen wollte), sondern so, daß sie irgendwie verdoppelt, d. h. auf der Handlungsebene explizit gemacht wird.[99]

Die in sich selbst verfremdete Sprache affiziert den Betrachter, da dieser sich nicht seiner realen Zuschauerrolle bewußt wird, sondern er sich – da sich seine Rolle in der konkreten Aufführungssituation mit ihm deckt – statt dessen mit dem imaginären Beobachter identifiziert.[100] Der Zuschauer wird solchermaßen verdoppelt, d. h. er wird nicht nur im Zuschauerraum gelassen, sondern auf die Bühne gebracht. Man könnte auch sagen: Statt der Bewußtwerdung der realen Zuschauerposition im Theater Brechts wird der Zuschauer bei Fleißer zum unbewußten, imaginären Mitspieler. Der imaginäre Beobachter, vor dem vor allem Roelle sich spiegelt, ist darüber hinaus vermutlich eine imaginäre *Beobachterin*. Die Roelles Sprache inhärente Spiegelfunktion verweist auf den vorsprachlichen, spekulären Raum der Mutter-Kind-Dyade ›vor‹ dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache, die der Vater repräsentiert:

> Doch ebenso, wie sich in der spekulären Erfahrung immer Leerstellen melden und diese somit in ihrem Totalitätsanspruch nie ganz glücken kann, stößt das kleine Menschenwesen auch in der primordialen Beziehung zur Mutter immer wieder auf eine solche Stelle, die einer vollkommenen narzißtischen Verschmelzung im Weg steht.[101]

In der gesamten Dialogstruktur des Dramas, in spezifischer Weise aber darüber hinaus in Roelles Sprechen werden, so zeigte die linguistische Analyse, Leerstellen evoziert. Wenn in der Beziehung zwischen Roelle und Zuschauer letzterer die Rolle der spiegelnden Mutter einnimmt, dann wäre er oder sie hier als Erzeugerin der Leerstellen ein ›mangelhaftes‹ Wesen, denn die Mutter verkörpere, so Lacan, auch das Begehren nach dem Phallus des Vaters: Sie verhindert damit die totale Identifikation, indem sie durch ihre partielle Abwesenheit das Kind auf ein Drittes verweist. Das Kind wird auf diese Weise in die symbolische Ordnung eingeführt, die es zugleich als Geschlechtswesen in je unterschiedlichen Bezug zum Phallus setzt. Was bedeutet diese von Fleißer inszenierte Struktur zwischen Roelle, der imaginären Beobachterin und den Zuschauern?

Der Vorgang, der hier von Fleißer in Szene gesetzt wird, läßt sich mit Hilfe der filmsemiotischen Überlegungen Teresa de Lauretis' beleuchten. Die Subjektgenese vollzieht sich über die Identifikation mit dem Bild des Anderen, dessen ›Urbild‹ das Andere des Ichs im narzißtischen Spiegelbild ist. Im Blick auf den Anderen konstituiert sich das Ich immer auch als Sexualwesen: Männlichkeit und Weiblichkeit beziehen sich dabei, wie de Lauretis betont, psychoanalytisch gesehen »nicht so sehr auf Qualitäten oder Seinsstadien, die einer Person angeboren sind, als auf Positionen, die sie im Verhältnis zum Begehren einnimmt. Es sind Begriffe der Identifikation.«[102] Wie de Lauretis ausführt, konstituiert sich solchermaßen das Subjekt als Geschlechtswesen fortwährend vermittels einer Reihe imaginärer Identifikationen, die es anhand symbolischer Repräsentanzen und der ihm eingeschriebenen geschlechtlichen Codes vornimmt:

> Der filmische Apparat in der Ganzheit seiner Verfahren und Wirkungen erzeugt nicht einfach Bilder, sondern die Bildvorstellung (imaging). Er bindet Affekt und Bedeutung an Bilder, indem er die Bedingungen der Identifikation herstellt, der Bewegung des Begehrens eine Richtung gibt und den Zuschauer in ein Verhältnis zu den Bildern setzt.[103]

Dieser Prozeß gilt generell für jede signifikante Praxis. Evident wird dieser Vorgang neben dem Kino besonders für das Drama, da es Literatur und Schrift direkt visualisiert. In welche Richtung setzt Fleißer das Begehren des Zuschauers? Und: Entpricht die Aufführungspraxis ihrer Richtung?

Im Schreibprozeß als Entgrenzungsprozeß werden umgekehrt zur Rezeption die Bilder erzeugt, die der Geschichte des Ichs als Geschichte seiner Identifikationen zugrundeliegen. Nach Lacan – der den von Freud postulierten ›weiblichen Mangel‹, die Kastration, sprachphilosophisch in der Symbolordnung verankerte – kann es kein weibliches Imaginäres geben, da schon die Mutter den Phallus begehre und das Kind deshalb wünsche, der Mutter Phallus zu sein. Inszeniert Fleißer mit Roelle eine Autorposition, die im Spiegelverhältnis zur imaginären Beobachterin (dem Zuschauer) vom fehlenden Phallus geprägt ist? Damit würde dieses Drama den psychoanalytischen Diskurs bestätigen, der der Frau ein weibliches Imaginäres abspricht. Offenkundig repräsentiert Roelle aber keine phallische Position und will damit auch nicht der imaginären Beobachterin Phallus sein. Sein Begehren richtet sich auf Olga, womit auch die imaginäre Beobachterin resp. die Zuschauerschaft in diese Begehrensstruktur rückt. Damit hätte Fleißer hier über ihre in Roelle repräsentierte Autorposition ein Beziehungsverhältnis von imaginärer Beobachterin (Mutter / Zuschauer) – weiblicher Figur (Tochter) errichtet, also genau das weiblich-imaginäre Beziehungsverhältnis jenseits des phallischen Bezugs, das die Psychoanalyse bestreitet.

Die zweite Figur, die neben Roelle ebenfalls die paradoxe Spiegelfunktion der Sprache verkörpert, ist eine der zwei »unheimlichen Nebelgestalten« des Textes, deren Darstellung und drameninterne Funktion in jeder Aufführung zum Problem wurden.[104] Da nur Protasius in seinem Sprechen Roelle gleicht, stellt sich die Frage, was er repräsentiert. Auch sein Sprechen evoziert ja die Spiegelfunktion, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann. Diese Figur, die Roelle verfolgt, um ihn an einen im Stück abwesenden Dr. Hähnle auszuliefern, erinnert an den Zutreiber in Büchners *Woyzeck*. Warum er Roelle heimsucht, erläutert er Olga: »[D]en darf man nicht herumlaufenlassen bei seiner Veranlagung«, denn »das sind aber die seltensten Menschen, wo man was dabei verfassen kann, behauptet wenigstens mein Doktor« (FiI, 119 f.). So vermutet er, Roelle verstecke sich bei Olga, weil »das bei dem auch nicht freiwillig ist, wenn er immer so ausgefragt wird und hinterher das ganze Innenleben wird nachher aufgeschrieben, net.« (FiI, 120) Roelle wird hier als interessanter Kasus gehandelt: Protasius spricht von »periodisch auftretender Störung«, von der Möglichkeit eines späteren »Heilungsprozesses« (ebd.). Auch mit dieser Figur *kann* sich der Zuschauer identifizieren: Es ist die Position des Sohnes, der im Namen des symbolischen Vaters und des Logos spricht. Und es ist die Position Autor, die aus der Identifizierung mit dem Vater entspringt und im Namen des Vaters schreiben will. Als solcher versucht er, die von Roelle verkörperte präödipale Subjektstruktur zu ›heilen‹, d. h. in seine Ordnung zu überführen. In der Identifikation mit dieser Figur, den der Zuschauer durch die Spiegelfunktion vollzieht, rückt die imaginäre Beobachterin damit in die Position der ödipalen Mutter, die den Sohn als Phallusersatz begehrt.

Der Zuschauer, der zur Mitspielerin wird, an die das Begehren sich richtet, kann sich nicht mehr beruhigt zurücklehnen; er/sie trägt für den Ausgang des Stückes Verantwor-

tung. Von seiner/ihrer Anerkennung Roelles hängt es ab, was aus Roelle wird: Sieht und hört er/sie in ihm den durchlässigen Körper, den er lieben kann, erwidert sie/er das von Roelle auf ihn gerichtete Begehren, kann Roelle etwas werden, entzieht sie/er dieser stinkenden Figur sein/ihr Mitgefühl, wird er etwas anderes. In der Fassung von 1970/71 ist Roelle durch das Dekret der Autorin – einen vielleicht männlich zu nennenden Wunsch aufnehmend – *etwas* geworden: das Gesetz. Parallel dazu ist auch die Roelle entsprechende Figur Sandner der Vorläufergeschichte *Meine Zwillingsschwester Olga* in der Umschrift vom 1972 zu *Die Dreizehnjährigen* etwas geworden: ein Faschist.[105] Fleißer hatte die Deutungen der siebziger Jahre zu ihren Werken aufgegriffen und ihre Texte umgeschrieben. Es ist im wahrsten Sinne die *Rezeption,* das Verständnis dieser Figur, welche entscheidet, was aus ihr wird – genau dies macht die Werkgeschichte deutlich. Aber, wie gesagt, Roelle hätte auch anders enden können. Fleißer selbst fühlte vielleicht, daß sie dieser Figur Unrecht tat, denn sie schickte sich an, Roelle und damit auch sein biographisches Vor-Bild Sandner zu verteidigen: »Es ist das gleiche, wie wenn sich ein Künstler von den Normalen abhebt.«[106] Diese Möglichkeit hat sie erst spät betont, aber ein verläßlicher Körperzeuge, Herbert Ihering, hat sie schon beim Zusehen/Mitspielen wahrgenommen: »Diese triebhaften, süchtigen, ausbrechenden, in sich zurücksinkenden Menschen stoßen oft an die Grenze, wo sie beinahe Künstler werden.«[107]

2.7. Zettel's Alptraum: Die Schrift gibt es nicht

Die letzten Worte Roelles in der Fassung von 1926 lassen sich sehr unterschiedlich verstehen: Wie man sie versteht, liest, auf der Bühne deklamiert, hängt vom ganzen Verständnis des Stückes ab. In der letzten Szene kulminieren verschiedene Aspekte, die aufeinander verweisen: Roelle, der, um von den anderen akzeptiert zu werden, seiner Mutter Geld gestohlen hat, wofür sie wiederum fälschlich Olga bei der Polizei anzeigte, wird als Dieb verstoßen, und da Crusius »aufs Gericht« geht, vermutlich strafrechtlich belangt (vgl. FiI, 152). Roelles Mutter hält ihn für besessen und spricht Exorzismusformeln aus. Nach Roelles Kommentar: »Mitsamt deinem Beten hast du es nicht herausgerissen, ich pfeife auf dein Beten, was du zusammenbetest« bringt sie nur noch den Aufschrei (vermute ich, da keine Regieanweisung): »Einen Pfarrer« (FiI, 152) heraus und geht ab. Roelle, nun allein auf der Bühne, holt einen Zettel hervor. Regieanweisungen sind nicht vorhanden, und die letzten Worte könnten in (wenigstens) zwei Fassungen gesprochen werden:

> Roelle (niedergeschlagen): Ich armer sündiger Mensch klage mich an vor Gott dem Allmächtigen und Euch Priester an Gottes statt, daß ich seit meiner letzten Beichte vor sechs Monaten folgende Sünden begangen habe: – (nachdenklich) gegen das vierte Gebot, wie oft? gegen das siebente Gebot – wie oft? gegen das achte Gebot – wie oft? (bedrückt) dick unterstrichen. (verzweifelt) Das ist mein Zettel für mich, (erschauernd) den könnte ich gleich essen. Gegen die sieben Hauptsünden – alles steht drin. (mit dem Mut der Verzweiflung) Ich bitte um eine heilsame Buße und um die priesterliche Lossprechung. (Hoffnung fassend) Das probiere ich.

Eine andere Variante?

> Roelle (karikierend): Ich armer sündiger Mensch klage mich an vor Gott dem Allmächtigen und Euch Priester an Gottes Statt, daß ich seit meiner letzten Beichte vor sechs Monaten folgende Sünden begangen habe: – (falsches Pathos) gegen das vierte Gebot, wie oft? (leiernd) gegen das siebente Gebot – wie oft? gegen das achte Gebot – wie oft? (mürrisch) dick unterstrichen. (amüsiert) Das ist mein Zettel für mich, (eine Idee fassend) den könnte ich gleich essen. (amüsiert) Gegen die sieben Hauptsünden – alles steht drin. (religiöse Sprechweise imitierend) Ich bitte um eine heilsame Buße und um die priesterliche Lossprechung. (neuer Streich im Kopf) Das probiere ich. (FiI, 153, ›Regieanweisungen‹ E. B.)

Beide Redeweisen wären möglich, und, wie Ihering vorbereitend zur Erstaufführung von *Fegefeuer* schrieb, »könnte nur eine Aufführung, nicht eine Schreibtischarbeit entscheiden, wieweit die unheimliche Eindringlichkeit der Gestalten in den Bühnenraum zu transponieren«[108] sei. Es kann also auch nicht von diesem Schreibtisch aus entschieden werden, welche Bühnenwirkung die richtige sei; meine Präferenz lautet: Roelles der Beichtzettel-Deklamation vorangestellte Erklärung »Ich tue jetzt, was ich mag, bis sie mich holen« (FiI, 152) weist darauf hin, daß er die anderen, ihre Anerkennung zurückweist.[109] So wie er dabei sein will,«[w]enn sie der Berotter Olga ihre Ehre zurückgeben« (ebd.), so liegt seine Ehre darin, jenseits des Kollektivs zu bleiben: Es muß ihn mit Hilfe der Gesetze schon holen kommen. Angesichts des Entstehungszeitraums 1924 – am 9. November 1923 mißlingt Hitlers Putschversuch in München – wird das politische Potential dieser Figur deutlich: Roelle wird wohl auch später kaum ›heim ins Reich‹ wollen wie sein biographisches Vorbild. Weder identifiziert er sich mit dem Gesetz im Namen des Vaters, noch – will man im Faschismus ein Scheitern dieses Gesetzes sehen – mit der Brüderhorde, deren primus inter pares der Führer ist. Tatsächlich bleibt er auf sich »zurückgeworfen«[110], anders als Olga, die am Schluß des Dramas von sich feststellt: »Ich gehöre heim« (FiI, 150) – wie sie wohl ein paar Jahre später leben würde? Nicht nur die Gesetze, mit Hilfe derer eine autoritäre Gesellschaft ihre Ein- und Ausschlüsse erzwingt, auch die ›Gebote‹ und damit das Gesetz des Vaters als symbolisches Vor-Bild jeder Autorität – auch der von *Autorschaft* – könnten deshalb von Roelle in den letzten Worten verspottet werden, sollte man das Stück so lesen, wie es kaum getan wird und worauf eingangs hingewiesen wurde: als Ausdruck der »satirischen Ader« der Autorin.[111] Diese hat sie 1970/71 nicht gelten lassen mit ihrem neuen und überhaupt erstmaligen Ende: Der Zitation des Beichtzettels vorangestellt finden sich nun die Sätze, mit Hilfe derer Roelle sich selbst verdammt: »Ich bin im Stande der Todsünde. Ich muß beichten, ich habe es gelernt. Aber ich weiß nichts, ich habe vergessen, wie man es macht. *Er holt einen Zettel hervor*.« (FiI, 2 F., 125) Zettel's Traum wird wahr: Der Logos, die Schrift wird Körper werden.

Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* ist ein Theater der Körper mit einer Sprache, die als gestische auf den Körper zurückweist. Die kaum vorhandenen Regieanweisungen verweisen das Verständnis des Stückes zurück auf die Ebene des Sprechens: Die *Schrift* gibt

wenig Auskunft. Mit einer Selbstcharakterisierung der Dramenautorin Ginka Steinwachs könnte man auch Fleißers Theater eine *oralische Anstalt* nennen: Das Sprechen als die den fixierten Text über Klang, Rhythmus und Laut übersteigende semiotische Seite schafft im eigentlichen Sinne erst das Drama, da es bedeutungskonstitutiv ist. Zumal die Sprache als fixierte, als Schrift selbst schon transformiert ist und somit keinerlei pragmatische Rückschlüsse erlaubt: »So, wie ihre Figuren sprechen, redet niemand«[112]. Das offene Ende des Stückes korrespondiert mit dieser offenen Sprachgestalt des Textes, und als Zentralfigur verkörpert Roelle diese Unabgeschlossenheit, da er ja noch kein Subjekt, noch durch kein Gesetz gebannt ist. Die Schrift scheint in diesem Stück entmachtet zu sein, ihre bedeutungsfixierende Funktion ist aufgehoben: Alles hängt hingegen vom Körper, seinem Sprechen, seinem Bild ab, ebenso wie es vom Hörer, vom Sehenden abhängt. Das Stück hat keine Lehre, auf die gezeigt werden könnte, es hat allenfalls eine Leere, die der Zuschauer, der Regisseur, der Schauspieler zu füllen hat: mit seinem Körper, seinen Sinnen, mit Hilfe derer er das Sinnlose des Stückes – denn so ziemlich alles erscheint sinnlos in diesem Stück, und entsprechend gibt es nicht nur keine dramatische, sondern auch keine sinnvolle Entwicklung – in für ihn Sinnvolles überträgt.

Wenn Fleißer bei Kleist die »Muskelgefühle« hervorhebt, mit Hilfe derer er seine Personen beschrieben habe (vgl. HK, 407), so wird der inwendige Zustand des Körpers zur Schreibinstanz. Wie sind die Muskeln als den Körper haltendes Gefüge beschaffen in den Figuren: gelockert, verhärtet, durchlässig, gepanzert? Wie spricht ein Körper mit diesen oder jenen Muskeln, oder anders: Wie klingt ein Körper, wie klingt die Stimme als Muskel? Für den Zuschauer heißt das: Wie hört, wie sieht ein Körper? Welche Muskelgefühle werden in ihm wach (anders als die Kopferkenntnis im Theater Brechts), wenn er mit dem Blähhals Roelle konfrontiert ist? Was geschieht, wenn dieses stinkende und größenwahnsinnige Balg sich an den Zuschauer wendet? Will auch der Körper des Zuschauers ihn los sein, ihn von sich – als unangenehme Erinnerung – abstoßen, wenn Roelle sagt: Ich begehre dich, erkenne mich an? Läge darin die Erlösung dieser »unerlösten Gesellschaft« (Fleißer) des Stückes? Fleißer, so ihre Auskunft, strebte »die Lehre nicht gezielt an«[113] – wieso auch? Denn der Zuschauer, so ihre Überzeugung, »bringt nichts mit als den Leib, der er ist mit seinen Ängsten und seinen Trieben«, damit er »inständiger einwächst in das Körpergefühl, das seinem Leib vorbestimmt ist, um an ihm die Welt zu erkennen«[114]. Erkennen hieße hier *Anerkennen*: den Körper als vor/un-gesetzlichen, in seiner Triebhaftigkeit anerkennen, nicht zum Spielverderber wie die anderen Protagonisten werden und ausstoßen, sondern zurückgeworfen auf den eigenen Körper reagieren, d. h. mitspielen. Man könnte, mit einem Wort, die Aufforderung eines Rezensenten von 1929/30 aufgreifen: »Wer Ohren hat zu lesen, der fühle!«[115]

3. Im Bunde mit den Engeln und im Kreis der Hölle: Topographie der Autorposition Fleissers

In einem ihrer letzten Texte, dem *Genet*-Essay, hat Fleißer den Künstler als gefallenen Engel beschrieben, ein Motiv, das allerdings in Varianten das gesamte Werk durchzieht.[116] Fand Fleißer am Ende ihrer Autorgeschichte in Genet, dem Dieb und Homosexuellen, einen Autor, der für sie die grundsätzliche Asozialität des unbürgerlichen Künstlers verkörpert, so steht an deren Anfang die Figur Roelle, dem angeblich die Engel erscheinen. Diesen Visionen haftet im Gegensatz zum tragisch-heroischen Bild des Rebellen Genet noch in komischer Form der Charakter des Phantastischen und der Beschwörung an.[117] Zugleich zitieren sie verdeckt die biblische Verkündigungsszene. In Roelles Sprache fließen sexuelle und religiöse Motive zusammen,[118] er repräsentiert im Gesamtkontext des Stücks zugleich eine komische, eine schmutzige und eine heilige Figur.

Fleißers Imaginationen, die Auskunft über ihre Autorposition geben, finden sich in verschiedenen Motiven und einigen Figuren über das Werk disseminiert. Dem Bild des Künstlers als (gefallenem) Engel korrespondiert das Flug-Motiv, in dem das produktive, imaginäre und freiheitliche Vermögen des Menschen in vielfältigen Varianten seinen Ausdruck findet: »Uns aber juckt irgendein Flug in den Schultern, den doch die Arme nicht finden« (ZA, 212), lautet ein zentraler Satz.[119] Entstammt der Engel der christlichen Vorstellung, so realisieren sich seine Offenbarungen für Fleißer schon früh sehr irdisch, d. h. in der Kunst: Das Theater ist für sie von Anbeginn an – wie man ihrer 1966 geschriebenen Erinnerung an erste Besuche entnehmen kann – ein himmlischer Ort.[120] In *Der Venusberg* läßt Fleißer das Theater ihrer Kindheit wiederauferstehen, wo hinter den »Flügeltüren« eine steinerne Treppe »himmelsteigend zu den Rängen hinauf« (V, 252) führt. Offenkundig handelt es sich um einen Ort zum imaginären Fliegen für die wie im Bienenkorb sitzende Fleißer: »Der Zuschauerraum barg sich dahinter wie ein brausender Korb, die Pforten sparsam wie Fluglöcher in die Wände geschnitten.« (Ebd.) Das Theater wird zum Raum der »Verheißung« (V, 253). Zwar schwebte im Ingolstädter Stadttheater kein Engel, sondern eine (vermutlich barocke) Fortuna mit Füllhorn auf dem Vorhang nieder, aber die anderen Bewohner des Kunstraums zeigen, an welchem imaginären Ort der Zuschauer weilt: Die »enthemmten« Musiker »wetzten […] in ihrer Vorhölle drunten wie die schürenden Teufel und schürten eine Musik an« (V, 254). Auch der »lustvoll gelähmte Hörer« muß, und zwar mit seinem Körper, den künstlerischen Akt nachvollziehen – von den höllischen Qualen bis zum Flug:

> Und war er gevierteilt sozusagen und gesotten und hatte sich nicht gewehrt und war ers würdig geworden, ein einzig verlangendes Wesen nur, ein Medium und Verstärker, dann war er *heraufbeschworen,* den Vorhang konnte man *hochziehn,* das Eigentliche begann. (Ebd.; Herv. E. B.)

Im Bild des Künstlers als gefallenem Engel finden sich beide Sphären verdichtet: Luzifer, der rebellische Engel, der zum Höllenfürst wurde, ist zugleich ein Lichtengel, dessen

Leib aus Feuer besteht.[121] Der gefallene Engel läßt sich so nicht nur als offenkundiges Bild der Schuld, sondern auch produktionsästhetisch als verdecktes Bild für den intrapsychischen Prozeß der Kunstgenese aus dem triebhaft-flammenden Körper deuten. Da Fleißer ihre Kindheitserinnerung mit der Schilderung einer Feuerwehrübung am Stadttheater einleitet – im »Theater konnte es brennen« (V, 251) –, zeigt sich, daß die gesamte Feuer-Kunst-Metaphorik einen infantilen Ursprung hat.

In Fleißers Werk findet sich die ästhetische Praxis durch zwei Bewegungslinien symbolisiert, die das schreibende Ich horizontal und vertikal positionieren: Die Vertikale des Fluges und des Feuers, hinter der sich die christliche Vorstellung von Himmel und Hölle verbirgt, wobei sich diese, wie Pfister zeigt, hinsichtlich der Grenzübertretung und Asozialität des unbürgerlichen Künstlers mit Vorstellungen von Auserwähltsein und Schuld verbinden lassen.[122] Dahinter verbirgt sich aber zudem die christliche Vorstellung des sündhaften, d. h. lustvollen Leibes, der im Schreibprozeß aktiviert wird und dem der Rezipient lustvoll gelähmt folgt. Neben dieser Linie findet sich als zweite die horizontale, die Lokalisation des schreibenden *weiblichen* Ichs anhand des Bezugs von Zentrum und Marginalität. Ebenso wie der Künstler erst im Verlauf der Autor- und Lebensgeschichte Fleißers zum *gefallenen* Engel wird, zunächst aber die Verheißung/Verkündigung und den Flug repräsentiert, so ist auch die Position der schreibenden Frau zunächst als Eroberungsversuch des Zentrums dargestellt: »Ins Theater drang ich ein als ein frecher Wicht« (D, 270), schrieb Fleißer in einem Text von 1965, der sowohl einen Theaterbesuch während des Faschismus als auch ihre künstlerische Laufbahn symbolisch verarbeitet.[123]

In *Fegefeuer in Ingolstadt* verbinden sich diese topographischen Bestimmungen in einem Bild: Roelle wird herausgefordert, seine Engelserscheinungen öffentlich zu präsentieren, den »Ruf da drinnen, auf daß ich die Stimme vernehme, wo mir sagt, wann ich zu meiner Gemeinde zu sprechen habe« (FiI, 123), öffentlich hörbar zu machen. Um die innere Stimme zu offenbaren, verlangt er, man solle einen »Kreis mit Kreide« (FiI, 131) um ihn herum ziehen, in welchem er dann auftreten will. Dieser Kreis als bezeichneter, markierter Ort einer Aufführung kann im Kontext des ersten Bühnenstückes Fleißers als Chiffre für das Theater gelesen werden.[124] In Roelles komischen Engelserscheinungen artikuliert sich nur oberflächlich betrachtet die Geltungssucht eines pubertierenden Gymnasiasten, genauer besehen hingegen spiegeln sie die künstlerische Potenz der Autorin wider, die diese zwar prophetisch erhebt, aber auch innerhalb der Gesellschaft zur Asozialen – im Einschluß ausgeschlossen – macht. In der zweiten Fassung des *Fegefeuers* erweitert Fleißer die Engelbeschwörungsszene, in welcher die Ministranten Roelles »längerwerdenden« Hals, sein »Auseinandergezogenwerden« angesichts seiner »Verzückung« verspotten (vgl. FiI, 2. F., 99). Dieses Bild drückt nicht allein, wie Gamper meint, eine Sehnsucht nach einer besseren Welt aus,[125] sondern bildet auch genau, und für Fleißer typischerweise in Körperbildern, diesen Prozeß ab. Zugleich offenbart das Kreis-Motiv auch Fleißers Angst: Der Ort, an dem die Offenbarung stattzufinden hat, befindet sich in der Öffentlichkeit bzw. wird durch diese erst gebildet, und es ist nicht sicher, ob diese den inneren Ruf und die Visionen goutieren wird. Bereits Roelle fliegen ja, da seine Vorstellung mißglückt, Steine an den Kopf, und der im

Verlauf ihrer Biographie entstandene Ausdruck, mit dem Fleißer Ausweglosigkeit darstellt, könnte der Perspektive Roelles im Kreis entnommen sein: *umstellt*.[126]

Das Theater als markierter Ort der Beschwörung und der Erscheinungen steht in einem sozusagen verwandtschaftlichen Verhältnis zum Zirkus. Zirkusleute sind offenkundiger als Theatermenschen aus der Sicht des Bürgers Asoziale: eine glitzernde Welt, zugleich verrufen. Transformiert zur Zirkusarena und zur Wand findet sich der Kreidekreis des Roelle in *Das Pferd und die Jungfer* wieder. Die Erzählung kann als spätes Gegenstück zum *Fegefeuer* gesehen werden: Fleißers Verarbeitung ihrer Autorgeschichte, nachdem die Engel erschienen sind. Interessanterweise geht ausgerechnet dieses »Symbolstück« (Rühle) auf ein ihr berichtetes Erlebnis zurück und wurde – da ja kein autobiographischer Gehalt vorliegt – auch prompt von der Forschung kaum weiter beachtet.[127] Die Erzählung ist aus der Perspektive der im Titel als Jungfer bezeichneten Frau geschrieben und berichtet vom Verlust ihres Pferdes, der sich auf höchst seltsame Weise vollzieht.

Zunächst eine Zusammenfassung des rätselhaften Vorganges: Ein Dompteur hat ein Auge auf das Pferd der Jungfer geworfen und will es für seinen Zirkus kaufen. Zunächst versucht er es mit direkten Angeboten, dann mit Hinweis auf die anderen Pferde, die gern für den Zirkus arbeiten würden, und schließlich, indem er ihre Weiblichkeit anzweifelt und auf ihre früheren Sporterfahrungen anspielt, da diese als »Leistung wie von einem Mann« (PJ, 302) die Erzählerin bereits in Mißkredit gebracht haben. Auf ihre fortgesetzte Weigerung hin, das Pferd an den Zirkus zu verkaufen, geht er mit einem Knecht in den Stall, und »sie machen was mit meinem Pferd.« (PJ, 303) Der Erzählerin bleibt aber der genaue Vorgang verborgen. Daraufhin geht der »Zirkusmensch«, und das Pferd folgt ihm nach, »als zöge er es mit einem Duft« (ebd.). Als die Erzählerin es wieder zurückholen will, beißt das Pferd sie. Nach diesem ersten Verlust des Pferdes, der für die Erzählerin sehr demütigend ist, schleicht der Mann ihr nach und versucht sie zu verführen. Der Verlust ihres Pferdes soll dadurch kompensiert werden – so legt die Erzählung nahe –, daß ihr statt dessen ihre Weiblichkeit durch den Mann bestätigt wird:

> 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. (PJ, 304)

Der nächste Ausritt bringt die Entscheidung; das Pferd bockt, die Erzählerin kann es nur mit Mühe heimführen. Was es auch war, das Pferd ist ihr verleidet, und sie bietet es dem Mann für seinen Zirkus an.

Rühle sieht die 1949 entstandene Erzählung als Ausdruck der Gefangenschaft im Alltäglichen, der Verlustsituation nach der Trennung von Brecht und der Heirat mit Bepp Haindl, den darauf folgenden Jahren des »Ingolstädter Infernos«: »Was mit dem Pferd davongeht, ist das zweite, das dichterische, das glückhafte, das visionäre Ich. Eine sieht, wie sie hilflos als eine Arme zurückbleibt.«[128] Dieser Deutung ist zuzustimmen, aber der Kontext ist falsch. Die Jungfer – das Alter ego Fleißers – trifft hier auf einen

anderen Dichter: den »Dompteur« Brecht aus *Avantgarde* (vgl. A, 127), dessen dichterisches Alter ego im *Baal* so begrüßt wird: »Einen guten Morgen, Herr Zirkus!«[129]

Die Erzählung berichtet in der Tat von einem Verlust, der sich aber nicht schleichend, sondern – auch dies widerspricht der Deutung Rühles – in Form einer *rätselhaften Enteignung* vollzieht. Diese Enteignung ließe sich auf den ersten Blick auf die als traumatisch erlebte Premiere der *Pioniere* beziehen. Die Erzählung legt aber nahe, daß dieser Theater-Skandal, der Fleißer zeitlebens verfolgte – »Ein halbes Menschenleben lang habe ich gegen den Schatten dieser Aufführung angekämpft«[130]–, ›nur‹ das manifeste Erscheinungsbild eines Enteignungsprozesses darstellt, der eine tiefere und weiter reichende Dimension aufweist. Damit ist Fleißers Position als schreibende Frau, ihre psychosexuelle Autorposition angesprochen, die sich konfrontiert sieht mit derjenigen Brechts und dieser auf eine bestimmte Art nicht gewachsen ist. Daß in dieser Erzählung eine Auseinandersetzung mit Brecht und der eigenen Vergangenheit stattfindet, wird über die Zirkus/Dompteur-Analogien hinaus vor allem an der Stelle deutlich, wo Fleißers Alter ego, die Jungfer, sich selbst charakterisiert:

> Man muß wissen, 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 lange im Training, man konnte sich das nicht erklären. Meine Neider haben dann aufgebracht, daß das nicht mit rechten Dingen zugehen kann, und ich sei in Frauenkleidern ein Mann, unglücklich schon von Geburt. Wie scharf so ein Neid sieht, wie plump kann er übertreiben. 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. (PJ, 301 f.)

Die sportliche Leistung der Frau erinnert an die Kunst-wie-Sport-Programmatik des jungen Brecht, dem auch Fleißer in einem Artikel – *Sportgeist und Zeitkunst* – gefolgt ist. Der schöne Erfolg in einer Zeit, die auffällig kurz war, läßt sich auf Fleißers Erfolg am Theater beziehen, die damals noch nicht lange im (Schreib-) Training war, ebenso wie die Leistung der Frau, die von einem Mann hätte stammen können, ja tatsächlich auch dem Autor Brecht zugeschrieben wurde. Dieser Rollenverstoß, der in der Negierung der *Weiblichkeit* der Autorin sanktioniert wird,[131] findet – und hier liegt die Fatalität – in der inneren Unsicherheit der schreibenden Frau –, im *Zuviel von einem Manne in der Seele* haben, ihr intrapsychisches Echo. Der Bezug von Semiotischem und Sozialem wird hier evident: Die Leistung der Frau als gesellschaftlich nicht repräsentierte Praxis läßt sie, da sie den »Beweis« – das ärztliche Zeugnis über ihr biologisches Geschlecht – nicht antreten will, nur noch »im Zwielicht« leben, »ein bißchen anrüchig vielleicht, aber auf meine Art stolz, zwischen den Geschlechtern ein Niemand« (PJ, 302)[132]. Gefordert wäre also, zu Ende gedacht, eine *biologistische* und zugleich – da er in seiner Materialität nicht hinreicht, ein Geschlecht zu sein – vom Körper *abstrahierende* Beweisführung, die die Erzählerin als beschämend von sich abweist: »Ich lasse mich aber denen zum Spott nicht untersuchen.« (Ebd.)[133]

Die Jungfer ist auch ohne Untersuchung wie Roelle im Sinne der herrschenden Geschlechterverhältnisse eine komische Figur: *Zwischen den Geschlechtern ein Niemand.*

Die unsichere Autorposition der diffusen Geschlechtsidentität wird aber durch das Pferd als dem »dichterischen Vermögen« (Rühle) aufgefangen, wobei auch hier der enge produktionsästhetische Bezug zu *Fegefeuer* resp. zur Figur Roelle durch das Kreis-Motiv deutlich wird: »Ich fühle mich unglaublich sicher, ich habe das Pferd jetzt, habe den Sperrkreis, in dem es wirkt. Wie eine Wand steht es zwischen mir und den anderen.« (PJ, 299) Ebenso wie bei Haushofer und Bachmann findet sich auch bei Fleißer das Wand-Motiv in einem produktionsästhetischen Zusammenhang, wobei seine Verwendung bei Fleißer noch einmal verdeutlicht, daß dessen Genese als Reaktion auf die Erfahrungen des sozialen Ausschlusses zu sehen ist. Tatsächlich ist die Welt und damit das Ich der Jungfer in der Umkehrung des Flug-Motives vom Sturz, vom Fall bedroht. Der traurigste Satz der Erzählung, mehrmals wiederholt, berichtet vom Verlust des Pferdes: »Denn das Pferd ist wie Feuer so schön und in der stürzenden Welt ein Wunder für mich.« (PJ, 298)[134] Das Pferd als Produktivität und Selbstbezug ist Schutz und Rettung vor Angriffen und Diffamierungen der sozialen Umwelt und – so gibt die folgende Charakteristik preis – ihr tieferer Grund: »›Na,‹ sagt er, ›Amazonenfrau! Immer noch keinen Mann?‹« (PJ, 299) wird die Jungfer von einem Mann gehänselt. Im Bild der Amazone verbinden sich zwei über den Text verteilte Aspekte, welche aufeinander bezogen als Antagonismus von weiblicher Identität und produktiver Praxis lesbar werden und das somit erneut auf den psychosexuellen Konflikt der schreibenden Frau verweist. Amazonen werden gemeinhin mit zwei Attributen ausgestattet, dem Pferd und der einseitigen Brust, zwei Mythologeme, die hier gegeneinander ausgespielt werden: Das Pferd als Symbol selbstbestimmter triebgespeister Produktivität und der deformierte Busen stehen für Unweiblichkeit, und so ist es kaum erstaunlich, daß der Dompteur der Jungfer nach der Enteignung des Pferdes ihre Weiblichkeit bestätigt, indem er ihren Busen in der Hand hält.

Die Auseinandersetzung Fleißers mit dem ›Dompteur‹ Brecht, die Fleißer in ihrem 1962 geschriebenen und zunächst bezeichnenderweise mit *Das Trauma* betitelten Text *Avantgarde* unternimmt, findet in der Darstellung des Zirkusmenschen ihre Vorform. Spricht Fleißer in ihrem *Sprengstoff*-Text von Brechts Versuch, ihre Persönlichkeit ›umzuschmelzen‹, so stellt die Erzählung den Enteignungsprozeß des weiblichen Imaginären als »Trick« und »Griff« (PJ, 304) dar, den die Erzählerin nicht durchschauen kann. Die nach der Entfremdung – das Pferd wird bei der nächsten Ausfahrt ebenso »störrisch« wie Fleißer nach den Eingriffen in ihre Texte (A, 128) – stattfindende Übergabe des Pferdes an den Zirkus wird folgendermaßen begründet: »Die Tour ist mir verleidet, überfahren werden möchte ich nicht, dann schon lieber erstürzen.« (PJ, 306) Hier chiffrieren sich Erfahrungen, denen Fleißer ausgesetzt war: Nach den Eingriffen in ihre Texte fühlte sie sich »überfahren« (MB, 528); ›erstürzen‹ kehrt das Flug-Motiv um, bedeutet mithin unproduktiv sein. Zugleich verweist der drohende Sturz aber auf Fleißers Loslösung von Brecht, den »Allmächtigen, wenn nicht den Schöpfer« (A, 152) nach dem Theaterskandal. Wenn Fleißer sich von Brecht, dem Gott abwendet, dann wäre auch sie ein gefallener Engel: Anders als der Höllenfürst Luzifer kann sie sich aber – nimmt man Fliegen in seiner sexuellen Bedeutung – gerade nicht mehr als flammender Leib erleben. In der Metapher ›erstürzen‹, d. h. zu fallen und nicht mehr fliegen zu können, artiku-

liert sich versteckt die Angst, mit dem Verlust des Sexualpartners Brecht auch der eigenen Triebhaftigkeit als Voraussetzung des Schreibens verlustig zu gehen. Zwar wählt die Jungfer als die bessere von zwei schlechten Alternativen den möglichen Sturz – es scheint immerhin noch ein Akt der Selbstbestimmung –, aber auch diese Bedrohung entstand erst nach dem Eingriff des Dompteurs, auch sie wurde letztlich durch ihn verursacht. Beide Möglichkeiten zeigen den endgültigen Verlust an – »So oder so, das Pferd ist für mich verdorben« (PJ, 306) –, und die Erzählerin bietet am Schluß das Pferd, welches ja schon vorher dem Dompteur wie hypnotisiert folgte, dem Zirkus an.

Der enge Bezug der Figur Roelle und der Jungfer hinsichtlich der in ihnen verkörperten Autorposition zeigt sich auch an einer Metaphern-Analogie, die darüber hinaus auf Brecht verweist. Die Weigerung der Jungfer, ihr Pferd zu verkaufen – »›Mein Pferd‹, sagte ich, ›muß nichts verdienen.‹« (PJ, 301) – findet sich ebenfalls in der *überarbeiteten* Fassung des *Fegefeuers* von 1971, in welcher Roelle es ebenfalls ablehnt, seine Engel vorzuführen: »Sie gehen nicht auf den Markt.« (FiI, 2. F., 101) Sich-nicht-vermarkten-Müssen, das eigene produktive Vermögen nicht in fremde Dienste zu stellen, auch das hatte Fleißer in *Avantgarde* 1963 als Konsequenz ihres Bruchs mit Brecht konstatiert: »Sie trug die Haut nicht mehr auf seinen Markt.« (A, 159)[135] Fleißer hatte bemerkt, daß Brecht sie – um im Bild zu bleiben – im wahrsten Sinne *einspannen* wollte für seine Literaturproduktion. Dieser rätselhafte Prozeß der Enteignung, der undurchschaubar bleibt, der eben nur als Griff oder Trick bezeichnet werden kann, findet sich in der Tat in den Beziehungen Brechts zu ›seinen Frauen‹ wieder. Verbunden sind – soweit durchdringt die Erzählung aber die Zusammenhänge – in diesem Enteignungsprozeß Weiblichkeit als unsichere Geschlechtsidentität, Produktivität und Liebe/Sexualität. In Freuds Beschreibung der psychischen Instanzen findet sich eine Analogie zu Fleißers Erzählung, die nochmals deutlich macht, *was* der Autorin enteignet wurde:

> Man könnte das Verhältnis des Ichs zum Es mit dem des Reiters zu seinem Pferd vergleichen. Das Pferd gibt die Energie für die Lokomotion her, der Reiter hat das Vorrecht, das Ziel zu bestimmen, die Bewegung des starken Tieres zu leiten. Aber zwischen Ich und Es ereignet sich allzu häufig der nicht ideale Fall, daß der Reiter das Roß dahin führen muß, wohin es selbst gehen will.[136]

4. Brecht: Ein kurzer Ausflug zu Dr. Jekyll and Mr. Hyde

> Die Kunst des Schreibens ist die vulgärste und gewöhnlichste aller Künste. Sie ist zu offen, eindeutig und überprüfbar.
>
> Brecht, Tagebücher 1920-1922

Ein Forschungsabenteuer ganz eigener Art ist es, sich mit Bertolt Brechts Beziehungen zu Frauen – vor allem zu seinen sogenannten Mitarbeiterinnen – zu beschäftigen. Das Leben B. B.s wird von Monographie zu Monographie immer erstaunlicher und geradezu filmreif am Schluß: Dr. Jekyll oder Mr. Hyde? Während beispielsweise Sabine Kebir bei Brecht eine »neue Ethik der Partnerbeziehungen«[137] ausmacht, die für sie geradezu

Utopia auf Erden antizipiert, lernt Hans Hartmann an eben diesen Partnerschaften das »Beziehungsgruseln«[138]. Diese Einschätzungen könnten, unterschiedlich gewichtet, in die eine oder andere Richtung fortgeführt werden – jede(r) sieht sozusagen seinen eigenen Film.

Alle zeitweiligen und ständigen Mitarbeiterinnen Brechts waren vor ihrer Vereinnahmung durch die Brecht-Factory eigenständig literarisch tätig.[139] Mit Ausnahme Fleißers brachte und hielt aber Brecht alle diese Frauen trotz gelegentlicher Rebellionen unter Kontrolle, gelang es ihm, ihre Produktivität für sich nutzbar zu machen. Dies ist um so erstaunlicher, als Fleißer – sieht man die Biographien der beteiligten Frauen an – am wenigsten dafür geschaffen schien, Brecht, wie sie es ausdrückt, »den Gehorsam« (A, 159) aufzusagen.[140] In der Tat stellt sich hier ein Rätsel: Was brachte Fleißer dazu, wegzugehen, was hinderte die anderen Frauen daran? Warum erlebte Fleißer ihr dichterisches Selbst nach ihrem Fortgang von Brecht als »bockig« und enteignet, wie *Das Pferd und die Jungfer* in symbolischer Form zeigt? Einige der Tricks und Kniffe Brechts im Umgang mit Frauen sind schnell zu entschlüsseln: etwa die bereits von Clemens Brentano gegenüber Sophie Mereau gebrauchte Argumentationsfigur ›Wenn du Künstlerin bist, bist du keine Frau‹, welche die frühe Beziehung Brechts zu seiner Ehefrau, der Sängerin Marianne Zoff prägt; oder die Funktionalisierung weiblicher Arbeit mit dem Lohn Liebe, die stark an die Familienarbeit der Hausfrau und Mutter erinnert. Brecht selbst schreibt einen interessanten Satz zum Umgang zwischen Menschen: »Unter dem Begreifen eines Menschen verstehen wir nämlich nicht weniger als: ihm gegenüber Griffe haben.«[141] Das einen Menschen *be-greifen* wird hier umgesetzt in einen Ausdruck, der in seiner Doppeldeutigkeit auf den geschilderten Vorgang verweist: Jemanden verstehen heißt zugleich auch, ihn sich verfügbar zu machen. Wenn man nicht im Biographisch-Anekdotischen, den Kniffen, Tricks und Griffen steckenbleiben will, könnte ein Versuch, die Autorpositionen Brechts und Fleißers zu klären, vielleicht weiterführen.

4.1. Autorengenealogie

> Ich arbeite nicht. Ich lasse nur mein Blut fließen, blähe meine Lungen und rüste den Krieg.
>
> Brecht, Tagebücher 1920-1922

Wie betritt ein weiblicher, wie betritt ein männlicher Autor die theatralische Szene? Welche Autorpositionen nehmen sie ein? Brecht folgt einem bewährten Muster, er schreibt sich ein in eine männliche Genealogie: Sein erstes Stück *Baal* ist eine Parodie auf das expressionistische Stück *Der Einsame* von Hanns Johst, welches wiederum das Leben des Dichters Christian Dietrich Grabbe zum Gegenstand hat. Der Autor dieses Werkes, Johst, gehört als Expressionist zur literarischen Väter-Generation des jungen Brecht, der sich selbst – im Kampf mit dem Vater, ihn parodierend – zum Dichter macht. Daß dieser Konstitutionsakt des schreibenden ›Sohnes‹, welcher den literarischen Vater durch Parodie untergräbt – und dadurch selbst in den Rang des symbolischen Vaters aufsteigt –, dem vom Harold Bloom beschriebenen literarhistorischen

Ödipusmodell folgt, in dem der Sohn den Vater durch Fehllektüre stürzt,[142] zeigt sich bei Brecht auch in der Figurenwahl: Er entwirft sein fiktionales Alter ego, den Dichter Baal, in Anlehnung an literarhistorische ›Söhne‹/Rebellen wie Rimbaud und Verlaine.

Der Kampf wird von Brecht aber an zwei Fronten geführt: Nicht allein die literarischen Väter gilt es zu stürzen und sich selbst einen Platz zu erschreiben, sondern auch bestimmten, an das Schreiben gebundenen Gefährdungen gilt es auszuweichen. Der Weg des Baal, der fiktiven Dichter-Imago Brechts, führt erklärtermaßen und programmatisch über Leichen. Berühmt, berüchtigt, vielzitiert:

> Und wenn Baal nur Leichen um sich sah
> war die Wollust immer doppelt groß.
> Man hat Platz, sagt Baal, es sind nicht viele da.
> Man hat Platz, sagt Baal, in dieses Weibes Schoß.
> […]
> Gibt ein Weib, sagt Baal, euch alles her
> laß es fahren, denn sie hat nicht mehr!
> Fürchtet Männer nicht beim Weib – die sind egal
> Aber Kinder fürchtet sogar Baal.[143]

Auch Brecht richtet sich mit dieser Vorrede direkt an sein Publikum, und – ganz klar – das ›Euch‹, dem diese Ratschläge gelten, ist männlich. Der Vatermörder Brecht in der Urhorde seiner (zuhörenden) Brüder: Nun müßte eigentlich gemäß dem freudschen Modell der Kampf um die Mutter losgehen, deretwegen der Vatermord ja stattfand, bzw. die Internalisierung des vom Vater repräsentierten Tabus gegenüber der Mutter erfolgen. Interessanterweise findet in diesem Text nicht nur ein literarhistorischer Vatermord statt, sondern auch ein imaginärer Muttermord: »Strangely enough« – bemerkt nachgerade kopfschüttelnd Fenn – »Brecht uses his own mother's name for this character.«[144] *This character* ist Sophie Barger, die Frauen-Figur des Stückes, der angesichts ihrer Schwangerschaft von Baal geraten wird: »Lege ihn in den Fluß, deinen dicken Leib.«[145] Zunächst einmal könnte man hier allgemein Mutter- und Frauenhaß vermuten, darüber hinaus aber konkurriert Baal mit der weiblichen Gebärfähigkeit als Schöpfungsfähigkeit: »Ich will etwas gebären! Ich will / muß etwas gebären!«[146] ruft der Baal der ersten und zweiten Fassung aus.

Auf Brechts Produktionsästhetik trifft zu, was Sigrid Weigel – ein Bild Walter Benjamins interpretierend – über die Funktion männlicher Kunstproduktionen als Selbstschöpfung feststellt: Das Geboren-Sein von der Mutter wird im Phantasma der Selbstschöpfung überwunden, und der Autor schreibt »sich seine Herkunft von seinem Werk her und nicht von seiner Mutter«[147]. Mutter- und vaterlos, einsam, narzißtisch, ein Größenselbst, das sich – kein Wunder – nur noch nach *Baal,* einem semitischen Fruchtbarkeits-Gott, benennen kann: So erreicht das Phantasma der Selbstgeburt bei Brecht *den* Zuschauer. Diese Kunstproduktion, die sich »dem Stoff des Weiblichen verdankt und sich über den Ausschluß der Frau vollzieht«, findet dann ihre rezeptionsästhetische Fortsetzung durch »die konsequente Ausgrenzung von Frauen aus der Instanz des Autors« oder »wenigstens die Transformation der Frau, die schreibt, in einen (männlichen)

Autor«[148]. Brecht folgt diesem kulturellen Deutungsmuster, welches die Schreibpraxis ausschließlich männlich konnotiert, à la lettre: Das einsame Selbst des Baal erhebt sich im figurativen wie im imaginären Sinne auf Leichenbergen. Die *anderen,* das sind als Gegenstück zur zuhörenden Brüderhorde des Publikums – hier von *dem* impliziten *Zuschauer* des Stückes zu reden, ist also richtig – die im Text versenkten Leichen, die Frauenleichen.[149] Die latente Homosexualität des Textes – verkörpert in der Beziehung zwischen den Freunden Ekart und Baal – reproduziert sich somit in der Rezeptionsvorgabe des Stückes. Dem zweiten von Weigel angesprochenen literaturpolitischen Aspekt, die rezeptionsästhetische Transformation einer Autorin in einen Autor, wird von Brecht nicht allein phantasmatisch zugearbeitet, sondern real, und das gleich mehrfach: Unter seinem Namen arbeitete eine Schar von Frauen, die alle unter dem Autornamen Brecht in die Literaturgeschichte eingegangen bzw. in dieser untergegangen sind.[150]

4.2. Ästhetische Nachwehen

> Warum bin ich zu feig, großen Kränkungen in die schielenden Augen zu sehen?
> Immer sehe ich gleich ein, was mich lähmt: daß ich über niemanden Macht habe.
> Brecht, Tagebücher 1920-1922

Das Phantasma der Selbstgeburt des männlichen Autors und der damit einhergehenden ästhetischen Nachwehen läßt sich in den ersten Fassungen des *Baal* geradezu mikrostrukturell nachverfolgen. Gruppiert um die Zentralfigur Baal finden sich einige Frauenfiguren, anhand derer im Verlauf werkgeschichtlicher Transformationen der Komplex Produktivität / Weiblichkeit / Sexualität in seiner produktionsästhetischen Bedeutung für den Autor Brecht deutlich wird. Da hier der Vermutung gefolgt wird, daß Brecht aus eben dieser frühen Autorposition heraus so allergisch auf das Atmosphärische von *Fegefeuer in Ingolstadt* reagierte, werden die in diesem Zeitraum des engen Kontaktes zu Fleißer entstandenen vier Fassungen des Baal von 1918, 1919, 1922 und 1926 im Hinblick auf die Subjektkonstitution des schreibenden männlichen Ichs betrachtet und mit derjenigen Fleißers verglichen. Zur Erinnerung: Fleißer hatte die »Atmosphäre« zugleich als ihr genuin Eigenes bezeichnet, und es besteht der Verdacht, daß es sich hier weniger um ästhetische Differenzen handelt als vielmehr um geschlechtsspezifisch differente Autorpositionen.

Die Figur Baal verkörpert den Dichter, der gegen die Zumutungen einer bürgerlichen Gesellschaft aufbegehrt: »Er ist asozial, aber in einer asozialen Gesellschaft«[151], erläuterte Brecht später. Baals Ziel liegt im Genuß, entsprechend spielt das Stück häufig in Spelunken und in der freien Natur. Genießen bedeutet für Baal summa summarum dichten, trinken, faulenzen und Frauen verkonsumieren, also ganz einfach seinem Begehren zu folgen. Im Rahmen der Textgeschichte des *Baal* geht das Textbegehren allerdings sehr verschlungene Pfade, die der sukzessiven Etablierung der Autorposition Brechts dienen. Sie realisiert sich in verschiedenen Etappen und anhand der um sein Alter ego, den Dichter Baal, konstellierten Figuren, wobei diese werkgenetisch unterschiedliche Schicksale erleiden: Sie werden Veränderungen unterworfen, die für manche

tödlich ausgehen, d. h. sie werden qua Tod und/oder Selbstmord aus dem Text entfernt. Manchmal werden sie aber auch revitalisiert.

Ein werkhistorisch definitiv tödliches Ende erleidet allerdings nur eine Zentralfigur: Nur in den Fassungen von 1918 und 1919 taucht Baals Mutter auf. Ein weiteres, von Pietzcker zur Grundlage seiner psychoanalytischen Studie gemachtes Detail findet sich ebenfalls nur in diesen Fassungen, da es an die Mutter gebunden ist: die Herzkrämpfe Brechts, die ebenfalls bei Baal während des Schreibens auftauchen und in Folge derer die Mutter die Szene betritt. Pietzcker hat in seiner Studie Brechts Körpersymptomatik als Angstneurose (Herzphobie) diagnostiziert, deren Ursprung in der ambivalenten, zwischen Symbiosewunsch und Autonomiestrebung schwankenden Mutterbeziehung Brechts zu sehen sei. Schreiben sei – so Pietzcker – bei Brecht als kontraphobischer Umgang mit Angst zu sehen.[152] Die sehr einleuchtend vorgebrachte Deutung übersieht aber ein zentrales Moment, das im Kampf um Symbiose und Autonomie nicht aufgeht. Gerade die Veränderung der ersten zur zweiten Fassung zeigt dies deutlich. Hatte Baal in der Fassung von 1918 schreibend einen Herzanfall, auf den hin die Mutter die Szene betrat, greift Baal 1919 bereits auf ein kontraphobisches Mittel zurück, das er 1918 schon latent entwickelt hatte: Die Jungfrau Johanna betritt mit ihrem Bräutigam die Szene, um sogleich – nächstes Bild – von ihm verführt zu werden und sich später umzubringen. 1918 trat auch am Ende ein Mädchen auf, aber Brecht ließ noch – schamvoll – einige Szenen verstreichen, bevor Baal die Braut seines Freundes verführte. Bereits das prompte Auftauchen Johannas und die ebenso prompte Verführung von 1919 gibt den ersten Hinweis, daß Sexualität und damit verbunden Frauen zur Angstabwehr benötigt werden.[153] 1922 ist das kontraphobische Mittel ›Frau‹ bereits voll wirksam: Es kommt gar nicht mehr zum Herzanfall, sondern beim ersten Anzeichen – »das Herz schlägt wie ein Pferdefuß« – erinnert sich Baal an seine Liebesnacht mit Johanna und Brecht sich an diese textuelle Lösung und schickt seinen Dichter aus, Sophie Barger ›hereinzuschleifen‹[154]. Wie so häufig in diesem Stück findet sich in der jeweiligen Textvariante seine produktionsästhetische Vorgeschichte wieder: Die Erinnerung Baals signalisiert hier eine Erinnerung Brechts an ein bereits in der vorangegangenen Fassung gefundenes Mittel gegen die im Schreibprozeß aktualisierte Angst. Aber Angst *wovor* oder vor *wem?*

Interessanterweise findet zwischen den Fassungen von 1918 bzw. 1919 und 1922 eine partielle Neukonzeption des Figurenbestandes statt. In der dritten Fassung von 1922 ist die Mutter gestrichen, auch die Herzkrämpfe fehlen; statt dessen reagiert Baal auf die Bedrohlichkeiten des Schreibens durch das Hereinschleifen einer Frau: nämlich der mit dem Mutternamen versehenen Sophie. Aber das definitive Verschwinden der Mutter hat auch zur Veränderung der Figur Sophie geführt. Dies signalisiert bereits der neue Namen: Aus der Sophie Dechant von 1918 und 1919 ist Sophie Barger geworden. Auch ihr Schicksal, ebenso wie dasjenige Johannas, hat sich geändert. In der ersten Fassung von 1918 – in der Johanna noch Anna hieß – wurden beide Frauen verführt. Danach verliert sich beider Spur. In der zweiten Fassung von 1919 findet die Verführung der Jungfrau Johanna direkt nach der Schreibszene mit der Mutterfigur statt. Johanna bringt sich später um, während Sophie von Baal schwanger und verstoßen wird. In der dritten Fassung von 1922 nun ist die Mutter ersetzt, und auf die Angst beim Schreiben

taucht ihr metaphorisches Substitut Sophie Barger auf. Zugleich verdichten sich nun die Haßattacken gegen die schwangere Frau: »Leg ihn in den Fluß, deinen dicken Leib!«[155] rät – ebenfalls als besonders rüde vielzitiert – Baal der von ihm schwangeren Sophie an, und diese – gleich der verführten Unschuld Johanna in der vorangegangenen Fassung – bringt sich um. In der Sophie der dritten Fassung verdichten sich nun mehrere Aspekte, die vorher auf drei Figuren verteilt waren: der Muttername, die Todeswünsche und die Schwangerschaft.

Brecht schreibt sich langsam – so kann gefolgert werden – an den die schwangere Mutter betreffenden Todeswunsch heran, der dann die Verdichtungsfigur Sophie Barger trifft und sich an ihr realisiert.[156] Sowohl die Sexual- als auch die Todesphantasien bleiben in den ersten zwei Fassungen aufgespalten: In Fassung 1 stirbt die Mutter in der Mitte des Stückes eines natürlichen Todes, die beiden Frauen Anna und Sophie verschwinden spurlos. In der zweiten Fassung stirbt die Mutter ebenfalls, Sophie wird schwanger, und die direkt am Anschluß der Schreibszene *verführte* Jungfrau Johanna begeht Selbstmord. In der dritten Fassung nun ist die Mutter ersetzt durch die in der Schreibszene ›hereingeschleifte‹ Sophie Barger, deren *Schwangerschaft* später zum Selbstmord führt. Es findet zugleich über die Szenenzusammenlegung auch werkgeschichtlich eine Engführung statt, die in der Dringlichkeit des Hereinschleifens den ganzen Schreibszenenkomplex in ihrer Mischung aus Angst und Produktivität aktualisiert.

Diese gravierenden Veränderungen zwischen dem zweiten und dem dritten Stück spiegeln sich in Brechts Autorposition wider. Brecht hat, wie er in einem Brief an Johst schreibt, »alle Szenen mit der Mutter herausgeschmissen«[157]. Der angehende Dichter hat sich mit dem literarischen Vater identifiziert, und, entsprechend der *anxiety of influence*, die nach Bloom den literarhistorischen Ödipus kennzeichet, schreibt er im nächsten Satz: »Dadurch verscheuche ich das Gespenst des ›Einsamen‹ ziemlich an die Peripherie.«[158] Tatsächlich hat die Selbstgeburt des Autors stattgefunden: Brecht hat, wie in seinem Brief an den literarischen Vater Johst angekündigt, die »*Nabelschnur abgebissen*«[159]. Der Wunsch des Dichters, etwas zu gebären, hat sich erfüllt und wird, da er im Kontext der Mutter-Szene als Konkurrenz um Produktivität erkennbar ist, in den folgenden Fassungen nicht wieder aufgenommen. Die Tötung der Mutter ist vollbracht, sie braucht nicht mehr wie in den ersten beiden Fassungen im Text zu sterben, sondern ihre ängstigende Präsenz und Produktivität ist in der Figur Sophie Barger unter Kontrolle gebracht, die Identifizierung mit der männlichen Genealogie ist geglückt.[160] Der gestürzte/tote Vater ist laut Freud mächtiger als der lebende: Und tatsächlich wirbt nun Brecht um die Gunst des vorher parodierten Johst.[161]

4.3. Revitalisierung als Desexualisierung

> Oft wundere ich mich, daß mein Gedächtnis so schwach ist. Alle meine Angelegenheiten, auch die gefährlichsten, vergesse ich umgehend. Selbst die Geliebte meiner Jugend […] kommt mir heute in der Erinnerung vor wie eine Gestalt in einem Buch, das ich gelesen habe.
>
> Brecht, Autobiographische Aufzeichnungen (um 1930)

Mit dem ›Rausschmiß‹ der Mutterfigur verschwindet aber auch ein an sie geknüpftes Moment, das im von Pietzcker als produktionsästhetischer Prozeß begriffenen Kampf um Autonomie und Symbiose nicht aufgeht. In den ersten zwei Fassungen lamentiert Baals Mutter gegenüber ihrem Sohn: »Noch nicht eine Freude habe ich an dir gehabt, seit du lebst!«, worauf Baal zurückgibt: »Aber vorher, Mutter!«[162] Tatsächlich bestätigt die Mutter ihre Freuden, die eben keine Mutterfreuden waren, und deshalb, wenn's nach dem Sohn geht, auch keine mehr werden sollen: »O du Gotteslästerer. D a s ist es! Und wie hab ich dafür gebüßt …« Daraufhin »Baal *weicher*: Mutter!«[163] Die Szene endet – erstaunlich für diese Figur – mit einer Entschuldigung seitens Baal; eine Haltung, die ihre Erklärung darin findet, daß die Mutter gebüßt hat für ihre Lust. Nur wenn sie gebüßt hat – und ihr querulantischer Sohn wird schon dafür sorgen, daß sie büßt –, kann er ihr die Lust verzeihen.

Stellt man angesichts dieser vielen Transformationen der Frauenfiguren und der damit verbundenen Angstprojektionen die Frage, ob der Haß Baals eigentlich der Frau oder der Mutter gilt, kommt man auf die Lösung: der schwangeren Frau, der potentiellen Mutter. Zwar ist die Frauenverachtung des Textes wohl kaum zu übersehen und läßt auf Angst vor der sexuellen Frau schließen, die realisierten Todeswünsche aber gelten der *schwangeren* Frau, und diese trägt den Namen der Mutter. Damit würde Brecht den von Haushofer geäußerten Verdacht bestätigen, der Männer Haß »auf alles, was neues Leben erschaffen kann, muß ungeheuer sein« (W, 162). Tatsächlich folgt Brechts Leben ja auch allgemeiner besehen der Geschlechterpathologie, wie sie bei Haushofer beschrieben wird: Der junge Brecht, der sich selbst als »Jäger« der »Beute« Frau definiert,[164] erlegt eine nach der anderen; auch in seiner Promiskuität drückt sich die Fixierung an das unersetzbare erste Objekt, an die Mutter, aus. In Helene Weigel findet er dann eine Frau, die nicht allein theaterästhetisch ins Mütterfach überwechselt, um Brechts Bedürfnisse zu erfüllen.

Es scheint allerdings, als lauere hinter Brechts Angst vor der schwangeren Frau doch mehr als nur die Angst vor einem weiblichen Konkurrenzunternehmen. Der latente Vorwurf genossener sexueller Freude, der sich an die Mutter richtet, findet in der Figur der verführten Jungfrau Johanna der zweiten Fassung ihre manifeste Ausformung: Sie begeht Selbstmord, *nicht* weil sie schwanger ist, denn das ist in dieser Fassung Sophie, sondern weil sie eben keine Jungfrau mehr ist. Die Brechts Werk bestimmende Trias »Jungfrau, Mutter, Hure« (Karasek) ist schon hier auszumachen, wobei diese in ihrer werkgeschichtlichen Verwobenheit einen psychischen Hintergrund inszeniert, der sich so formulieren lasse dürfte: Ist Mama keine Jungfrau mehr, dann ist sie eine Hure. Damit kommt eine weitere Frauenfigur zum Zuge – die Kellnerin. In den ersten zwei Fassungen sagt Baal zur Kellnerin Luise: »Nur die schamlosen Ratten beschnuppern deine befleckte Empfängnis, ewige Jungfrau.«[165] Die ewige Jungfrau ist die heilige Mutter, nur leider eben mit befleckter Empfängnis; ein Grund, sie zu den Ratten zu wünschen, in die Nähe also der Jungfrau Johanna, die nach ihrem Selbstmord als ›Aas zwischen Aas« im Fluß schwimmt. Die dritte Fassung bringt nun eine »kleine, aber wichtige Korrektur«[166], wie die Herausgeber in ihrer Anmerkung schreiben: Die Kellnerin, die in der ersten und zweiten Fassung keine weitere Rolle spielte, ähnelt ab der dritten Fassung

Sophie Barger. Zugleich wird das Motiv der Wasserleiche zu einem durchgehenden Topos des Stücks.[167] Das Motiv der Wasserleiche präfiguriert hier, in der dritten Fassung, nicht allein den Selbstmord Sophie Bargers, sondern bildet werkgeschichtlich auch den metonymischen Anschluß zur Metaphorik der ersten zwei Fassungen – den Ratten, die die befleckte Empfängnis beschnuppern. Die Sophie betreffende und als Leitmotiv ausgestaltete Todesphantasie lautet jetzt:

> »Schwimmst du hinunter mit Ratten im Haar:
> Der Himmel drüber bleibt wunderbar.«[168]

Die metonymischen Verschiebungen folgen der gleichen Richtung: Die Kellnerin nimmt die Züge Sophiens an, so wie der zunächst an die (heilige) Mutter gerichtete Vorwurf der befleckten Empfängnis – quasi über die Ratten transportiert – nun verdeckt bei Sophie angekommen ist. Der Vorwurf genossener sexueller Freuden, den schon die Mutter direkt traf, muß sehr gravierend sein, denn er schreibt sich der Textgeschichte hartnäckig und wenn nötig auch in Verschiebungen ein, um das Muttersubstitut Sophie zu erreichen.

Mit dem *shift* Sophie/Kellnerin wird in der Folge ein zentraler Aspekt der Brechtschen Produktionsästhetik deutlich. Die gefährliche Frau – die Sexualität, Schwangerschaft und Mutteraspekte vereinigende Sophie – wird zum Bild entschärft und damit unter Kontrolle gebracht, wie ein Blick in die folgende vierte Fassung von 1926 zeigt: Hier verläßt, wie der Zwischentitel ankündigt, »Baal die Mutter seines ungeborenen Sohnes«[169], und Sophie bringt sich nicht mehr um. Statt dessen tritt sie

> am Schluß des Stückes als geschäftsmäßig-sachliche Schankwirtin in einem Biercafé wieder auf. Sie hat die Stelle der Kellnerin Luise aus der Fassung von 1919 und der Kellnerin mit den Zügen Sophiens in der Fassung von 1922 eingenommen.[170]

Die Odyssee ist beendet: In der geschäftsmäßig-sachlichen Schankwirtin, der hier bezeichnenderweise die (Mutter-)Funktion einer oral versorgenden Instanz zugeschrieben wird, ist bereits das desexualisierte Mutterbild der späteren Texte antizipiert. *Warum* die Schwangere überleben darf, kündigt bereits der Zwischentitel an: Sie wird einen Sohn gebären, dessen ist sich der männliche Autor, der hier tatsächlich allwissender Erzähler ist, sicher. Die männliche Genealogie wird also fortgesetzt, und vor allem, denn das drückt die Sohnes-Phantasie auch aus: Die Kontrolle über das weibliche Produkt ist dem schreibenden Ich geglückt. Eine Parallele zeigt das im gleichen Jahr 1926 begonnene und 1941 fertiggestellte Stück *Der gute Mensch von Sezuan:* Kaum schwanger, begrüßt Shen Te ihren Sohn. Wenn Pietzcker diese Textgeschichte folgendermaßen resümiert: »[A]us Shen Te's weiblichen Augen blickt dann Berthold Eugen Brecht«[171], läßt sich ergänzen: Aus diesen Mutteraugen blickt Brecht als Auto(r)kreator auf sich selbst nieder.

4.4. Homosexualität

»Nicht für Geselligkeit sondern für Männergespräche.«
Brecht, Autobiographisches (um 1930)

»Die Geschichte von Baals Liebe endet damit nicht mehr tragisch«[172], kommentieren die Herausgeber die Fassung von 1926, in welcher Sophie als Mutter und mit dem Leben davonkommt. Das würde stimmen, *wenn* Sophie die Liebe Baals wäre. Da aber die homosexuelle Beziehung zu Ekart[173] die eigentliche Liebesbeziehung des Textes ist und dieser von Baal in allen Fassungen ermordet wird, könnte man sagen, daß Baals Liebe als nicht realisierte und letztlich tödliche doch tragisch endet.[174] Auch diese Triebverdrängung läßt sich nachverfolgen. Sophie Barger überlebt ihre Schwangerschaft in der vierten Fassung von 1926, »only to inspire a murder«[175], wie Brown lakonisch schreibt. Diese Kurzmitteilung ist zutreffender und weitreichender, als sie auf den ersten Blick erscheint, denn Sophie Barger wird hier zum *Motiv* des Mordes an Ekart. Bereits in der Fassung von 1922 wurde allerdings der »Wutausbruch Baals«, wie die Herausgeber den Mord an Ekart nennen, durch die Ähnlichkeit der Kellnerin mit Sophie Barger neu motiviert:

> Stärker als in den vorhergehenden Fassungen wird der Konflikt zwischen dem leidenschaftlichen Liebesverlangen Baals zu Sophie Barger und zu Ekart und der Tatsache, daß er keine beständigen Partnerbeziehungen eingehen kann, in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens gerückt.[176]

Der Mord wird in der Tat *anders* motiviert: Die Ähnlichkeit der Kellnerin mit Sophie scheint als Eifersuchtsdrama den Grund für den Mord zu liefern, da anscheinend Ekart seinem Freund Baal eine seiner Geliebten ähnliche Frau ausspannt. Verstärkt wird damit die *heterosexuelle* Ausrichtung der Figur Baal, da diese bis zum Mord geht. Dies wird um so deutlicher, als in dieser Fassung die angesichts der Eifersucht Baals provozierend gestellte Frage Ekarts: »Bin ich dein Geliebter?«[177] der vorangegangenen Fassung fehlt und es bei der harmloseren Frage »Warum soll ich keine Weiber haben?«[178] bleibt. Bereits von der ersten Fassung an wird das *heterosexuelle* Eifersuchts-Motiv bemüht, denn nach der Mordszene erscheinen zwei Gendarmen und leisten eine klare kriminalistische Analyse: »Es war wegen einer Kellnerin, eine professionelle Dirne. Für die erschlug er seinen besten Freund.«[179] »Ein guter Mord, ein echter Mord, ein schöner Mord!« ist man versucht, mit diesen büchnerschen Gestalten auszurufen – allein, es fehlt der Glaube. Vielmehr scheint diese Gendarmen-Szene nachgeschoben, um die Ambivalenz auszuräumen, die dieser Mord-Szene anhaftet. Erst mit der Fassung von 1926 werden die Gendarmen als Rezeptionshilfe nicht mehr gebraucht, da Sophie Barger als ehemalige Geliebte und weibliche Zentralfigur – stärker als die Kellnerin – gewährleistet, daß das Mord-Motiv im Sinne eines heterosexuellen Eifersuchtsdramas verstanden wird. Wie wenig es allerdings hier um die Frau/Heterosexualität geht, wird dadurch deutlich, daß Sophie Barger *erst* in dem Moment zum eindeutigen Mord-Motiv wird, nachdem sie

zunächst in der Kellnerin zum Bild (›trägt die Züge‹) und dann als Frau zur Mutter (Schankwirtin) entsexualisiert worden ist. Die dem Text zugrunde liegende Zwangsheterosexualität erweist sich gerade darüber, daß die Frau nur als Bild / als Mutter ertragen wird, aber nicht als sexuelles Wesen. In dieser asexuellen, zum Bild verdinglichten Form wird sie zur Abwehrformel gegen die verleugneten homosexuellen Anteile.

Nach seiner Wendung zum Marxisten brachte Brecht sein Frauenbild auf (Partei-) Linie: Das werkbestimmende Bild der asexuellen Mutter entsteht, und damit – wie Lorenz so treffend schreibt – »sind beide Arten der zuvor offenliegenden Sexualität in den Untergrund gegangen – die homosexuelle und die sado-masochistisch-heterosexuelle«[180]. Brechts sexuelle Identität stellt sich also als konfliktive dar.[181] Sie findet ihren Ausdruck in einer psychosexuellen Autorposition, die im *Baal* geradezu männerbündlerisch verfährt: Eine extrem männliche Identifizierung wird angestrebt. *Der männliche Zuschauer* wird in die gleiche Position gerückt wie die Fuhrleute im Stück selbst angesichts des von ihnen admirierten Dichters Baal: Ihm wird die Rolle des applaudierenden Bewunderers zynischer Virilität zugedacht. Was für die zotigen Textstellen insbesondere zwischen den Fuhrmännern und Baal textimmanent gilt – sie haben den »Charakter sexueller Ersatzbefriedigungen« und erzeugen so ein »Klima ›homosexueller Intimität von Mann zu Mann‹«[182] – gilt auch für diese weitere Rezeptionsvorgabe des Stückes. Dieses männerbündlerische Verhalten – das der *Verdrängung* homosexueller Anteile geschuldet ist, nicht durch diese verursacht wird – steht also im Kontext einer Autorposition, in der die konfliktive sexuelle Identität durch den Appell an die allgemeine *hom(m)osexualité* (Irigaray) der Männergesellschaft gelöst wird.[183] Die erzwungene Heterosexualität und nicht eine irgendwie geartete Virilität geben der im *Baal* zur Schau gestellten Sexualität ihren gewalttätigen Charakter.

4.5. Auto(r)erotik

Phallus klebt allus.
Ernst Jandl

Die beiden Momente der Bildwerdung Sophies in der Kellnerin und der korrespondierenden Desexualisierung zur Mutter-Instanz lassen aber erkennen, daß die asexuelle Mutter *selbst ein Bild ist,* das der sexuellen Mutter, wie sie Baals Vorwürfen an seine Mutter in den ersten zwei Fassungen noch durchschimmert, entgegengesetzt wird. Die Vorstellung eines mütterlichen Sexualwesens ist an die Schreibszenen der ersten zwei Fassungen gebunden und verschwindet mit dem ›Herauswurf‹ der Mutter aus dem Text. Damit verschwinden aber nicht allein die Herzkrämpfe, sondern auch eine interessante Beschreibung des triebsemiotischen Potentials ästhetischer Praxis. Es soll zunächst in der Fassung von 1918 komplett zitiert und kommentiert werden. Die psychosexuelle Dimension dieser Schreibszene erschließt sich allerdings erst in der Verweisungsstruktur der in ihr agierenden Figuren, in den Verbindungen und Verschiebungen der den Figuren zugeordneten Objekten und Attributen sowie in ihrer werkhistorischen Fortschreibung. Dieser komplexe Vorgang kann nicht immer linear abgebildet werden, so daß an

manchen Stellen Vorgriffe nötig sind. Die Schreibszene zeigt zunächst Baal allein mit einer Schnapsflasche in seiner Dachkammer am Schreibtisch sitzend:

> Baal *zur Schnapsflasche*: Vorgestern nacht schlief ich bei einer Dame, die sonst vom Teufel geritten wurde. Dabei fiel mir einiges ein. In der Dämmerung erhob ich mich und ging aus dem Hotel, absolut nackt unter dem Mantel, heim. Seitdem habe ich Blut und Wasser geschwitzt. Damit schrieb ich nämlich.[184]

Der Entgrenzungsvorgang des Schreibens scheint auf den ersten Blick nicht der von Kristeva beschriebenen Rückkehr zum mütterlichen Körper zu folgen, er setzt vielmehr ein mit der Abwendung vom weiblichen Körper der Frau, der als sexueller ein inspirierender war. Das Bild in seiner Gesamtheit betrachtet allerdings widerlegt diesen Eindruck: Der unter seinem Mantel völlig nackte Baal erinnert im Kontext der oben zitierten Selbstgeburtsmetaphorik an den Embryo im Mutterleib. Dem später geäußerten expliziten Gebärwunsch gehen latente (Selbst-)Geburtsbilder voraus. Die Abnabelung von der Mutter wird als Selbstgeburt des Autors entworfen, wobei sich diese, wie oben mit Weigel zitiert, zwar über den Ausschluß der Frau vollzieht, sich aber dem Stoff des Weiblichen verdankt: Der frischgeborene Autor schreibt folglich dem Geburtsvorgang entsprechend (sich selbst und seinen Text) mit dessen Begleiterscheinungen – Blut und (Frucht-)Wasser. Allerdings treten mit der weiblichen Materie auch Probleme für den männlichen Autor auf. Baal spricht in der Folge weiter zur Schnapsflasche:

> Wer soll das lesen können? Du bist mein einziger Trost, Lethe, aber ich darf noch nicht. Du spiegelst seit 2 Tagen mein Papier und bist unberührt. Ich schone uns, aber dieses Herz will nicht singen aus mir, und die Brust ist verschleimt. Ich bin zur Qual geboren, und ich habe keine Ruhe. Blut füllt mir die Augen, und meine Hände zittern wie Laub.[185]

Daß die Usurpation der dem Sohn fremden, da mütterlichen Materie nicht ohne weiteres gelingt, zeigt sich an der Unleserlichkeit der solchermaßen entstandenen Schrift: Die Transposition der heterogenen Triebmaterialität in das symbolische Feld mißlingt. Baal befallen Zweifel, auf diese Weise zum Autor zu werden – schließlich braucht der einen Leser. Hier artikuliert sich die Angst vor einer mütterlichen/weiblichen Autorposition, die als symbolisch nicht repräsentierte nur einen unleserlichen Text produzieren würde – ähnlich dem Bild der *Wand*-Erzählerin, deren Schrift sich nach der Abwendung vom *père symbolique* auch nur blaß vom Papier abhebt.[186] Baal muß deshalb das Kunststück gelingen, die Geburtsmaterie, hinter der sich die Körper- und Triebmaterialität des Weiblichen verbirgt, in seine psychosexuelle Triebstruktur zu integrieren, um daraus das Werk zu formen. Die produktionsästhetische Vereinnahmung des weiblichen Stoffes, die zur Selbstgeburt des männlichen Autors führen soll, weist also das paradoxe Moment auf, daß der Autor seinem Werk gegenüber zur männlichen Mutter wird: Er müßte die Werkmaterie mit/aus seinem Körper nähren. Das Spiegelbild der Flasche zeigt dann entsprechend zwei konträre produktionsästhetische Bilder des Scheiterns:

Die Unproduktivität des männlichen Ichs, das zwar eine der mütterlichen Gebärfähigkeit analoge Geburt im Bereich der Kunst vollbringen will, dem es aber nicht gelingt, nach der Selbstgeburt sein Werk zu ›ernähren‹, denn anders als die Mutterbrust ist Baals Brust verschleimt, und das Geburtsblut scheint ihm die Augen zu verkleben. Zum zweiten zeigt sich im Spiegelbild der *unberührten* Flasche, daß nach seiner Selbstgeburt Baal zwar versucht, den Schreibakt gemäß der klassischen männlichen Sexualökonomie zu gestalten – wobei die von Gilbert und Gubar gestellte Frage: »Is a pen a metaphorical penis?«[187] hier eindeutig bejaht werden muß –, aber die Defloration des jungfräulichen Papiers will nicht gelingen. Erlebt sich Baal aus der mütterlichen Position des Ernährers seines Werkes als inkompetent, so aus der männlichen angesichts des jungfräulichen Papiers als impotent. Spiegelt das ›unterernährte‹ Werk die problematische Selbstgeburt des männlichen Autors, so wiederum die Flasche die ganze Szene.

Angesichts dieses Konfliktes und der Unfähigkeit, eine Autorposition zu besetzen, beschwört Baal in der Folge einen Zustand der Hingabe herauf, der ihn zum Dichten befähigen könnte, wobei dieser wiederum den Tröstungen der Schnapsflasche, seiner Lethe ähnelt: Rausch und Selbstvergessen. Vom Dichter in der vorangegangenen Passage als »Du«, als »einziger Trost« und als »Spiegel« angesprochen, erinnert »Lethe« bereits hier an die frühkindliche Mutterimago, die *selbst* Auflösung und Vergessen in sich trägt und – sollte ihre Materie *inkorporiert* werden – diese Potenz auch dem Sohn verheißt. Da das schreibende männliche Ich aber gerade diese mütterlichen Gehalte nicht introjizieren will – Baal trinkt ja nicht aus der Flasche –, spiegelt sie ihm nur dessen produktive Unfähigkeit wider. Die folgende Passage disseminiert in den Textpartikeln des rauschhaften Sommers zunächst die Mutter-Metapher im Text, wobei die zugrundeliegende frühkindliche Struktur sich auch darüber erweist, daß der rauschhafte Sommer im Bild der Ich-Auflösung sein symbiotisches Gegenstück findet.

Diese Reinszenierung führt aber über die ersten Anzeichen des sich ankündigenden Herzanfalls zu einer Abwendung vom mütterlichen Objekt – Baal entzieht Lethe abrupt seine Liebe –, um in einem onanistischen Bild oder, texttheoretisch gesprochen, in einer autoerotischen Schreibweise zu enden:

> Ich will etwas gebären! Ich will etwas gebären! Mein Herz schlägt ganz schnell und matt. Aber mitunter dumpf wie ein Pferdefuß, du weißt! Der Geruch der wilden Mainächte ist in mir. Die Liebe ist wie ein Strudel, der einem die Kleider vom Leibe reißt und einen nackt begräbt, nachdem man Himmel gesehen hat, blaue, unermeßliche, nichts als Himmel, blauen, unersättlichen, offenen. Der Sommer singt aus mir mit einer sanften und lauthallenden Stimme, wie die von Frauen beim Pflügen, und mein eigener Leib ist voll fremder Unruhe, ich liebe keine Lethe, aber ich bin ein großer Liebender […], warum wird dieses Werk nicht fertig, dieses gottgewollte, verfluchte, selige, gefräßige! Musik quillt aus mir, ich kann sie nicht halten, sie verzittert im Sand wie ein fruchtbarer Quell, und ich dorre darüber aus.[188]

Autoerotisches Schreiben ist gezeichnet durch die Abwendung vom mütterlichen Körper und die Vernichtung des weiblichen Objektes.[189] Anders als der Narzißmus nimmt

das autoerotische Begehren nicht das integrale Ich zum Objekt, sondern richtet sich auf die Partialobjekte des Körpers. Mit der Fragmentierung des Ichs geht allerdings die der Sprache einher, da sie sich auf keine äußeren Objekte bzw. deren sprachliche Repräsentanten mehr richtet: Autoerotisches Schreiben bleibt deshalb *literarisches Projekt*. Baals Monolog stellt diese Form der Textproduktion mit dem letzten Bild im Wortsinne zunächst als *fruchtloses* Unterfangen dar. Im einsamen Monolog des angehenden Dichters durchläuft das schreibende Ich im Versuch, eine Autorposition zu etablieren, einen Prozeß mißlingender Selbstentwürfe. Dem Scheitern im einsamen autorerotischen Wüstenbild – der fruchtbare Quell verzittert im Sand, das Ich verdorrt, das Werk kommt nicht zustande – ging ein produktiveres Bild voraus, das nur einen Nachteil hat: Zwar singt hier der Dichter, aber er singt nicht selbst. Im Gegenteil: Das Ich ist dem aus ihm singenden Sommer, der weniger einem Objekt als einem allumfassenden Zustand gleicht, passiv ausgesetzt. Dieses Befinden des Ichs hat dreierlei zur Konsequenz: Er führt zur momentanen Identifikation mit weiblichen *Stimmen*, zur Wahrnehmung fremder Unruhe, zur Ablehnung von Lethe. Die Auflösung der Muttermetapher – Lethes Rausch und Selbstvergessenheit ist für das Ich tatsächlich *Textgestalt* geworden – löst auch das Ich auf bedrohliche Weise auf. Diese Passage läßt sich auf die Schreibszene im *Faust* beziehen, denn nachdem Faust die Bücher verworfen hat, wird der Erdgeist angerufen und mit ihm die mütterliche Metapher, wie Kittler schreibt:

> Die Rede ist nicht mehr von der göttlichen Kraft des Autors, Zeichen zu schaffen, sondern von der magischen Kraft der Zeichen, beim Leser sinnliche und rauschhafte Kräfte freizusetzen, wenn die Zeichen nur in der Flüssigkeit ihres Bezeichneten – einer Stimme – aufgegangen sind. […] Aber nicht ungestraft wird Die Mutter bei ihren Metaphern angerufen. Fausts Zeichentrinken ist so sehr Rausch und Produktion, daß es seine Kräfte übersteigt. Statt Herr der beschworenen Zeichen zu bleiben, verschwindet der Leser im Gewebe oder Textum des Bezeichneten.[190]

Brechts schreibendes Ich reetabliert entsprechend seine Position, indem es der symbiotischen Auflösung durch klare Subjekt-Objekt-Setzung entgeht – ein Akt, der sich zugleich als Abweisung der Mutter-Metapher vollzieht. Aber auch die autoerotische Wendung zum eigenen Körper erwies sich, wie gesehen, als fruchtloses Unterfangen. So wird Baals Monolog in der Folge durch eine Zäsur unterbrochen, die eine – eben auch körperliche – Orientierung zum Außen vornimmt:

> Baal *erhebt sich mühsam, ans Fenster*: Morgenluft. Wie Ameisen, diese überflüssigen Menschlein, immerhin: Es sind Zuschauer. Ein Zug Luft in die Lungen! Dann weitergeschuftet! Ich will den Sommer formen! Wild, rot, gefräßig. Einen blauen Himmel drüber, der lastet, eine Last von Himmel darüber! Die Bäume schwitzen nachts. Tau. *Sich wendend, greift er taumelnd an die Brust*. Verdammt! Das Herz! Jetzt sind es erst 3 Nächte und 2 Akte und schon?«[191]

Angesichts der Sterilität, der Unfruchtbarkeit, d. h. angesichts des drohenden Sprach- und Ichzerfalls, der auch bei Brecht mit dem autorerotischen Schreiben einhergeht, hilft

zunächst nur der Blick aus dem Fenster: Schon geben die imaginären Zuschauer – bislang sind es Passanten! – als äußerer Identitätspanzer dem Subjekt einen neuen Halt. Im Rahmen des oben zur Zuschauerfunktion sowohl in ihrer dramenimmanenten als auch rezeptionsästhetischen Dimension Ausgeführten ist es naheliegend, daß Brecht mit Baals Fensterblick schon hier – sozusagen in nuce – nach einer männlichen Brüderhorde Ausschau hält, genauer und im Wortsinne diese für seine weitere Produktion in den Blick nimmt: Der weitere Kampf geht nicht gegen die Brüderhorde um die Mutter, sondern, so wird sich zeigen, mit dieser gegen die Mutter.

Der Blick – anscheinend immer objektgerichtet – kann sich aber in dem Moment, wo er lediglich der Vereinnahmung und damit dem Selbstbezug dient, auch als Merkmal autoerotischen Schreibens erweisen.[192] Schon der imaginären Vereinnahmung der Passanten zu Zuschauern eignete genau diese Qualität, und diesem Blick wird im folgenden auch die Mutter-Imago unterworfen. Baals *Monolog* ist die Erfahrung eingeschrieben, ein äußeres Objekt zu benötigen, um das literarische Projekt zu realisieren. Als dieses bietet sich die Mutter an, wenn es gelingt, ihren sommerlichen Gesang selbst zu produzieren, d. h. das passiv Erlebte in die eigene Verfügungsgewalt zu überführen. So ist es nicht die bedrohliche, weil manifeste Mutter-Imago Lethe, sondern der Sommer, der jetzt vom solchermaßen durch die (imaginäre) Brüderhorde gestärkten Ich einen Objektstatus zugeschrieben bekommt, an dem sich der Form- und das heißt zugleich Beherrschungswille Baals artikuliert. Spätestens hier wird evident, daß sich hinter dem Sommer, der aus dem Ich sang, ein Mutter-Bild versteckt, denn dessen Attribute, die Baal nun zu gestalten gedenkt, evozieren und reproduzieren zweifellos die Imago der »frühen, anziehenden und verschlingenden Mutter (›Wild, rot, gefräßig‹)«[193]. Hier erklärt sich, warum der Sommer *aus* dem Ich sang, der eigene Körper voll *fremder* Unruhe ist, warum das schreibende / singende männliche Ich sich mit *weiblichen* Stimmen identifizierte. Die eingangs zitierte selbstbewußte Behauptung Roland Barthes', *L'écrivain, c'est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère,* zeigt vielleicht nur eine Seite der Medaille. In der Beschreibung Brechts scheint es vielmehr, als spiele der mütterliche Körper selbstbewußt mit dem Körper des Kindes. Der schreibende Entgrenzungsvorgang ist gegebenenfalls nicht so erheiternd für den männlichen Autor wie Kristeva meint, vor allem dann nicht, wenn der imaginäre mütterliche Körper als sexueller, fordernder imaginiert wird.[194]

Dieser Erfahrung begegnet Baal / Brecht durch zwei Reaktionsformen, die die Schreibszene prägen: Zum einen regiert der Fluchtimpuls, der in der Abwendung vom mütterlichen Körper die autoerotische Schrift hervorbringt. Diese Lösung erweist sich aber im wahrsten Sinne als fruchtlos. Der zweite Weg ist derjenige der Umkehrung der Verhältnisse: Die frühkindliche Erfahrung, der mütterlichen Lust passiv ausgesetzt gewesen zu sein, ja sie in der triebsemiotischen Entgrenzung als Identifikation mit dem Weiblichen noch zu *reproduzieren,* wird durch Geschlechterpolitik gelöst: In der Subjektwerdung des Sohnes zum Mann, der die Mutter zum Objekt erklärt. Den Sommer zu *formen* bedeutet zwar neuerlich, dessen Attribute reinszenieren zu müssen, aber Baal kann dabei auf zwei subjektkonstituierende Hilfsmittel zurückgreifen: In der Behauptung, selbst aktiv den Sommer gefräßig, wild und rot zu gestalten, spricht sich die Ver-

leugnung aus, diesen passiv so erfahren zu haben, und die Restangst wird durch den Appell an die eigene Männlichkeit bekämpft. Der Sommer wird im Wortsinne unterworfen durch einen über ihm lastenden Himmel: Durch die Last, die die Mutter – ein sehr sexuelles Bild in diesem wilden, roten und gefräßigen Kontext – auferlegt oder über sie gelegt bekommt, soll sie im wahrsten Sinne niedergeworfen werden und als unten Liegende unterlegen sein.[195] Wurde der erste Teil des Monologs bis zur Zäsur durch den Blick mit einem autoerotischen Bild abgeschlossen – die Musik, die das Ich nicht halten konnte –, so endet nun der zweite Teil ebenfalls mit einem produktionsästhetischen Bild: Die sexuelle Konnotation des Sommer / Himmel-Bildes verschiebt sich auf die nächtlich schwitzenden Bäume, deren (unausgesprochene) Vereinigung an Stelle des einsam Verdorrten etwas Feuchtes hervorzubringen vermag: den Tau. Leider bringt für Baal diese Phantasie noch etwas anderes hervor: den Herzkrampf.

So sieht es also 1918 in Baals Dichterstube aus. 1919 ist Baal schon weiter: »*Baal zur Schnapsflasch* [sic], *sie umfassend:* Wenn ich noch länger arbeite, dann fängt das Loch an zu singen.«[196] Es ist ziemlich wahrscheinlich, daß dem drastischen Brecht die autoerotische Sexualmetaphorik dieses Ausdrucks entgangen ist, zu sehr ist das schreibende Ich mit seiner Arbeit beschäftigt. Ganz souverän wird die Flasche hier zur »kleinen Festivität, die nicht schaden kann. Dabei fällt mir einiges ein.«[197] War in der ersten Fassung von 1918 noch der sexuelle Akt mit der ansonsten vom Teufel gerittenen Dame das die ästhetische Praxis inspirierende und *initiierende* Moment, so jetzt, 1919, die Vorstellung der mit der Flasche verbundenen Festivität: Die Sexualität selbst wird im *erinnernden Rückblick* zum *Thema* des Schreibens. Es folgt erneut das Bild des nackten Dichters, der hier allerdings schon eine *bleiche* und *tränennasse* Dame zurückläßt. Der erste Teil des Monologs folgt der Fassung von 1918 mit dem Unterschied, daß Baal die Schnapsflasche zwar schon umfaßt und bearbeitet, aber immer noch nicht aus ihr trinkt. Außerdem hat Brecht auch den komischen Widerspruch von 1918, daß Baal gerade seine Trösterin *nicht* liebt, in dieser Textfassung ausgebügelt: »und mein eigener Leib ist voll fremder Unruhe, ich liebe Weine, einzige Lethe«[198]. Was aber nicht heißt, er wäre plötzlich in der Lage, Lethe zu lieben; es heißt nur, daß sie wie die Mutter Gottes einzig unter den Frauen ist – Weine hingegen können so genossen werden, wie Brecht den Rest der Frauen mochte: am besten im Plural.

1922 nun sieht es ganz anders aus. Zur Erinnerung: Die Mutter wurde ›rausgeschmissen‹, das Gespenst des *Einsamen* von Johst an die Peripherie verscheucht und die Frau als Mittel gegen Angst etabliert. Wen wundert es da noch, daß Baal, angesichts dieser geglückten Selbstgeburtsmomente forsch das Papier auf den Tisch werfend, beschließt: »Ich mache einen neuen Adam.«[199] Die neue Dichter-Genealogie ist geschaffen und wird verkündet: »Jetzt mache ich den Sommer. Rot. Scharlachen. Gefräßig.«[200] Von Angst keine Spur: »Er summt wieder, es wird wieder dunkel.«[201] In der Schreibszene ist hinsichtlich der Herzanfälle einiges geschehen. Aber die Szene ging 1918 und 1919 noch weiter, denn mit den Herzkrämpfen betrat auch deren Verursacherin – die Mutter – die Bühne. Der zweite Teil der Szene entlarvt sie als Betrügerin. Auf Baals Stöhnen hin betritt sie die Schreibszene und macht als Ursache der körperlichen Verfassung Baals Alkoholkonsum verantwortlich. Irrtum, wie sich herausstellt: »Hahaha! […] Jetzt hat er

justament die falsche Flasche erwischt, die ich mit klarem Brunnenwasser gefüllt habe!«[202]

Die Flasche spielt eine zentrale Rolle in dieser Szene. Sie wurde angesprochen, umfaßt und bearbeitet. Sie erschien als Festivität, die nicht schaden könnte. Es wurde aber nicht aus ihr getrunken und ihr vielversprechender, tröstlicher Inhalt als klares Wasser entlarvt. Die dritte Fassung von 1922 zeigt Baal schreibend, die Schnapsflasche umfassend, und – kleine Regieänderung – er *spricht nicht mehr zu ihr,* sondern hat bereits den »vierten Tag das Papier voll mit rotem Sommer (geschmiert): wild, bleich, gefräßig«[203]. *Bleich* ist der rote Sommer, so wie die ständigen Frauenleichen und verlassenen Frauen – beispielgebend blieb in der vorangegangenen Fassung von 1919 die sexuelle Dame bleich und tränenüberströmt zurück. Die beängstigende rote Mutter und ihre Sexualität ist abgeschafft und einem Schreiben gewichen, das einer Produktionsästhetik weicht, der bleiche, blutleere Frauenkörper zugrundeliegen. So zeigt sich die Entwicklung zur Autorposition in folgenden Etappen: 1918 spricht Brecht zu seiner Flasche und berichtet von der teuflischen Dame als Inspirationsquelle des Schreibens – noch realisiert sich die Produktionsästhetik Brechts im Bild *intersubjektiver* Triebentgrenzung. Diese Entgrenzung auf einen anderen Körper hin ruft aber in der Folge die angstbesetzte *métaphor maternelle* auf den Plan. In der folgenden Fassung von 1919 hat Brecht seine Flasche schon umfaßt, plant eine kleine Festivität, die ihm die *Erinnerung* an die Nacht mit der Dame zurückruft: Nicht *durch* den sexuellen Akt, sondern *über* ihn läßt sich schreiben, so Baals neue Technik 1919. Die teuflische Dame bleibt hier – schon etwas entlebendigt – bleich in der Dämmerung zurück: das Bild einer Halbleiche.

1922 ist die Mutter abgeschafft und der durch die Farbe rot gekennzeichnete und mit ihr verbundene triebsemiotische Sommer durch den weiblichen Sommer ersetzt, der bleich ist, fast schon tot. Der Ohnmacht, der das schreibende Ich angesichts der ihn dominierenden mütterlichen Triebstruktur ausgesetzt war, begegnet Brecht mit einem seiner unnachahmlichen Tricks: Die Flasche, das phallische Substitut der Mutter, scheint zwar als Lethe Auflösung und Triebentgrenzung zu verheißen und ist solchermaßen begehrtes Subjekt des Sohnes, sie wird aber zunächst einmal als klares Brunnenwasser entlarvt. Der Phallus der Mutter ist impotent – oder ist es umgekehrt das Kind, dessen Phallus zu klein ist, das impotent ist angesichts der Triebkräfte der Mutter? Baal und Brecht wollen das lieber nicht so genau wissen. Zu offenkundig ist das Angstpotential der Schreibszene. So bewältigt Brecht die *métaphor maternelle* zwischen 1918 und 1919 in mehreren Etappen und in Parallelaktionen: Baal nähert sich der Flasche vorsichtig an – sprechen und umfassen, dann eine kleine Festivität ins Auge nehmen. Der Schreibvorgang als Triebentgrenzung weicht dabei analog einer Technik, die sich der Triebentgrenzung *erinnert*. Die lebendige Präsenz der *métaphor maternelle* wird durch das Bild der toten Frau ersetzt. Die triebsemiotische Potenz der Mutter wird zudem als Schwindel entlarvt. Und das heißt nicht zuletzt für das produktionsästhetische Projekt dieser Szene: Baal plant, die Flasche und ihre rauschhaften Versprechen, d. h. den Phallus (zurück)zuerobern.

1922 ist es soweit: Die Flasche ist nun »Stecken und Stab«[204] – fest umklammert in der Hand des Dichters, repräsentiert sie auf das eindeutigste seine phallische Autor-

position. Die Mutter mußte abtreten von der Bühne (des Schreibens), da sich die Entgrenzung auf den mütterlichen Leib als zu gefährlich entpuppte. Damit wird das Urbild einer ästhetischen Praxis verworfen, die sich *intersubjektiv* – in der Entgrenzung auf einen anderen Körper hin – realisiert und dessen Erfahrungen sich im sexuellen Akt (mit der teuflischen Dame) als *inspirierender* reinszeniert. Grundlage der Abwehr ist die erfahrene Passivität im frühkindlichen Sommer, die als Ohnmacht erlebt wird, als *Verweiblichung.* Die Reaktion des männlichen Autors besteht darin, der mütterlichen Potenz nicht länger passiv ausgesetzt zu bleiben, sondern den *Zugriff* auf die triebentgrenzenden semiotischen Mittel zu erlangen, diese unter seine Kontrolle zu bringen. Das geht für Brecht nur um den Preis des Ausschlusses der mütterlichen Metapher und der Abwehr einer intersubjektiv geprägten Produktionsästhetik. Diesen Kampf nimmt Baal 1918 und 1919 auf sich. Daß 1922 das Jahr des Durchbruchs ist, daß ›das Loch‹ zu ›singen‹ anfing, signalisiert eine neue Farbe: Der Inhalt der Flasche, der Schnaps ist plötzlich *weiß* geworden.[205] Mit anderen Worten: Die Wendung zur Auto(r)erotik ist geglückt. Die ganze Schreibszene steht in ihren drei Entwürfen somit im Zeichen einer autorerotischen Aneignung: Das Bild der phallischen Mutter, die Schnapsflasche Lethe, ist ein Schwindel – so klar wie Brunnenwasser; der Phallus des Sohnes hingegen – umfaßt und bearbeitet – produziert einen anderen, eben den weißen Inhalt.

So ist es auch nicht erstaunlich, daß auf der Figuren-Ebene dem Mutter-Substitut Sophie Barger als Erklärung für ihr Hereinschleifen der Satz »Es mußte etwas *Weißes* in diese verfluchte Höhle!«[206] geboten wird. Denn Baal hat jetzt eine phallische Schreibposition erlangt, die sich aus der autoerotischen Erinnerung und nicht mehr aus der intersubjektiven Dimension speist. So ist das letzte Zitat auch ein versteckter Blick zurück, der dem Muttersubstitut Sophie erklärt, was der Sohn sich angeeignet hat: Phallus und Potenz. Hier wird deutlich, warum die Flasche in den ersten zwei Fassungen sowohl der Mutter als auch Baal zugesprochen wird: Es kommt auf den *Inhalt* (die Potenz) an und wer dieses Gefäß mit was füllt. Brecht hat, wenn man so will, die Mutter als impotent, als Phallsche Flasche eliminiert. Flasche und Höhle stehen über Form und Farbe in einem Bezugs- sowie in einem Ergänzungskontext. Im autoerotischen Blick zurück nach vorn proklamiert Baal jetzt die phantasmatische Verfügungsgewalt über den ehemals ›roten, wilden, gefräßigen‹ Sommer: Die Lösung bestand im zweifachen Sinne darin, etwas Weißes in die Höhle und in die Flasche zu bekommen. Nachdem die sexuelle rauschhafte Mutter zum klaren, ›sterilen‹ Brunnenwasser degradiert ist, wird *sie* zur verfluchten weiblichen, leeren und impotenten Höhle (in der vorher impotent Baal saß), so wie Baal in seinem Schreibzimmer, seiner (Geburts-)Höhle, endlich autorerotisch potent ist: eine Selbstgeburt aus dem Geist des Phallus. Die sexuelle Frau, deren Urbild die Mutter war, wird die Textgeschichte des *Baal* nicht überleben. Denn die rote Mutter, das fordernde Sexualwesen, wird in der Folge mit ›weißem Inhalt‹ geschrieben: sozusagen autoerotisch befruchtet und zur leeren Höhle, zur Mutter desexualisiert. Diesen Weg wird, wie gesagt, Sophie in den folgenden Textfassungen gehen. Nur die Heftigkeit des Hereinschleifens weist noch auf die Mutter hin: Es ist derselbe panische Angstaffekt. Die Autoerotik hingegen verschafft Brecht den ›weißen Inhalt‹, die der ästhetischen Praxis zugrundeliegende Triebentgrenzung. Auch der Blick auf die Zuschauer, die Brü-

derhorde ist nicht mehr vonnöten: Brecht hat sie bereits im Parkett installiert. Alles im wahrsten Sinne *fest im Griff,* könnte man resümieren. Soweit zum jungen Brecht, von dem Fleißer schrieb: »Und das ist Baal.« (FB, 308)

5. Öffentlichkeit als Raum der Subjektkonstitution

Verkäuferin: Sehen Sie, das hier, das sind Kristallplatten!
Karl Valentin: Um Gotteswillen! Die sind ja noch empfindlicher!
Er geht zurück zum Hocker und setzt sich auf die dort liegende Schallplatte, die hörbar zerbricht.
Verkäuferin: Um Gotteswillen, jetzt haben sie mir schon wieder eine Platte zerschlagen.
Karl Valentin: Was heißt ›zerschlagen‹. Zersetzt habe ich sie!
Karl Valentin, Im Schallplattenladen

Offenkundig haben Fleißer und Brecht sich mit ihren Debütdramen sehr unterschiedliche Autorpositionen erschrieben: Ablesbar ist dies an den unterschiedlichen Subjektstrukturen und Geschlechtsidentitäten der Protagonisten der beiden Stücke, an der Funktion Zuschauer und nicht zuletzt am heterogenen Textbegehren beider Autoren, das in diesen textkonstitutiven Momenten seinen Audruck findet.

Fegefeuer in Ingolstadt stellt hinsichtlich der Subjektstrukturen seiner Hauptfiguren gegenüber *Baal* eine mehrfache Provokation dar: In der Figur Olga findet sich genau die Verbindung, die Brecht in seinem Frühwerk ausläßt, dessen Frauenbild »das Aufkommen einer heterosexuellen Liebeslyrik ausschließt, da es, wenn es sexuelle Komponenten enthält, Intelligenz vermissen läßt«[207]. Zum anderen wird mit Roelle eine männliche Figur entworfen, deren Begehren sich genau auf diese Mischung von Kopf und Körper richtet. Da Roelle zugleich als präödipaler Mensch gezeichnet ist, dem eine sexuelle Identität aus der Liebe zu einer Frau und nicht aus der Identifizierung mit der Brüderhorde erwachsen würde, läßt sich auch hier ein Gegenbild zum männlichen Baal erkennen: Die Rettung Olgas aus den Fluten, in die Baal seine schwangere Geliebte schickt, geben eine deutliche Antwort auf das von Brecht dargestellte Geschlechterverhältnis. Damit ist nicht gesagt, daß Fleißers Text nicht auch sadomasochistische Anteile enthält – im Gegenteil –, aber sie betreffen als *erzwungene* soziale Deformierungen die Oberflächenstruktur des Textes, denen ein andersgeartetes Potential zur Geschlechterkonzeption zugrundeliegt. Die »qualvolle Halbheit der Fleißerschen Figuren«[208], die McGowan an ihren Dramen wahrnimmt, läßt sich mit Christina von Braun lesen als Konzeption des »kleinen *ich*«, das anders als das Kunstprodukt ICH in seiner ihm bewußten Unvollständigkeit »um seine Sterblichkeit und Geschlechtszugehörigkeit weiß«[209]. (Und deshalb vielleicht auch nicht so schnell sterben will, wie die Aufführungen es wollen.) Roelle erlebt sich als kleines ich qualvoll, weil es sich in seiner Halbheit als Geschlechtswesen nicht realisieren kann: dazu braucht er die Anerkennung des anderen kleinen ichs, Olgas. Die »Dreidimensionalität der Figuren«[210] bei Fleißer, wie Meyer sie treffend

charakterisiert, ist Ausdruck des Atmosphärischen dieses Dramas, auf das Brecht so allergisch reagierte. Das ›*Zwischen* Männern und Frauen‹, das Fleißer als Generalthema ihres Werkes bestimmte, ist wörtlich zu nehmen: Es beschreibt die Intersubjektivität, in welcher sich über verschiedene Positionierungen Sexualwesen konstituieren. Die Geschlechtsidentitäten dieses Stückes bauen auf einer heterosexuellen Begierde auf, die sich eben nicht auto(r)erotisch realisieren kann. In dieser auf Anerkennung zielenden Geschlechterstruktur, in welcher das Subjekt das Objekt nicht als passiven, bewußtlosen Spiegel, sondern als *erotische Grenze* braucht, spiegelt sich die psychosexuelle Autorposition Fleißers.

In den Figuren Baal und Roelle finden textsemiotische Entgrenzungen statt. Da Fleißer die präödipale Figur Roelle in ihrem Begehren aber weder auf das väterliche Gesetz noch auf die Brüderhorde, sondern auf Olga verweist, folgt sie einem anderen als dem von Brecht eingeschlagenen Weg männlicher Identifizierung. Wie handlungsimmanent Olga das symbolische Andere darstellt, an dem das Sexualwesen Roelle selbst zum Subjekt werden kann – »Ich muß mich haben, wie ich bin, siehst es gar nicht ein? Eine Anerkennung, tu's. Ein schöner lieber Roelle gewesen, nachsagen.« (FiI, 147) –, so stellt die Öffnung des Textes, seine Einladung, zum imaginären Mit-spieler zu werden, den Wunsch nach Anerkennung des schreibenden Ichs dar. In Roelle verkörpert sich die subjektgenetische Schnittstelle zwischen imaginärer Identifizierung und symbolischer Ordnung. Sprechend und sich dabei adressierend, wiederholt Roelle den Eintritt in die symbolische Ordnung als Wunsch nach Anerkennung des Begehrens.

Dieser Text vollzieht sich dabei aber weder über das Mutter- noch über das Frauenopfer, und er spricht auch nicht im Namen des Vaters. In einer späteren Szene, nach Olgas Selbstmordversuch, gibt sich der vom *père symbolique* des Dramas – dem abwesenden Dr. Hähnle – geschickte Protasius erstaunlicherweise als allerdings sehr einfältiger Autor zu erkennen: »Ich werde jetzt schriftlich.« (FiI, 144) Protasius, der in seinem Sprechen analog zu Roelle gestaltet ist, entspringt einer anderen Genealogie: Er verkörpert die Identifizierung mit dem Gesetz des Vaters. Das väterliche Gesetz fordert die Preisgabe des Körpers der Mutter und mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung auch die Verdrängung der präödipalen Triebstruktur: Der Mensch wird zum geschlechtsbestimmten Zeichen in der sozialen Signifikantenkette. Der anarchistischen Autorposition Fleißers entspricht es, daß sie mit der väterlichen Autorität auch die Autorität einer Textpraxis verspottet, die den Körper der Schrift einverleibt: In gewissem Sinne wird ihr Körper-Theater nie schriftlich.

Anders als in Brechts Theater, das dem Publikum eine Position vorstrukturiert,[211] wird damit nicht nur *eine* Rezeptionshaltung vorgegeben, sondern programmatisch das ›offene Kunstwerk‹ (Eco) inszeniert: Mit den zwei Spiegelfiguren Roelle und Protasius, die den Zuschauer zum imaginären Mitspieler und Mitautor machen, sind ihm zwei Identifikationsmöglichkeiten geboten. So verweisen der ungesetzliche, anarchistische Körper Roelles und das Mitspielen-Können des Zuschauers aufeinander wie die autoerotische Ermächtigung Baals und das ›geschlossene Kunstwerk‹. Nicht zuletzt eignet sich Brecht im Kampf mit dem literarischen Vater Johst eine phallische Position an, etabliert er seine eigene Autorschaft als vom Vater gestiftete Autorität. Protasius hingegen

kann lange suchen: Mit Roelle ist auch die Autorin Fleißer auf der Flucht vor einer solchen Autorposition.[212]

In den frühen Dramen Fleißers und Brechts spielt das Publikum eine über den impliziten Zuschauer hinausgehende Rolle, da es für das schreibende Ich subjektkonstituierend wirkt: Beide Autoren *brauchen* es. Die damit verbundene Etablierung der Autorschaft weist auch an diesem Punkt Unterschiede auf, die sich sozialgeschichtlich begründen lassen. Für Brecht ist der Zuschauer und damit die Öffentlichkeit Mittel, die eigene instabile Autorposition angesichts des semiotischen Entgrenzungsvorganges zu *stabilisieren,* der Blick nach draußen aus dem Fenster des eigenen bedrohten Ichs re-etabliert den symbolischen Panzer. Eigentlich kann der Dichter Baal in der öffentlichen Sphäre, die er in den Blick nimmt, zunächst nur *Passanten* sehen, die Sicherheit, hier über *Zuschauer zu verfügen,* ist nicht allein die Endstufe des autoerotischen Blicks, es verweist auch auf eine Strukturhomologie zwischen der intrapsychischen Konstitution des Subjektes und der öffentlichen Sphäre. Im Gegensatz zu Brecht kann Fleißer nicht auf die Öffentlichkeit als subjektkonstituierenden Faktor rechnen, im Gegenteil: »Die Öffentlichkeit war eine Überschwemmung. Überschwemmung ist soviel wie Gefahr« (Z, 81), heißt es in *Die Ziege,* einem um 1926, also zur Zeit der Erstaufführung von *Fegefeuer in Ingolstadt* geschriebenen Text. Während also Brecht angesichts der identitätsauflösenden Bedrohlichkeiten des Schreibvorganges sich durch einen Blick auf die ›herumwimmelnden Ameisen, Zuschauer immerhin‹ Sicherheit verschafft, heißt es in *Die Ziege* weiter: »Sie bekam das Bedürfnis nach einem Abseits, wo sie nicht beobachtet wurde. Es zog sie ins Unbewußte zurück.« (Ebd.) Tatsächlich hat Fleißer sich, wie ein neu aufgefundener Text zeigt, im Wortsinne mit Händen und Füßen geweigert, anläßlich ihres *Fegefeuer*-Erfolgs auf die Bühne zu gehen – sie hält sich, als man sie zwingen will, sogar am Türpfosten fest –, da sie in der »Massenseele« des Publikums das Bestreben fühlte, »den Autor als subjektives Lebewesen zur Zeit auszuschalten« (Ze, 82).[213] Diese völlig konträren Reaktionsformen haben zwei Gründe: Zum einen sind die Zuschauer für das Alter ego Brechts deshalb nicht bedrohlich, da er sie sozusagen aus phallisch erhobener Perspektive, von der Feldherrnhöhe des neuen Dichter-Genies herab betrachtet: »Ihr Genie, mein Herr, jawohl Genie, wird die Welt erobern«[214]. Ob solche und andere Bewunderungsrufe angesichts der baalischen Lyrik nur unter die Johst-Parodie fallen und nicht auch ein Stück weit *self-fulfilling prophecies* darstellen, soll hier nicht entschieden werden. Zum anderen rekurriert Brecht mit seinen Rezeptionsvorgaben auf eine soziale Struktur, die seiner psychosexuellen korrespondiert: Der Theaterbetrieb der Weimarer Zeit ist trotz weiblicher Eroberungsversuche weiterhin, wie Pfister kurz und bündig schreibt, ein Männerbund.[215]

Natürlich ist das von Brecht angesprochene Publikum nicht identisch mit dem Theaterbetrieb, so daß besser von Öffentlichkeit gesprochen werden sollte. Theater stellt aber als solches Öffentlichkeit her. Sind die Vermittlungsinstanzen zwischen Autor und Publikum / Öffentlichkeit männerbündisch organisiert, so stellen die Intendanten, Regisseure und Kritiker auch die ersten Rezipienten dar, welche in der sozialen Präsentation den Autor und den Dramatiker mitkonstruieren und somit präfigurierend auf die Rezeptionshaltung und Wahrnehmung der Öffentlichkeit einwirken. Der öffent-

liche Diskurs wiederum konnotiert Produktivität und damit Autorschaft als männlich. Das Fehlen sozialer Repräsentanz weiblicher Autorschaft ist damit für die schreibende Frau – wie die Erzählung *Das Pferd und die Jungfer* zeigt – häufig nur um den Preis der Konfliktivität zwischen Geschlechtsidentität und Produktivität auszuhalten.[216] Das Theater als zunächst den Frauen »verweigerter Raum« (Giesing) der Moderne öffnete sich ihnen erst langsam und zuletzt in den städtischen Metropolen als deren Zentren. Da das Drama diejenige Kunstform darstellt, deren Rezeption *öffentlichen* Raum beansprucht, kommt den Gattungsgesetzen, mit Hilfe derer den Frauen immer wieder die Fähigkeit zur dramatischen Gestaltung abgesprochen und so der Ausschluß begründet wurde, hier die Funktion zu, insbesondere die öffentlich/kollektive Rezeption weiblicher Autorschaft zu verhindern. Es kann dann im Umkehrschluß vermutet werden, daß insbesondere die nicht an die Privatsphäre gebundene *kollektive und öffentliche* Rezeption der Texte von Frauen zu einem Wandel der als männlich konnotierten Autorschaft führen würde. Indem Brecht mit dem Atmosphärischen im *Fegefeuer* zugleich das Eigene Fleißers streicht, nimmt er ihr – da sich gerade in ihr der Wunsch nach einer anderen Autorposition lokalisiert – die Möglichkeit, als Autor*in* anerkannt zu werden: eine erste Etappe auf dem Weg zu seinem ›kühlen Ziel‹, sie ›umzuschmelzen‹ zu einer Produktivität, die *ihm* nutzbar wäre. Daß es hier wirklich um einen Angriff auf *weibliche* Autorschaft geht, wird insbesondere an den von Brecht eingefügten skandalauslösenden Szenen von *Pioniere in Ingolstadt* deutlich. Es handelt sich mitnichten um Hochpolitisches, sondern um ein »sexistisches Erfolgsrezept« (Pfister): Witze über die weibliche Anatomie und die Defloration einer Frau in einer wackelnden Kiste. Wie schon im *Fegefeuer,* wo Brecht mit der Fleißer eigenen Atmosphäre auch ihren Wunsch nach ihrer Anerkennung als Autorin streicht, greift er auch hier ein und verunmöglicht eine Antwort auf dieses Textbegehren einer schreibenden Frau, da er das Publikum zur über den weiblichen Körper und sein Begehren laut lachenden Brüderhorde macht.

Es gibt, schreibt Kristeva, zwei Arten ästhetischer Praxis: die poetische und die beherrschende. Die erste, die Oralisierung, gewährleistet das »Wiederfinden des mütterlichen Körpers […] als vokalischer: Hals, Stimme, Brust – Musik, Rhythmus, Prosodie; Paragramme, Matrix der prophetischen Parabel«[217]. Mag auch Roelle einen Blähhals haben, die Stimme in seiner Brust, wann er zu seiner Gemeinde zu sprechen habe, besitzt er, auch wenn der Mutter-Körper ihn nicht losläßt, diesen seltsamen Propheten mit Suppentopf verfolgt. Auch dieser Fakt zeigt eigentlich nur eins: Von der Prosodie bis zum Paragramm ist es bei Fleißer nur ein Schritt. Die zweite Textpraxis klingt, als habe Kristeva sie für Brecht verfaßt:

> Die andere Form, die von der ersten freilich nicht zu trennen ist, wäre die Wiederentdeckung der brüderlichen Körper, die Wiedererrichtung einer *homosexuellen Phratrie,* in der auf immer, ununterbrochen und endlos die Tötung des *Eins,* des Vaters betrieben wird, um daraus *eine* Logik, *eine* Politik, *eine* Moral, *ein* Signifikat, doch *anders,* kritisch, revolutionär, zu begründen: gleich den Brüdern der Urhorde. [218]

Kristeva, die sich, wie schon kritisiert, nur auf das männliche Ich bezieht, sieht hier nicht, was schon bei Freud steht und sich bei Brecht bestätigt: Die *Wieder*entdeckung der brüderlichen Körper als produktionsästhetischer Modus vollzieht sich als Abkehr vom ersten begehrten Objekt, der Mutter, dem so gefahrlos, wie die Theorie behauptet, nicht begegnet werden kann. Ihre Desexualisierung/Verdrängung ist die Grundlage für den *endlosen* Kampf mit dem Vater, dessen endlose Tötung seine endlose Macht nur bestätigt. Im Kampf mit der ewigen *Eins* wird selbst nur *eine* Politik gemacht: diejenige einer aufs Zentrum fixierten Macht, das sich darüber bestätigt. Laut Kristeva bleiben dem Subjekt angesichts des von ihr als »Verwerfen« charakterisierten triebsemiotischen Modus zwei Möglichkeiten offen: entweder es

> geht dem *Verwerfen* nicht aus dem Weg und dringt über die Homosexualität, deren paranoisches Moment in der signifikanten Produktion offengelegt wird, zum schizoiden Moment der Spaltung vor.

Oder:

> Es unterdrückt für immer die Bewegung der Trennung, Spaltung, um das Verwerfen nur noch als Signal eines ›Engagements‹ im Realen zu erleben, da wo sich die Verdinglichung aller *Meta*-Logik vollzieht: Metasubjekt, Metasprache, Metaphysik. In diesem Fall stellt es sich unter das Gesetz des Vaters, liefert sich der Paranoia und der sie konnotierenden Homosexualität aus, deren Sublimierung überaus brüchig ist: ein Orest, der im Namen des Gesetzes der *polis* zum Muttermörder wird.[219]

Es scheint, als sei Brecht nach seinem triebsemiotischen Sturm und Drang der frühen Dramen in seiner werkgeschichtlichen Entwicklung eher den Muttermördern zuzurechnen, die dann den toten mütterlichen Körper zum Bild idealisieren und damit kontrollierbar und funktionalisierbar wiederauferstehen lassen. Der Zuschauer in Brechts Theater hat wenig – und sollte er eine Frau sein, noch weniger – zu lachen. Er kann denken und analysieren, gesellschaftliche Haltungen herausmathematisieren, die Brecht vorher »hineinmathematisiert«[220] hat. Anders bei Fleißer: Die Personen sind lachhaft, inklusive der Mutter, die Brecht laut Fleißer so gut gefiel, denn da konnte er vermutlich über die bedrohliche Mutter einmal (mit)lachen. Tatsächlich läßt sich angesichts der Autorposition Fleißers, die nicht nur eine komische Mutter, sondern in der imaginären Beobachterin eine spiegelnde Mutterinstanz auf der Bühne installierte, hier mit Kristeva fragen: »Was passiert, wenn der Frau […] dieses Wiederfinden der Mutter gelingt? Kann das dazu führen, den symbolischen Kode einer Gesellschaft zu verändern, d. h. also eine neue Sprache zu erfinden?«[221] Anscheinend ist so etwas gefährlich: Obwohl es, wie gesagt, von der Handlung her völlig unlogisch ist, mußte der Roelle der ersten Berliner Aufführung auf einen Stuhl steigen und sich umbringen: So ein (Nicht-)Subjekt gehört abgeschafft. Es dominiert weder sich selbst noch die Frau(en) und schon gar nicht das Publikum, sondern wiederholt auf offener Bühne und in lächerlicher Form die Abhängigkeit von der Mutter, die es als Wunsch nach Anerkennung auf den Zuschauer

überträgt. Hier spielt kein männliches Ich *mit* dem Körper der Mutter, sondern ein von Abhängigkeit geprägter Körper bittet das in diesem Sinne mütterliche Publikum, mitzuspielen bei seinen Wünschen. Mit ihrem ersten Drama hat Fleißer die väterlichen Instanzen als symbolische Repräsentanzen gestrichen, aber ihre Autorposition ist auch diejenige Haushofers – nicht die einer symbolischen Mutter. Fleißers Autorposition kann sich nur als intersubjektives Textbegehren realisieren, als Anerkennung des Anderen, als Spiel mit den anderen. Wie gesagt: So was muß sich dann wohl besser in irgendeinem Ingolstadt abspielen und nicht im Zentrum, denn dann gäbe es kein Zentrum mehr.

6. Kleist: Gegenbild des Begehrens

Kein Wunder, daß Fleißer sich angesichts solch unterschiedlicher Schreibpraxis sozusagen unter der Hand nach einem anderen Autor umtut und ihn auch findet. In der *Mehlreisenden* wird ein Ereignis von Linchen, der jüngeren Schwester Friedas, erwähnt, das sich in Fleißers Biographie wortgetreu wiederfindet:

> Ein Zögling wird als übles Element aus dem Internat entfernt, weil sie Linchen auf dem Spaziergang wörtlich die Kleistsche Novelle »Die Marquise von O …« erzählte. Fräulein Matutina hat nicht durchgesetzt, daß Linchen für das bloße Anhören vom gleichen Schicksal der Verdorbenen ereilt wird. (Mr, 95)[222]

1926 – also zur Zeit der Aufführungen von *Fegefeuer in Ingolstadt* und *Baal* – schreibt Fleißer über diesen privatskandalösen Autor einen Essay, betitelt *Der Heinrich Kleist der Novellen*. Der Anfang lautet:

> Wenn ich die Arbeit eines Dichters genau durchgelesen habe, 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 hinlebt. Aus der Art seiner Empfindlichkeit stelle ich mir typische Reaktionen auf Reize vor, wie sein Lächeln aufhellend aus seinem Gesicht vorkam, wie er die Schulter hielt, wenn ihm einer darauf blickte. Ich denke selbst noch daran, wie sein geteiltes Haar, ihm fühllos, aus seiner gewärmten Haut wuchs. Wenn ich mich ihm so angenähert habe, versuche ich mich an einen Punkt heranzutreiben, an dem einem so beschaffenen Menschen die Konzeption, sagen wir einmal der ›Marquise von O …‹, zuteil werden konnte. (HK, 403)

Kleists Novelle wird nicht zufällig in diesem Text erwähnt, und ihre Bedeutung für Fleißer erschöpft sich nicht in den ihretwegen erlittenen Repressionen der Internatszeit. Fleißer schreibt den *Kleist*-Essay 1926, nicht allein »das Jahr ihres großen Erfolges« (Tax), sondern Fleißer zufolge auch dasjenige ihrer schönsten Zeit mit Brecht. Läßt schon der biographische Hintergrund – ihr exponiertes öffentliches Auftreten als Autorin und ihre glückliche Liebe zu Brecht – die zentrale Bedeutung dieses Essays als Selbst-

verständigungstext einer jungen *Autorin* ahnen, so wird er vollends dadurch deutlich, daß er auch 1972, als Fleißer am Materialienband mitarbeitete, für sie – als endlich *wiederentdeckte Autorin* – noch von ebensolcher Bedeutung war. Rühle berichtet: »Von einem Kleist-Aufsatz sprach sie indessen wiederholt, der damals nicht aufzufinden war. Sie erinnerte sich daran als etwas nicht Unwichtiges; sie konnte oder wollte nicht sagen, was es war.«[223] Wovon spricht dieser für Fleißer so wichtige Aufsatz, dessen Inhalt sie nicht benennen konnte – der vielleicht gar nicht benennbar ist? Ironischerweise gibt es nämlich eine textgenealogische Fortschreibung zwischen der ›wörtlichen‹ Erzählung des Mitzöglings Fleißers und Fleißers späterer Unfähigkeit, den Inhalt ihres *Kleist*-Textes zu referieren: Gerade diese Novelle *kann man nicht wörtlich erzählen*.

6.1. Gedankenstriche

Auf die Kleist-Forschung kann hier nur am Rande eingegangen werden, als Lektürevorschlag soll statt dessen überlegt werden, was an der *Marquise von O …* nicht nur für die Klosterschwestern, sondern auch für Fleißer so aufregend war, daß sie »die Bedrängnis und herzklopfenden Atemzüge« (HK, 403) nicht nur beim Zuhören vermutlich verspürte, sondern nochmals lesend in sich (re-)aktivierte. Neben der nicht unerheblichen Tatsache, daß Kleists Figuren Fleißer zufolge »die Entdeckung ihrer selbst an Widerständen« (HK, 405) erfahren, geht es in der *Marquise* um das Rätsel Sexualität – auch eine Entdeckung des Selbst an Widerständen, möglicherweise.

Der Anfang der Novelle entwirft folgende Situation: Die Marquise, in den Kriegswirren von einem Haufen russischer Soldaten bedrängt, wird von deren Offizier, dem Grafen F., gerettet: Er erscheint der bedrohten Frau als »Engel des Himmels«[224]. Kaum in einen anderen Palastflügel geführt, sinkt sie bewußtlos nieder – kurze Zeit später stellt die solchermaßen Gerettete fest, daß sie schwanger ist. Sie sucht nun per Anzeige nach dem Vater des Kindes, der Graf meldet sich, und der rettende Engel erscheint nunmehr eher als Vergewaltiger, als »Teufel«[225]. Nicht zuletzt besteht die große und anstößige Frage der Novelle darin, ob die Marquise eigentlich wirklich der Gewalt des Grafen zum Opfer fiel und sie somit Opfer einer Vergewaltigung wurde, oder ob der ironische und provokante Kommentar Kleists gilt, den er seiner empörten Leserschaft im *Phöbus* vorsetzte:

> Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht!
> Schaamlose Posse! Sie hielt, ich weiß, die Augen blos zu.[226]

Neben die ›realen‹, handelnden Figuren der Novelle treten – ausgelöst durch den die Beischlaf-Szene vertretenden Gedankenstrich – in der Phantasie des Lesers zwei mögliche Paarkonstellationen: ein sexuelles Paar, das den gemeinsamen Kontext der Rettung und der vorgeblichen Ohnmacht quasi als Ent-Schuldigung nutzt, um sich einander hinzugeben, und ein Paar, das durch Gewalt miteinander verbunden wird. Kleist spielt mit beiden Möglichkeiten, ohne daß sie aufgelöst werden könnten. Das sexuelle Paar wäre in gewissem Sinne sehr menschlich, da Frau wie Mann ihrem Verlangen nicht un-

gehemmt nachgehen können und sich solchermaßen eine Kompromißformel schaffen, die auch die moralischen Instanzen beider befriedigt. Die andere Paarkonstellation entwirft zwei extreme Figuren: Neben die Frau als Verkörperung der Reinheit und damit Asexualität tritt der Mann als Verkörperung der Gewalt, eine Figur, die – begreift man Vergewaltigung als sexualisierte Gewalt und nicht als gewalttätige Sexualität – ebenfalls asxuell ist.[227]

Fleißer fand aber an Kleists Texten eine »unausgesprochene Erotik« auffallend, »die ihn veranlaßt, fast stets Frauen zu seinen Helden zu machen, als ob er aus dem Chaos seine Artgenossen heraufbeschwören müßte, da sie durch ein unbegreifliches Versehen der Natur einstweilen noch nicht da sind« (HK, 407). In der *Marquise von O …* wird die Frau innerhalb des Geschlechterverhältnisses unterschiedlich positioniert: als Mutter, als Tochter und als Ehefrau (Witwe). Es gibt sie aber als den einen Körper nicht, den der Gedankenstrich nahelegt/nahelegen könnte: als Sexualwesen Frau. Anders als bei Brecht existiert sie aber – zumindest liest Fleißer dies so – als Wunschpotential des Autors: Dem *Kleist*-Essay ist ein Subtext eingeschrieben, der die *Marquise* nicht nur nicht zufällig zitiert, sondern auch eine Antwort liefert auf die Frage, was während des Gedankenstrichs geschah. Denn Kleist, so Fleißer, betrachtet seine Figuren nicht von außen, sondern »hat sich ihrer Muskelgefühle bemächtigt, zu seinem eigenen Leib gemacht, und geht ihnen mitschwingend von innen nach« (HK, 407). Will dann dieser Autor noch »bis in die letzte Faser durchdrungen sein in einer tollen, mit allen Lippen schmekkenden Empfängnis«, so sagt sie damit –

7. Autorpositionen der AutorErotik: Fleisser und Kleist

Steht am Ende von Fleißers Autorgeschichte die Auseinandersetzung mit Jean Genet, so am Anfang diejenige mit Heinrich von Kleist. Ist schon der identifikatorische Bezug zu Genet einigermaßen erstaunlich und mit dessen Rebellentum nur partiell erfaßt, mag es einen tieferliegenden Grund geben, diese beiden Schriftsteller zu Wahlverwandten zu erklären. Genet ist nicht irgendein *rebel without a cause,* sondern programmatisch einer, der als Dieb die soziale Rollenkonformität verläßt und zudem als Homosexueller die Geschlechtsgrenzen aufhebt. Auch Kleist wurde in seiner Zeit zum Außenseiter, da er, so sein Biograph Zimmermann, die sozialen und sexuellen Rollenvorgaben nicht übernehmen konnte.[228] Sollte Kleist tatsächlich, wie gelegentlich vermutet, zeitlebens unter seiner verdrängten Homosexualität gelitten haben, so läßt sich die ambivalente Gestaltung seiner Frauenfiguren in diesem latenten psychosexuellen Konflikt des Autors biographisch fundieren.[229] Will man hingegen weniger individualpathologisch argumentieren, so ließe sich mit Christina von Braun auf die psychische Bisexualität – gemeint ist die Identifikation mit beiden Geschlechtern – als Grundlage schöpferischer Arbeit verweisen. Im ästhetischen Prozeß kämen damit notwendig für beide Geschlechter auch homosexuelle Anteile zum Tragen.[230] Folgt man dieser These, so wäre es denkbar, daß Kleist seine eigenen homosexuellen Anteile gemäß bekannter Deutungsmuster als weiblich codiert. So könnte es die Wahrnehmung der eigenen psychischen, von den norma-

tiven Sexualidentitäten abweichenden Zweigeschlechtlichkeit sein, die Kleist – auch zwischen den Geschlechtern ein Niemand – in der *Marquise* eine (angstvolle?) Frage stellen läßt, die zu beantworten ganze Generationen von (zumeist männlichen) Literaturwissenschaftlern unternommen haben: Hatte die Frau Lust? Oder anders formuliert: Gibt es eine *weibliche* Sexualität?

Wie gut diese Frage literarisch funktioniert, wird daran deutlich, daß keiner sie als *solche* auffaßt, sondern vermutlich gemäß eigener Vorstellungen zu beantworten sucht. Es wird gemeinhin als Geschick des Autors Kleist verstanden, für beide Deutungen – diejenige, die Marquise sei als Ohnmächtige Opfer einer Vergewaltigung, und diejenige, sie habe gewußt oder zumindest unbewußt gewollt – Texthinweise geliefert zu haben. Wenn Gönner schreibt, die den Texten Kleists inhärente Gewalt wirke im Leser nach der Lektüre fort,[231] so gilt dies auch für die hier in Form eines Gedankenstrichs gestellte Frage bzw. ihre imaginären Antworten. Es ist nachgerade beeindruckend, wenn beispielsweise Schmidhäuser *Eine* – in der Tat – *nur am Rande strafrechtliche Untersuchung* und tatsächlich eher phantasiegeleitete Auslegung zum Fall der *Marquise* vorlegt, in der er – ein kongenialer Leser Kleists – die ganze Szene ausphantasiert und sich geradezu hinreißen läßt zu (s)einer seitenlangen und sehr erregten Rettungsvision, die für den Grafen in der Befreiung der bedrängten Frau einen erotischen Knabentraum Wirklichkeit werden läßt, der ihn als Vergewaltiger freispricht. Die Rettungsphantasie, die der Literaturwissenschaftler hier dem Grafen unterstellt, ist offenkundig seine eigene: Schmidhäuser möchte den Grafen vor den Anwürfen retten, denen diese Figur seit ihrem Entstehen ausgesetzt ist.[232] Hier soll nur die nach der Textklimax eintretende Beruhigung interessieren, die jede Ambivalenz auszuräumen entschlossen ist: »Wenn es uns erlaubt ist, dem Erzähler Kleist hier seine ›Verschwiegenheit‹ zu nehmen, dann zeigt sich: So und nicht anders muß sich das Geschehen […] abgespielt haben«[233] Das entschiedene So-und-nicht-Anders ist zunächst wohl einmal Schmidhäusers Meinung, denn andere Interpreten können ein So-und-nicht-Anders ebenso ›schlüssig‹ belegen[234] – eine Tatsache, die eine Schlußfolgerung nahelegt: Kleist weiß es auch nicht.

Was auch immer die biographischen Hintergründe gewesen sein mögen, Kleist stellt mit dem *blind spot* der Novelle eine Frage als Gedankenstrich. Fleißer, in deren Biographie diese Novelle eine zentrale – und durch die Reaktion der Klosterfrauen – auch eindeutig sexuell determinierte Rolle spielt, greift diesen Gedankenstrich auf und denkt ihn wie alle Leser Kleists auf ihre Weise weiter. Dieser Text hat für Fleißer nicht nur eine kindheitsbiographische, sondern auch eine produktionsästhetische Bedeutung, da er geradezu programmatisch einen imaginierenden Leser, eine imaginierende Leserin voraussetzt.[235] In diesem Text *muß* der Leser durch den Gedankenstrich an der zentralen Stelle sich seine eigenen Gedanken machen und damit die Novelle ›mitschreiben‹. Damit ist Kleists Schreibweise in dieser Novelle mit derjenigen Fleißers im *Fegefeuer* vergleichbar: Beide wollen und *schaffen* sich Rezipienten, die imaginäre Mitspieler sind.

Fleißers *Kleist*-Essay ist aber zuvörderst ein Text über die Autorin selbst. Bereits die mimetische Annäherung an den Körper Kleists zu Beginn des Textes läßt eine Unterscheidung der Autoren Kleist/Fleißer kaum mehr zu. So ist ihre Aussage, Kleist wähle als Helden seiner Texte die noch ›durch ein unbegreifliches Versehen der Natur inexi-

stenten« Frauen, ihr eigener Gedanke: angesichts der Debatten um *gender* und *sex* ein aktueller und ein sehr erstaunlicher für 1926. Wenn Fleißer subtextuell die Marquise als Sexualwesen Frau dem *Kleist*-Text einschreibt und solchermaßen auf das Imaginäre der Novelle antwortet, so beschwört sie – wie Roelle seine Visionen – schreibend im Spiegelbild Kleist zugleich sich selbst als Autor*in*. Auffällig an diesem Text ist das für Fleißer unübliche Selbstbewußtsein, mit dem sie Kleist gegenübertritt: »Das heute schreibende Mädchen, das noch am Anfang steht« – also eine Zukunft als Schriftstellerin im Kopf hat –, fragt sich, »was würde ich aus dem Stoff machen?« (HK, 403) Kein falscher Respekt vor dieser Literaturgröße ist spürbar, im Gegenteil: Schon ihre Selbstcharakterisierung als schreibendes *Mädchen* – Fleißer ist 25, als sie diese Überlegungen verfaßt – mutet geradezu kokett und charmant an. Etwas von der von Fleißer wahrgenommenen unausgesprochenen Erotik der Schreibweise Kleists findet sich – und nicht nur unausgesprochen – in ihrem Antwort-Text wieder. Die Verschmelzung der Lesenden mit dem Autor, die Anverwandlung an den in/›hinter‹ der Sprache aufscheinenden Körper als Ansatzpunkt des Textverständnisses lassen Kleist für Fleißer zu einem erotischen Gegenüber werden, dem Wunschbild des/eines männlichen Autors, in dem ein ›heute schreibendes Mädchen‹ sich spiegeln kann. Tatsächlich scheint es, daß Fleißer in der mimetischen Anverwandlung an Kleist – wie dieser an die Frauen – sich selbst als Autorin heraufbeschwört: Sie spricht sozusagen durch den Klassiker Kleist von einer etablierten Autorposition aus, aber sie schreibt damit zugleich Kleist auch eine *bestimmte* Autorposition zu.

Welche Autorposition entwirft Fleißer für Kleist – und damit für sich selbst? Offenkundig liegt hier das Textpotential, das für Fleißer noch 1971 wichtig war, das sie aber nicht benennen konnte: Verkörpert ein *tollgewordener*, *bis in die letzte Faser durchdrungener* und *mit allen Lippen empfangender* Autor nicht wirklich ein *unaussprechliches* Bild weiblicher Erotik? Mit einem Wort: Fleißer liest Kleist als weiblichen Autor. Würde man die biographistische Perspektive aufgreifen, so könnte man sagen, sie macht ausgerechnet die verdrängte Homosexualität Kleists als dessen produktionsästhetisches Movens lesbar. Warum sollte Fleißer sich mit ihrem heterosexuellen Generalthema aber ausgerechnet einen ›homosexuellen‹ Autoren zum Spiegelbild nehmen? Es ließe sich argumentieren, daß die Autorposition, mit der sich zu identifizieren eine Frau gezwungen ist, kulturgeschichtlich eine männliche ist und Fleißer als schreibende Frau einen Schriftsteller sucht, der eben von dieser männlichen Position aus das verdrängte Weibliche einbringt – so wie sie als Autorin mit den Worten der Jungfer ›zuviel von einem Mann in der Seele‹ hat. Man könnte darüber hinaus aber auch sagen, daß Fleißer in Kleist einen Autor findet, der ihre eigene psychische Bisexualität spiegelt, da Heterosexualität – und damit auch ein solches Textbegehren – gerade die Identifikation mit beiden Geschlechtern voraussetzt.[236] In diesem Sinne wäre es gerade die psychische Bisexualität als Grundlage der Heterosexualität, die es Kleist ermöglicht, Frauen zu schaffen, wo durch ein Naturversehen noch keine da sind: Die Erotik des Autors Kleist kann sich auf seine weiblichen Figuren richten; sie ermöglicht, gerade *weil* sie bisexuell und damit *auch* homosexuell ist, eine heterosexuelle Textpraxis. Im Gegenzug geht bei Brecht mit der Abwehr des homosexuellen Triebgeschehens auch die Negierung einer Textpraxis

einher, die die Frau als Sexualwesen inszenieren könnte. Kleist als erotischer, entgrenzter, begehrender und empfangender weiblicher Körper – das ist der vollkommene Gegenentwurf zu einer männlichen Autorposition, die auf Kontrolle, Ausgrenzung und Autoerotik beruht: zu Brecht eben.[237]

Fleißer brauchte dieses Gegenbild – so läßt sich vermuten – als Schutz gegen Brecht, da sie früh spürte, wie sehr ihre Schreibpraktiken differierten. Daß die Texte resp. die Schreibweise Kleists für Fleißer extrem produktiv gewirkt haben müssen, zeigt sich an der Tatsache, daß sie in der Zeit künstlerischer Verunsicherung im Stile seiner Novellen zu schreiben versucht: Ein Vorgehen, durch Mimesis an einen anderen Text-Körper wieder Zugang zu finden zu ihrer gefährdeten Produktivität, als lege die sprachliche Symbiose etwas frei, was zu verschwinden droht. Da für Fleißer bei Kleist der Körper aufscheint als sein produktives Movens, als triebsemiotische Aktivität, kann durch das Einlassen auf eben den Text, der diesem Begehren folgt, der Körper wieder entdeckt werden, die Semiosis erneut in Kraft treten. 1926, als Fleißer den *Kleist*-Text schreibt, läßt er sich als Gegen- und Wunschbild lesen gegenüber Brecht, der gerade das Eigene Fleißers nicht gelten läßt.[238] Daß Brecht es nicht nur auf das Eigene, sondern auch auf das Eigentliche abgesehen hatte, läßt sich über die Enteignung der Jungfer identifizieren: Mit dem Pferd – das in Freuds Bild das Es repräsentiert – versucht er, eine trieborientierte, vom Körper ausgehende Schreibweise in seinen Dienst zu nehmen. Nicht umsonst spricht der Dichter Tütü – die Brecht repräsentierende Figur des *Tiefseefischs* – von den »zahlreichen Mädchen« als seinen »Fortbewegungswerkzeugen«[239]. Daß Brecht den Zugang zu den semiotischen Entgrenzungsmotilitäten suchte und fürchtete, zeigen die Entstehungsvarianten des *Baal*. Brecht, der genau diesen produktionsästhetischen Aspekt letztlich unterdrückte, brauchte Schauspielerinnen nicht allein, wie Fleißer schrieb, um sich »körperlich zu sehen« (vgl. A, 136 f.), sondern delegierte in den Produktionspaarkonstellationen, die er einging, möglicherweise die semiotische Seite arbeitsteilig ab an seine Mitarbeiterinnen. Einmal dort lokalisiert, kann sie unter Kontrolle gebracht werden.[240]

Wenn man von Arbeitsteilung spricht, was bot Brecht den Frauen an? Pietzcker stellt die interessante These auf, daß Brecht den Frauen eine identifikatorische »Teilhabe an ihm als ihrem Selbst-Ideal«[241] bot, also genau an dem, was Frauen gemäß psychoanalytischer Theoriebildung fehlt:

> In der ahistorischen und mystifizierenden Sprache der Psychoanalyse heißt das, der Frau, jeder Frau, fehle bis heute das ›Imaginäre‹; gemessen an diesem Imaginären existiere sie überhaupt nicht. Gemeint ist damit ein Ich-Ideal, das nicht, wie bisher, lediglich die männlichen Projektionen […] widerspiegelt, sondern einen autonomen Wunsch. Wenn es aber, wie die Psychoanalyse behauptet, dieses ›Imaginäre‹ nicht oder nur fragmentarisch gibt, dann geht es im weiblichen Schreiben um eines: es geht darum, die blinden Flecken, das Verdrängte, das was fehlt, erst einmal wahrzunehmen – nicht allein, um Trauerarbeit zu leisten.[242]

Auch Irigaray hat auf die Funktion des weiblichen Über-Ichs hingewiesen, das als Hort männlicher Identifizierungsgehalte den Frauen naturgemäß kritisch gegenüberstehe.[243]

Das Über-Ich enthält in seinen Ich-Ideal-Anteilen aber anscheinend auch Verlockendes: die Möglichkeit, sich zu entwerfen, sich zum Projekt zu nehmen. Es erfüllt damit eine antizipierende symbolische Funktion. Hier ließe sich vielleicht eine Antwort auf die oben gestellte Frage finden, warum Fleißer »der Sonne«, »dem Schöpfer«, dem »allmächtigen« Brecht »den Gehorsam« aufkündigte und ein Leben »ohne seinen Glanz« (vgl. A, 159) – den des strahlenden Ich-Ideals des anerkannten Autors – wählte, die anderen Frauen, ebenfalls potentielle Literatinnen, aber blieben. Fleißer betonte immer – und dafür steht auch ihr Kleist – ihre ›Verwurzelung im Dunklen‹, im Körper als Ausgangspunkt für die signifikante Praxis.[244] Schwierigkeiten hatte sie, da sie *es* aus der Wurzel nur langsam wachsen lassen konnte, dies zu repräsentieren, zu symbolisieren. Brecht bot – um im Bildbereich der *Jungfer*-Erzählung zu bleiben – mit seinem Literaturzirkus die Möglichkeit, das Pferd in aller Öffentlichkeit vorzuführen, d. h. eine öffentliche, anerkannte Repräsentanz zu haben. Es genügt anscheinend nicht, daß der Trieb, wie Freud schreibt, seine psychische Repräsentanz findet, sondern er benötigt auch seine soziale, bzw. beides kann nicht getrennt werden: Die Frauen bleiben sonst, wie Irigaray schreibt, »amorph und leiden unter Trieben ohne Repräsentanten oder mögliche Repräsentationen. Die Umbildung des Natürlichen ins Gesellschaftliche findet nicht statt«[245]. Dem Wunsch nach sozialer Repräsentanz wird in der *Jungfer*-Erzählung mit der Verführung als Trick oder Kniff begegnet: Eine Falle, in die das Pferd in seiner Lust, sich dargestellt zu sehen, noch freiwillig trabt. Fleißer erkennt aber später, daß *der Dompteur* das Pferd braucht und man bestenfalls domestiziert, »unter fremdem Gesetz« (D, 270), seine Kunststückchen vorführen kann. Und so wie das Pferd dem Dompteur wie hypnotisiert folgte – und die Hypnose ist ja laut Freud die Ersetzung des eigenen Ich-Ideals durch ein fremdes –, hatte Fleißer zunächst »Brecht innerhalb weniger Tage als eine Art Norm angenommen«, war sie durch die »Faszination seiner Begabung bis zur Selbstentäußerung verwandelt« (ZP, 474). Dieser Satz läßt sich auf dem Hintergrund der hier diskutierten Problematik doppelsinnig lesen: Jemanden zur Norm nehmen, bis man sein Selbst veräußert hat, oder jemanden zur Norm nehmen, damit man sich selbst äußern kann. Die anderen Frauen um Brecht zeigen, daß die Äußerungen ihres Selbst in seinem Werk wirklich veräußert wurden, bei Fleißer zeigt sich der mühsame Weg, eine andere, glanzlose Selbstrepräsentanz zu entwerfen.

8. Zwischen den Geschlechtern ein Niemand

Fleißers Autorposition – die nicht identisch ist mit ihren Aussagen zur schreibenden Frau etwa in *Tiefseefisch* oder in *Avantgarde* – läßt sich entgegen der gängigen Fixierung der Autorin auf ihre Protagonistinnen eher in den Figuren wahrnehmen, die zwar als ein ›er‹ oder ›sie‹ attribuiert werden, deren sexuelle Identitäten aber groteske Züge aufweisen. Im ersten, eigensten Theaterstück Fleißers verkörpert sich ihre Autorposition in einer aus der Sicht der Rezipienten grotesken Figur: Roelle muß nicht gleich, wie Kurt Pinthus meinte, das »komplizierteste Monstrum, das selbst in der deutschen Dichtung erfunden ward«[246], sein; komplizierter, als die meisten Interpreten es wahrhaben wollen,

ist er allemal. Er hat etwas von der anarchischen Komik Karl Valentins, wobei die ewigen Widerstände der Materie, an denen Valentin sich reibt, hier die Widerstände der sperrigen und eigenwilligen, der ›ungesetzlichen‹ Körpermaterie sind.

Fleißers Werdegang als Autorin wird von Stephan und Wysocki als Aufbruch der ›Provinzfrau‹ ins Zentrum beschrieben, ein Bild, das vor allem eine literaturgeographische Bewegung meint. Dieser Aufbruch findet sich in Fleißers Texten durch die Positionalisierungen der die Autorposition repräsentierenden Figuren eingeschrieben: Zunächst in Roelles selbstgeschaffenem Kreis als dem Versuch, das Zentrum/die Öffentlichkeit zu erobern, und später in der Jungfer, die es ablehnt, in der Zirkusarena ihre Kunststücke vorzuführen. Kommt Roelle noch komisch daher mit seinen Engelsbeschwörungen, ist die Jungfer durch die Bitternis der erlittenen traumatischen Erfahrung gezeichnet. Der an Roelle geknüpfte Wunsch nach einer intersubjektiven, öffentlichen Anerkennung ist in der *Jungfer* dem intrapsychischen Selbstbezug der schreibenden Frau gewichen. Die behandelten Texte zeigen – entgegen der still-gestellten Autorin – eine Autorposition, die sich zwischen den Geschlechtern bewegt. Fleißer konnte schreibend in der Tat, wie sie sagte, ›immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen‹, und ihre Autorposition liegt genau da: Ein *etwas zwischen*.

Die Konfliktivität zwischen ästhetischer Praxis und weiblicher Identität läßt sich deshalb an den grotesken Figuren ablesen: So wird die schreibende Frau in einer Erzählung durch ihre Abweichung von den Weiblichkeitsnormen abwertend zur titelgebenden Ziege, Roelle ein Monstrum, die Jungfer ein Niemand zwischen den Geschlechtern. Ein vermutlich zwischen 1933 und 1935, d. h. am Anfang ihres »großen Lochs in der Produktion« (Fleißer) geschriebener Text – *Zwerg Auge – eine Legende* – enthält als poetologisch-selbstreflexive Auseinandersetzung ein ähnliches Konfliktpotential.[247] Dieser symbolisch stark aufgeladene Text reflektiert ein Scheitern, denn dem titelgebenden Zwerg eignet, da Gott ihm einen Splitter seines Augapfels einsetzte, zwar die Gabe zu sehen, aber er ist unfähig, diese produktiv zu nutzen. Die Teilhabe an der göttlichen Schöpfungsfähigkeit, in deren Ersetzung und an deren Stelle sich moderne Autorschaft etablierte, führt hier, anders als beim Selbstschöpfergott und Auto(r)kreator Baal, nicht zu einem Größenselbst, sondern zu einer grotesken Figur. Der Name Zwerg Auge ist der von Gott für diese Figur verwendete Name, nicht der der Menschen: Hier spiegelt sich auch die Taufe wider, die Fleißer als *Autorin* durch Feuchtwanger erfuhr. Der Zwerg ist mit seinem göttlichen Namen in die männliche Autorengenealogie aufgenommen – ein falscher Name für die schreibende Frau bleibt er trotzdem.

Dem Zwerg gelingt es zwar, die »innerlich« geschauten Bilder mit einer »gewöhnlichen Stahlfeder« auf dem Papier lebendig werden zu lassen, aber dieses Verfahren genügt seinem Kunstanspruch nicht: »›Wenn es bloß natürlich ist‹, sagte Zwerg Auge, ›ist es nicht genug.‹« (ZA, 212) Augenscheinlich findet, wie schon mit Irigaray zitiert, die Umbildung des Natürlichen in das Gesellschaftliche nicht statt, die inneren Repräsentanzen finden keine symbolischen Repräsentationen. Da der Zwerg unproduktiv bleibt, wird er immer mürrischer, juckt ihm doch »irgendein Flug in den Schultern, den doch die Arme nicht finden« (ebd.). Er geht auf Wanderschaft, um sein Problem zu lösen, und sucht die Waldfrau auf, da sie als Ratgeberin der Zweifelnden bekannt ist. Die

Waldfrau »nährt sich aus ihren Wurzeln«, verfügt aber zugleich über die »Bewegungen eines jungen Bären« (vgl. ZA, 214). Diese der Romantik entlehnte Figur steht für ein Sein, das der hellen, göttlichen Sphäre des Sehens als dunkle Verwurzelung im Unbewußten gegenübersteht: Ihr Blick »ging einwendig wie in einen unerschöpflichen Brunnen« (vgl. ebd.). Die Waldfrau verkörpert das nicht-reflexive Sein vor dem Fall aus der Unschuld – ähnlich dem Bären aus Kleists *Marionettentheater* – und rät auch entsprechend dem Zwerg, sich von seinen Augen nicht »äffen« (ebd.) zu lassen. Die Hingabe an die Augen, so ihr Rat, sei ohne den entsprechenden Willen nutzlos: »Wer die Weite tragen will, muß erst in sich ein Gerüst verspannen.« (Ebd.) Dieses Bild kann als Wunsch nach einer tragfähigen symbolischen Position gedeutet werden, über die das schreibende Ich offenkundig nicht verfügt.

Auch der Zwerg tritt angesichts der fehlenden symbolischen Repräsentanz seinen Gang zu den Müttern, zur Mutterfigur an und erhält entsprechend den Rat, sich eine solide Position im Symbolischen zu errichten. Der Zwerg, wieder mal brüskiert, wendet sich ab, erhält aber immerhin noch den Hinweis auf ein Mädchen, welches ihm geschickt worden sei und eine Botschaft für ihn habe. Verwiesen wird damit auf eine weibliche Figur. Er trifft dieses Mädchen, ist sehr angetan und möchte »näher bei ihr liegen« (ZA, 215). Damit begehrt auch der Zwerg das ihm fehlende Weibliche, um zu schreiben. Bevor das Mädchen ihm dies gestattet, fordert sie einen Preis, der darin besteht, das Unbedingte zu tun. Auf seine Frage, wie dies geschehen könne, gibt *es* im Bild entgrenzter Lust folgende Antwort:

> Da strich der Wind über Busch und Gras, daß sie sich beugten, und durch alle Natur schlug eine Welle von unbeschreiblicher Lust, auf der ihre Antwort geritten kam wie des einäugigen Gottes Schimmel: ›Es ist gleich, wofür immer du dich entscheidest, denn Sein Himmel steht über jedem Scheitel im Zenit. Aber entscheiden mußt du dich und mußt das, wofür du dich entschieden hast, aus allen Kräften und bis in seine letzte Notwendigkeit tun.‹« (Ebd.)

Der Zwerg, dem es ja, wie gesagt, an Willen mangelt, erkennt, daß dies für ihn zu schwer ist. Genau betrachtet wird hier, wie bei Haushofer ein Einbruch des triebsemiotischen Potentials befürchtet, das hier allerdings als extreme, als *unbeschreibliche* Lust eben nicht mehr beschreibbar, symbolisierbar ist. Das Mädchen, das ihn voller Zorn fragt, welche »Werke ihn nach seinem Tode verteidigen sollen«, gibt sich nach abschließender Beschimpfung des Zwerges als »Stümper« (ZA, 216) als Reinkarnation der Waldfrau zu erkennen und geht. Resümiert man die Szenerie bis hier, zeigt sich, daß das schreibende Ich sich hier wie bereits im *Fegefeuer* ein von der Mutter ausgehendes weibliches Begehren wünscht. Nach diesem bedauerlichen Schluß wechselt die Erzählperspektive:

> Das alles ist so lange her, daß Zwerg Auge inzwischen gestorben ist, und die ganze Geschichte fiel mir jetzt soeben ein, als Gottvaters laute Stimme mitten in einem Gewitter rief: ›Dieser ist es, dem ich einen sechsten Sinn gegeben habe, vor den anderen zu begreifen, und der meinen Traum nicht erfüllt hat. Darum stoßt ihn hinaus unter den großen Haufen.‹ (ZA, 216)

Das Schicksal des armen Zwerges ähnelt demjenigen Fleißers, die auch in den großen Haufen, in die Banalität der Nicht-Künstler verstoßen wurde während der langen Zeit ihrer Produktionskrise.[248] Weitere blitzhafte Erkenntnisse folgen. Die Erzählerstimme sieht in den Blitzen des Himmels den seit vielen Jahren toten Zwerg Auge: »Ihm war nämlich zwischen Himmel und Erde ein Weg ohne Ende aufgegeben.« (ZA, 216) Er ist ein unlokalisierbarer Irrender, während »es zur gleichen Zeit Seelen Gestorbener gab, denen der Wille wie eine Lanze im Rücken steckte, daß sie kerzengerade nach oben ins rechte Tor einschwirrten« (ebd.). Dieser Zwerg hat kein ewiges Werk geschaffen und findet keinen Zugang zum Pantheon der Literaturgötter, sondern muß statt dessen wie »das Gewürm von einer Wolke zur anderen und von einem Stern zum anderen kriechen« (ebd.). Auch seine Versuche, weiter oben, wo es seiner Hoffnung zufolge vielleicht weniger streng zuginge, doch noch Einlaß zu finden, schlagen fehl, da er »allen Wächtern mit seinem Gangwerk auffiel« (ebd.). Diese »verblasene Seele« wird von der Milchstraße und selbst von der milden Tante Beteigeuze verspottet, und die Sonne spricht das abschließende Verdikt: »Zu denken, daß der da unten die Romantik weiterzuführen sich einbildete.« (ZA, 216 f.) Dieser Zwerg und vor allem seine Ambitionen sind so grandios lächerlich, daß sie ein geradezu kosmisches Gelächter provozieren; der Himmel wird dabei so erschüttert, daß ihm »das Gesetz zweier Sterne aus dem ehernen Gehege seiner Zähne fiel und es einen kleinen Weltenzusammenstoß gab« (ZA, 217). Wie immer bei dieser Autorin setzt das Lachen auch etwas frei, hier die/ihre Assoziation an den ›Romantiker‹ Kleist, denn auch dieser hat laut Fleißer am »Zusammenprall zweier sich fremder Gesetze seine eigene sachliche Lust« (HK, 405).

Also nochmal zurück zu Kleist: Fleißer scheint als schreibende Frau ein identifikatorisches Spiegelbild zu brauchen, und in diesem Sinne reproduziert und reinszeniert ihr *Kleist*-Essay die Autorgenese aus dem imaginären Potential der Spiegelstufe. Dieser Wunsch nach einem Spiegelverhältnis wird von ihr auf einen männlichen Autor, den sie als weiblichen liest, übertragen: In Kleist – und nicht in Brecht – findet die angehende Dramatikerin 1926 ein Pendant für das ›heute schreibende Mädchen‹. Wieso kommt es dann zu diesem Scheitern und Verstummen, das *Zwerg Auge* reflektiert? Offenkundig gehen Sexualität und Textualität/Autorschaft bei Fleißer eine unauflösbare Verbindung ein. So hat sie sich im *Tiefseefisch,* dem Fragment gebliebenen Drama von 1929, in einem zweifachen Sinne als abwesend dargestellt: Es gibt sie im Privaten nicht als Sexualwesen Frau, und es gibt sie in der öffentlichen Sphäre nicht als Autorin.[249] Statt dessen gibt es einen Künstler-Männerbund: Hier heißt es, sich unter »dem fremden Gesetz krümmen, das mich beschnitt« (D, 270). Das Drama, dessen Konflikt darin besteht, daß eine dem progressiven Lager (Brechts) zugehörige Schriftstellerin (Fleißer) sich mit einem dem konservativen Lager zugehörigen Autoren verlobt (Draws-Tychsen), wird einfach gelöst: »Klammern wir diese Frau doch einfach aus« (Ti, 341), lautet die Losung. Womit es im Prinzip kein Drama mehr gibt – weder im Stück noch als solches: Als Brecht vom *Tiefseefisch* hört, lautet der Befehl »Zieh das Stück zurück.«[250] Das »Du sei ganz still« (Ti, 335), das der Draws-Tychsen des Stücks zur Schriftstellerin sagt, wird in der Realität von seinem Antipoden Brecht eingefordert.

Fleißers anarchisch-erotische Autorposition kann sich nur intersubjektiv – mit anderen Autoren, mit Lesern, als Leserin – realisieren. Zeigt Fleißers Autorposition ihre Genese aus dem imaginären Identifikationspotential der Spiegelstufe an, so realisiert diese sich nicht im stummen Kreislauf von Aggression und Anziehung, sondern sucht sich in der symbolischen Ordnung zu lokalisieren. Mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung vollzieht sich die Sprachwerdung und die geschlechtliche Verortung des Menschen zugleich. Wieso also ist Fleißers Autorposition dann eine groteske, die eines ›Niemands zwischen den Geschlechtern‹? Der Kleist zugeschriebene Wunsch, die durch ein seltsames Versäumnis der Natur noch inexistenten Frauen hervorzubeschwören, ist eine andere Variante des Satzes: *La femme n'existe pas. La femme-écrivaine n 'existe donc non plus.* Lacan würde sagen: Weil sie aus der Natur der Wörter ausgeschlossen ist. Insofern ist Fleißers *Kleist*-Essay reine Textmagie: Er beschwört – und produziert im gleichen Moment – die noch inexistente schreibende Frau. Denn wenn es die Frau – so Fleißer, sozusagen Lacan vorwegnehmend und ihn zugleich korrigierend, *noch* nicht gibt –, dann läßt sich der Satz auch umkehren: Es gibt auch noch keinen Mann. Mit Blick auf Brecht läßt sich sagen: Es gibt statt dessen den auto(r)erotischen Männerbund.

Fleißer brauchte aber, um ihre produktionsästhetische Lust freizusetzen, den Zusammenprall zweier sich fremder Gesetze – intersubjektiv und intrasubjektiv. Tatsächlich könnte man Lacans Ausspruch, demzufolge es nur das Sprechen, aber »keinen Geschlechtsverkehr gibt«[251], literaturpolitisch umschreiben: Es gibt kein s/tex(t)uelles Verhältnis zwischen Männern und Frauen, da beide weniger durch ein Versehen der Natur oder durch die Natur der Wörter, sondern durch die vorgebliche Natur einer phallokratischen Ordnung als Sexualwesen abwesend sind. Ergreift die Frau schreibend das Wort, versucht sie sich in der symbolischen Ordnung zu positionieren, kann sie dabei nicht auf eine bereits präetablierte Repräsentanz weiblicher Autorschaft zurückgreifen und findet entsprechend keine Möglichkeit zur Identifikation mit einer weiblichen Autorposition. Da das dem Männerbund zugrundeliegende Begehren auch hinsichtlich der literarischen Imaginationen ein hom(m)osexuelles ist, richtet es sich nicht auf die Frau oder ein weibliches (Text-)Begehren. Mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Literatur findet die schreibende Frau nicht notwendig die Anerkennung des Subjektes als Autor*in*, denn das müßte in diesem Fall gerade nicht mit Lacan bedeuten, daß » ein jedes Wort auch das Wort des Anderen ist«[252], sondern – angesichts der phallischen Selbstspiegelung, die die Frau als Andere zum männlichen Einen macht – müßte es heißen: daß jedes Wort der *Anderen* auch Wort des Einen *wird.*

Der Flug, der dem Zwerg in den Schultern juckt, »beißt« auch die Balbina aus dem Drama *Der starke Stamm,* und sie sagt auch, woran es bei Fleißer fehlt, wenn aus den Flügeln nur ein Buckel wird:

> Und ist es doch so, daß du die Tür aufreißen möchtst und soviel Verlangen hast in dir drin, daß dir Flügel herauswachsen müßten aus dem, was die anderen anschaun für deinen Buckel, wenn eins bloß Augen hätt und hätt an dich noch einen Glauben. Aber das gibts ja net auf der beschissenen Welt. (DS, 265)

Also alles eine Frage der Wahrnehmung, der Anerkennung? Der Frage also, wie sieht eine phallokratische Gesellschaft eine schreibende Frau? Georg Hetzelein, der Mann, mit dem Fleißer in eine unheilvolle Affäre verstrickt war zur Zeit von *Zwerg Auge,* zeichnet sie »als Hexe, die in einen Ofen unten Kröten, Molche und Schnecken hineinschiebt, während oben aus dem verwandelten Rauch schöne Schmetterlinge, Blumen und ein kleiner Amor entschweben.«[253] Die Grenzüberschreitung der schreibenden Frau mag in der männlichen Kultur zum Bild der Hexe führen, ein Phantasma, das von Fleißer in einem entscheidenden Aspekt korrigiert wird, denn der Zwerg Auge sieht so aus: »Er war unwahrscheinlich blaß um die Gegend herum, wo zuvor an seinem Menschenkörper die Nase saß, und sein Unterleib schlängelte sich dürftig wie Rauch.« (ZA, 216) In diesem Satz wird eigentlich alles zur Autorposition Fleißers gesagt: Die schreibende Frau ist kein phallischer Zwerg *Nase*, das feurige Begehren führt nicht notwendig zur Symbolisierung – und bei Fleißer schon gar nicht zu Schmetterlingen, Blumen und kleinen Amors. Statt dessen setzt sich das schreibende Ich erst einmal in Bewegung, geht auf eine Reise ohne Ende, ohne Ort und ohne sexuelle Lokation: Der – aus männlicher Sicht so angstbesetzte, hexenverdächtige – ›Ofen unten‹ hat sich in Rauch aufgelöst. Das Ganze ist zugleich – Fleißer sei Dank! – unwiderstehlich komisch: Wenn die schreibende Frau nicht phallisch identifiziert ist, so ist sie noch nicht notwendig weiblich, sondern sieht erst einmal *blaß um die Nase herum* aus.

… denk dir etwas, das aus dem Hut von dem Zauberer herauskommt, natürlich geht es mit rechten Dingen zu, aber du staunst manchmal, zuerst war da nichts, dann ist da plötzlich eine weisse Taube, ja, du staunst eben. So staune ich jedesmal, wenn (ich) kopfüber weiblich werde, und wenn ich aufgetaucht bin und ans Ufer komme, dann bin ich nichts mehr. Ingeborg Bachmann

III. KOPFÜBER WEIBLICH: INGEBORG BACHMANN

1. Eine fast verschüttete Erinnerung

> So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren, als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde. Im strengen Sinne episch und rhapsodisch muß daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muß, aus der seine Fundobjekte stammen, sondern jene vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.
>
> Walter Benjamin

Im Gegensatz zu Marlen Haushofer und Marieluise Fleißer hat Ingeborg Bachmann sich zu ihrer Autorposition geäußert. Ihre Frage, warum sie immer nur aus einer »männlichen Position« habe erzählen können, habe als eine ihrer »ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen« zur ihrem Roman *Malina* geführt: »Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen …« (GuI, 99 f.) Von der Autorin als »geistige, imaginäre Autobiographie« (ebd., 73) bezeichnet, ist *Malina* der Künstlerroman einer schreibenden Frau, der seine eigenen produktionsästhetischen Grundlagen in Szene setzt: In der gegengeschlechtlichen Doppelgänger-Figur Malina/weibliches Ich findet die dissoziierte Autorposition Bachmanns oder müßte man von zwei alternierenden Autorpositionen sprechen? – ihre Darstellung. Damit würde dieser Text die These belegen, nach der psychische Bisexualität die Voraussetzung für schöpferische Fähigkeit ist. Bachmanns Ausführung beschriebe somit die psychosexuellen Grundlagen einer gelungenen Künstlerexistenz, und ihr Roman wäre lesbar als Kommentar zur Autorproblematik bei Fleißer und Kleist. Das irritierende Faktum, daß das weibliche Ich von einer Frau erst *nach* dem männlichen (wieder-?)gefunden wird, könnte als konfliktives und darin zugleich hochproduktives Potential gewertet werden: Resultat war immerhin ein Kultroman. Endgültig irritiert aber ein anderes Faktum: Hier wurde anscheinend, folgt man einer anderen Aussage Bachmanns, das weibliche Ich nur (wieder-?)gefunden, um es endgültig als »zu zerstört« seinem Untergang preiszugeben (vgl. GuI, 93). So legt der Roman, der am Ende die weibliche Stimme schreiend in einer sehr alten Wand, »aus der nie mehr etwas laut werden kann«, verstummen läßt, mit diesem Todesbild eine andere Lesart zur Genese der männlichen Autorposition nahe: »Es war Mord« (M, 337)[1], lautet der letzte Satz.

»Da kommt«, schreibt emphatisch Christa Wolf über Bachmann,

> nach diesen beinah dreitausend Jahren Stummsein, sporadischen Sprechens höchstens, eine Frau, um zu sagen: Ich sammle nur die Geschichten, die nicht bekannt werden, und nur Geschichten mit letalem Ausgang. – ›Todesarten‹[2].

Malina, von Bachmann ursprünglich als Ouvertüre ihres Roman-Zyklus *Todesarten* geplant, rekonstruiert als Erinnerungsroman zwar eine Geschichte mit letalem Ausgang, aber von einer paradoxen Position aus: Wenn der Text die Entstehung der männlichen Autorposition, wie sie die Titelfigur Malina verkörpert, als Mord am weiblichen Ich beschreibt – wer spricht dann in diesem Text, und wer *schreibt* ihn? Bachmann setzte – ihre Ausführung genau gelesen – das Finden ihres *schreibenden* Ichs eben *nicht* mit der weiblichen (Text-)Stimme ineins, sondern beschrieb die produktionsästhetische Balance, ihre beiden psychischen Geschlechter sprechen zu lassen. Die Suche nach dem fast verschütteten weiblichen Autoren-Ich läßt sich dabei sowohl privat- als auch kulturgeschichtlich verstehen: Wenn das weibliche Ich ihrem männlichen Doppelgänger erzählt, sie habe im Traum eine »Geisterstimme« (M, 214) vernommen, so zitiert Bachmann mit einer Lyrikzeile der Renaissance-Dichterin Gaspara Stampa die marginale weibliche Tradition. Anders aber als für den Autor Brecht realisiert sich diese Autorinnen-Genealogie nicht über die Symbolordnung Schrift, sondern an jenem anderen Schauplatz, auf dem auch Haushofer die mütterliche Metapher installiert. Das gestörte Erinnerungsbild – das Ich kann den Text zitieren, sich aber nicht an den Namen der Autorin erinnern – begründet sich genau im Fehlen einer symbolischen Einschreibung: Da nur die Schrift und der Name den Tod überdauern, speist sich Erinnerung hier im Wortsinne aus der *Artikulation* – aus der an die leibliche Präsenz gebundenen Stimme. Wenn diese Geisterstimme eine symbolische Mutter ist, dann nur in dem Sinne, daß ihr vergessener Name sich tradiert: Als Textproduzentin bleibt auch das wiedergefundene Ich in *Malina* namenlos. So stellt Bachmanns private Autorgeschichte auch die erinnernde Wiederholung der sozialen Geschichte weiblicher Autorschaft dar, und nicht, wie Christa Wolf nahelegt, deren Endpunkt.

2. Bisexualität, Sprache und Erinnerung

Anders als Haushofers und Fleißers Autorpositionen basiert diejenige Bachmanns auf der Geschlechtsidentität des Sexualwesens – sei sie männlich, sei sie weiblich. Allerdings: Was heißt hier weiblich? Bevor dieser Frage nachgegangen wird, noch ein Hinweis auf etwas anderes. Nicht allein unterscheidet sich Bachmanns Autorposition als bisexuelle von denjenigen Haushofers und Fleißers, auch *in* ihrer psychischen Bisexualität scheint sie anders als etwa diejenige Karl Kraus': Dieser, so Nike Wagners Resümee, genießt schreibend »die Freiheit von den geschlechtsspezifischen Determinationen«, als Autor »›realisiert‹ er die doppelgeschlechtliche Anlage des Menschen, die psychische Bisexualität: auf dem Sprach-Theater darf der geschlechtliche Rollenwechsel stattfinden, der in der Wirklichkeit tabuisiert ist.«[3] Psychische Doppelgeschlechtlichkeit beruht auf der Identifikation mit dem eigenen und dem anderen Geschlecht – anscheinend, wie Jessica Benjamin ausführt, eine lustvolle Möglichkeit für beide Geschlechter: »Auf dem Gebiet ästhetischer und erotischer Lust findet die Spannung zwischen Überschreitung und Bekräftigung von Grenzen wohltuenden Ausdruck.«[4] Erklärt man sie zur psychosexuellen Grundlage der Produktivität jenseits der Geschlechterdifferenz, handelt es sich

offenkundig trotzdem nicht um ein egalitäres Modell, denn in Bachmanns Werk artikuliert sich gerade nicht die Kraussche *Freiheit*, sondern der von der Autorin angesprochene *Zwang,* eine männliche Position einnehmen zu müssen.[5] Auch nachdem Bachmann ihr weibliches Ich gefunden hatte, inszeniert sie nicht wie das Kraussche *Sprach-Theater* den fröhlichen Rollenwechsel auf ihrer *Gedanken-Bühne*.[6] Die Identifizierung mit dem Eigengeschlechtlichen – aus der Autorin, die schreibend ein Mann ist, wird eine schreibende Frau – erzeugt hingegen Zweifel bis hin zur Geschlechtsdiffusion: »Bin ich eine Frau oder etwas Dimorphes?« (M, 278)

2.1 Die intrapsychische Dimension

Die Geschlechtsidentität baut Freud zufolge auf primären unbewußten Identifizierungen auf, ein sukzessiver Vorgang, der sich allerdings durch die konstitutionelle Bisexualität des Individuums verkompliziere: So käme es vor, daß das Mädchen »seine Männlichkeit hervorholt«[7] und sich statt mit der Mutter mit dem Vater identifiziere. Sah er deshalb die Entfaltung zur Weiblichkeit noch durch männliche Anlagen – »worin immer diese bestehen mögen«[8] – eher gestört, wird Jessica Benjamin zufolge geschlechtliche Identität »fälschlich zu einer krönenden Errungenschaft in der Art eines geschlossenen, zusammenhängenden Systems erklärt«[9] und charakterisiere so letztlich ein Ich-Ideal, das permanent durch konfligierende Identifikationen in Frage gestelllt wird. Gerade in der mehrfachen Identifizierung liege die Grundlage gelungener Geschlechtsidentität:

> Im Bewußtsein des Individuums existiert die geschlechtsspezifische Selbst-Repräsentanz neben einer geschlechtslosen oder gar gegengeschlechtlichen Selbst-Repräsentanz. So könnte jemand sich abwechselnd erleben als: ›Ich, eine Frau‹, ›Ich, ein geschlechtsloses Subjekt‹, ›Ich, wie ein Mann‹ (oder: wie eine Frau)‹. Eine Person, die diese Flexibilität *beizubehalten* vermag, kann alle Aspekte ihres Selbst wie auch des anderen akzeptieren.[10]

Die zweifache Identifizierung des schreibenden Ichs Bachmanns erweist sich in *Malina* allerdings nicht allein als produktive Verdoppelung, sondern in dieser ebensosehr als destruktive Spaltung. Eine Spaltung, die nicht überwunden, aber auch nicht aufgegeben werden kann, denn – so sagt der weibliche Teil des Doppelgängers – »unser Auseinandergeraten ist furchtbarer als jedes Aneinandergeraten« (M, 335). Betrachtet man das Ende von *Malina*, so scheint aus der lustvollen Grenzüberschreitung eine tödliche Spannung geworden zu sein.

In »manchen Lebensläufen kommt es zu einem wiederholten Alternieren von Zeiten, in denen die Männlichkeit oder die Weiblichkeit die Oberhand gewonnen hat«[11], schrieb denn auch Freud schon sorgenvoll zum Thema Weiblichkeit. Zwar dominierte in Bachmanns Werkgeschichte psychosexuell ihre männliche Seite, die Erinnerung an das weibliche Ich ging der Autorin allerdings nie *ganz* verloren.[12] Diese eben nur *fast* verschüttete Erinnerung bezeichnet einen permanenten intrapsychischen Konflikt an der Grenze zur Verdrängung und damit – psychoanalytisch wie ästhetisch gesehen – an

der *Sprachgrenze.* Erinnerung und Geschlechtsidentität stehen in einem reziproken, komplexen Verhältnis zueinander: Konstituiert sich das Subjekt als Sexualwesen in der Auseinandersetzung mit seinem Ich-Ideal in einem permanenten Prozeß, geschieht dies auf der retrospektiven Zeitachse mittels seiner Erinnerungen. Bachmanns konfliktive psychosexuelle Autorposition, wie sie in der Genese ihres Buchprojektes als ›*fast* verschüttete Erinnerung‹ und ›immer darum *gewußt*‹ zum Ausdruck kommt, ist dem vorbewußten – und damit sprachfähigen – Bereich zuzuordnen. Für die ihr zugrundeliegende Subjektproblematik – das *verleugnete* weibliche Ich – hingegen gilt Freuds Aussage, »daß auch das Ich unbewußt im eigentlichen Sinne sein kann.«[13] Die Frage, wie etwas bewußt werde, solle Freud zufolge zunächst zweckmäßiger so gestellt werden: »›Wie wird etwas vorbewußt?‹ Und die Antwort wäre: Durch Verbindung mit den entsprechenden Wortvorstellungen. Diese Wortvorstellungen sind Erinnerungsreste«.[14]

Freud – prästrukturalistisch – brauchte sich allerdings noch keine Gedanken darüber zu machen, mit *welcher* Sprache denn diese unbewußten Ich-Inhalte verbunden werden. Ein von Bachmann in ihren *Frankfurter Vorlesungen* zitierter Autor betont hingegen genau diesen Aspekt: »Es ist ganz klar«, leitet Italo Svevo seinen Lebensbericht ein, »daß zum Beispiel mein Leben ganz anders aussehen würde, wenn ich es in meinem Dialekt (gemeint ist der triestinische) hätte erzählen dürfen.« (FV, 229) Erinnerung als Identitätskonstitution ist somit an eine *bestimmte* Sprache gebunden, Svevo wörtlich genommen, an die, die einem zur Verfügung steht, an die, in der man ›erzählen darf‹. Beschreibt die poststrukturalistische Theorie den Eintritt in die symbolische Ordnung – den Spracherwerb – als Entfremdung des Subjektes von seinem ursprünglichen Begehren, da es dieses nunmehr nur noch vermittels einer ihm vorgängigen Sprachform (ent-)äußern kann, gilt dies grundsätzlich auch für den averbale Inhalte rekonstruierenden Aspekt der Erinnerungsarbeit, da es sich dabei ebenso um eine Übersetzung unbewußter, d. h. nichtsprachlicher Vorstellungen in Sprache handelt.

Darüber hinaus erweist sich durch Svevos Beispiel die Erinnerungsform an die Diskurs- und somit Subjektposition gebunden: In welchen ›kulturellen Dialekt‹, also Diskurs wird übersetzt, was geht dabei verloren, was kann gerade erst durch ihn gesagt werden? Die aktuelle Subjektposition und die Spezifik der Erinnerungsgehalte stehen so in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander, insofern der assoziative Bezug zwischen Gegenwart und Vergangenheit als innerer Entwicklungslogik je anders ausfallen wird: »In die Gegenwart wirkt nur jener Teil des Vergangenen hinein, der dazu bestimmt ist, sie zu erhellen oder sie zu verdunkeln« – so ist, wie Svevo sagt, die »Vergangenheit immer neu« (FV, 229 f.). Diesen Zusammenhang entwarf auch Bachmann in ihrer Erzählung *Das dreißigste Jahr*: »Er wirft das Netz Erinnerung aus, wirft es über sich und zieht sich selbst, Erbeuter und Beute in einem, über die Zeitschwelle, die Ortschwelle, um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist.« (DJ, 94) Das bedeutet für *Malina*: Das Erinnern aus der weiblichen Subjektposition wird als Geschichte des bislang stummen Ichs das ›Netz Erinnerung‹ mit anderen Inhalten beschweren.[15] Zugleich stellt sich die Frage, welches ›Sprach-Netz‹ geeignet ist, diese anderen Inhalte zu erbeuten. Anders gesagt: Wenn im Lebenslauf einer Schriftstellerin im vierzigsten Jahr die

Weiblichkeit die Oberhand gewinnt und sie sich erinnert, dürfte dies anders sein, als wenn im dreißigsten Jahr dieselbe Autorin sich erinnert, während die Männlichkeit die Oberhand gewonnen hat.

2.2. Die intersubjektive Dimension

Der Erinnerungsroman *Malina* sei zwar »ausdrücklich eine Autobiographie«, aber, so betonte Bachmann weiter, keine »herkömmliche« (vgl. GuI, 73). Das Spiel mit den autobiographischen Daten, das die Autorin betreibt, so warnte Hans Mayer schon bei Erscheinen des Romans, sei Teil der kompositorischen Ironie, auf die man nicht hereinfallen dürfe.[16] Welche Rolle spielen dann die von Bachmann abgelehnten »Privatgeschichten und ähnliche Peinlichkeiten« (GuI, 88) in einer geistigen, imaginären Autobiographie? Angesprochen sind damit die möglicherweise ebenfalls zur kompositorischen Ironie gehörenden Verweise auf männliche Autoren, denen Bachmann in Liebesbeziehungen verbunden war. Anders als Haushofer und stärker als Fleißer war Bachmann liebesgeschichtlich zumeist Männern verbunden, die selbst auch künstlerisch tätig waren: Hans Weigel, Paul Celan, Hans Werner Henze, Max Frisch sind nur die bekanntesten Namen. Es scheint so kein Zufall zu sein, daß ihre imaginäre Autobiographie als Rekonstruktion weiblicher Autorproblematik kompositorisch zugleich in das Spannungsfeld von Liebe und Produktivität gestellt ist. *Malina* erhellt nicht nur die dunkle Mordgeschichte am weiblichen Ich, sondern erzählt auch, anscheinend unverbunden, die Liebesgeschichte zwischen diesem Ich und Ivan. Die Autorin erläuterte dazu:

> Sie können es also auf das Thema Liebe hin lesen, sie können es aber auch auf etwas ganz anderes hin lesen, zum Beispiel ich habe es vor allem daraufhin konzipiert, auf diese Doppelfigur, und auf die Problematik dieser Figur, und warum die eine die andere zugrund richten muß. (GuI, 104)

Liebes- und Autorthematik verbinden sich nicht nur in ihrer imaginären Autobiographie. Möglicherweise hat Bachmann hier ein grundlegendes Problem weiblicher Kunstproduktion angeprochen – zumindest bestimmte es nicht nur ihre, sondern auch die Schreibpraxis Haushofers und Fleißers. Für Haushofer und Fleißer schließen sich – bezeichnenderweise an die Ehe gebunden – Liebe und Produktivität im alltagsbestimmenden Gegensatz von Ehefrau/Mutter und Schriftstellerin fast gegenseitig aus. In beiden Biographien findet sich die klassische weibliche Identitätsproblematik als Zerreißprobe zwischen (erzwungener) Selbstaufgabe und Autonomiewünschen wieder. In Fleißers Liebesbeziehung zu Brecht fokussiert sich die weibliche Autorproblematik darüber hinaus als Ausdruck unterschiedlicher Trieb- und Schreibökonomien, die – bedingt durch die unsichere Subjektposition der Frau – sich potentiell vereinnahmen und ausbeuten lassen. Bachmann wurde über zwei Liebesbeziehungen zu ebenfalls schreibenden Männern – Hans Weigel und Max Frisch – in deren Produktion einbezogen: Tatsächlich sollte Bachmann für Weigel – allerdings in anderer Weise, als Brecht es für Fleißer vorsah – die *Schrift stellen,* um dann später für Frisch deren *Material* zu werden.

2.3. Zum Interpretationsverfahren

Das Schreiben aus der weiblichen Position setzt die Identifikation mit einer Subjektposition voraus, die – so macht die Autorgeschichte Bachmanns deutlich – nicht notwendig an das Geschlecht gebunden ist. Zwar mag mit Christa Wolf Bachmanns *Malina* als weibliche Stimme an sich erscheinen, aber diese wurde nicht – wie das Bild suggerieren könnte – schlagartig gefunden, sondern fand zu ihrer Sprache in einem langen Prozeß, der, wie neue Nachlaßuntersuchungen zeigen, in einem komplexen werkgenetischen Entstehungszusammenhang zu begreifen ist. Nicht zuletzt der Roman selbst verweist selbstreflexiv auf seine eigene Genese. *Malina* kann als Lösung eines produktionsästhetischen Konfliktes bezeichnet werden, in welchem die latente Struktur des Werkes – mit Bachmanns Begriff die ›Problemkonstante‹ (vgl. FV, 139) – manifest wird. Damit präsentiert sich der Roman werkimmanent wie ein überdeterminiertes Symptom, das bereits der Titel signalisiert: Er wirkt wie eine vieldeutige Chiffre und fordert entsprechend unterschiedliche Deutungen heraus.

Was für das Traumkapitel *Malinas* exemplarisch gilt – die verdichteten, symbolischen Bilder verweisen auf einen latenten Sinn –, gilt auch für die imaginäre Autobiographie *als solche* auf dem Hintergrund des Gesamtwerkes. Als *ein* latenter Hintergrund können die vermutlich nicht zur Veröffentlichung geplanten Nachlaßtexte angesehen werden, in denen der komplexe Suchvorgang nach dem weiblichen Ich im Wechsel von Identifizierung und Erinnerung deutlich wird. Zugleich ist dieser Suchvorgang mit der intertextuellen Bezugnahme auf andere Texte verbunden, in denen die Autorproblematik Bachmanns sich spiegelt: Der Hinweis des Ichs an Malina – »schau bitte, wie verwebt alles ist« (M, 330) – bezieht sich nicht allein auf Spinnweben. So folgt der Bezug zu zwei Schriftstellern, mit denen Bachmann liiert war, keinem biographistischen Interesse, sondern skizziert die Strukturhomologie äußerer und innerer Schauplätze der Autorschaft über ihre Produktionsökonomie. Walter Benjamins Archäologie der Erinnerung soll nicht allein schönes Motto, sondern auch für das Kapitel erkenntnisleitend sein: Nicht allein das Fundobjekt – das weibliche Ich in *Malina* – soll interessieren, sondern mit den Vorarbeiten zunächst die Schichten, die zu durchstoßen waren.

3. *Siamo Scrittori?*

Ingeborg Bachmann, so liest man in Max Frischs *Montauk,* konnte selbst Makler mit einem Hinweis auf ihren Beruf erweichen: »Dottore, sagt sie entgeistert wie eine Königstochter, die nicht erkannt worden ist und zögert, senta, sagt sie, Siamo Scrittori, und wir bekommen die Wohnung«[17]. Später müssen ihr Zweifel gekommen sein, ob sie sich (schon) diesem ehrenwerten Stand zurechnen dürfe:

> Die Literatur ist ein schmutziges Geschäft, so dreckig wie der Waffenhandel, und wenn es niemand bemerkt – tant mieux. Aber ich habe das unwahrscheinliche Glück gehabt, das bemerken und durchmachen zu dürfen. So wird aus mir noch ein

> Schriftsteller, denn es ist mir zweifelhaft, ob ich früher einer war. Ich denke, ich war keiner. (1, 373)

Zwischen beiden Äußerungen liegt eine Liebesgeschichte mit bitterem Ende. Bachmann, von 1958 bis 1962 mit Max Frisch liiert, sah sich nach der Lektüre seines Tagebuchs als *Studienobjekt* mißbraucht.[18] Obwohl sie das Tagebuch verbrannte, konnte sie nicht verhindern, daß 1964 Frischs Roman *Mein Name sei Gantenbein* erschien, für dessen weibliche Hauptfigur, die Schauspielerin Lila, sie offenbar das Vorbild abgegeben hatte. Der Roman speiste sich aus einem Verfahren, das Frisch selbst im Vorwurf seiner Frau Marianne an ihn aufdeckt: »Ich habe nicht mit Dir gelebt als literarisches Material«[19]. Siamo Scrittori – was kann das nach 1962 dann noch heißen?

> Noch weiss ich nicht, was ich mit dieser <Maschine> machen werde. Etwas klebt [?] an ihr, etwas, von dem ich nichts weiss, ein Inst<r>ument wie ein Fleischerhaken, au<f> dem Seiten ausgehängt werden könnten zum spätren Verkauf. Ich habe einen winzige<n> Kasten, dort werde ich <sie?> hinaufstellen, manchmal denke <ich?> auch d<ar>an, sie irgendwo die <eine> Böschung hinterzukippen, damit sie verschwindet wie ein Wagen, mit dem ein Raubmord began<g>en worden ist. Es ist nicht meine Maschine. Diese Maschine ist mir gelassen worden wie ein Re<v>olve<r>, den man bei mir finden soll.[20]

Ingeborg Bachmann, die gefeierte und berühmte Autorin, sah sich durch Frisch in eine kulturhistorische Konstellation verwiesen, in der sich männliche Autorschaft als Verfügungsgewalt über die Frau realisiert: »Dem männlichen Künstlerbild, dem ›Portrait of the Artist as a (Young) Man‹ enstpricht das weibliche Sujet, ›The Portrait of a Lady‹.«[21] Mit Erscheinen des *Gantenbein* wird – jenseits der privaten Bloßstellung – solchermaßen unmißverständlich die Produktionsformel des Künstlerpaares Bachmann/Frisch definiert. Die Literarisierung ihrer Person ist auch ein Angriff auf Bachmanns Autorschaft: Schließlich hatte Bachmann selbst immer den männlichen Autorstatus eingenommen und wird nun von Frisch auf die Funktion der ›Materiallieferantin Frau‹ – und damit auf ihr Geschlecht – zurückverwiesen.

Tatsächlich erweist sich die Liebesgeschichte beider Schriftsteller als Kommentar zu einer männlichen Autorposition, die das Weibliche als sein Anderes denkt. Die Geschichte zwischen Bachmann und Frisch endete nicht nur mit Texten, sie begann auch mit solchen – also medial. In *Montauk* zitiert Frisch seinen Brief an die ihm damals noch persönlich unbekannte Schriftstellerin, in dem er betonte, »wie gut es sei, wie wichtig, daß die andere Seite, die Frau, sich ausdrückt.«[22] Dies läßt sich – will man hier nicht nur kollegiales Lob sehen – so verstehen: Wenn sich das Subjekt, wie Lacan sagt, durch seine ›Frage‹, d. h. durch ein Begehren konstituiert, das durch den Anderen beantwortet werden will, so wendet sich Frisch brieflich mit seinem Textbegehren an die Frau Bachmann – mit Bitte um Antwort. Adressiert an das bzw. die Andere wird diese(s) von Frisch aber zugleich in dieser Zuschrift vereinnahmt bzw. wird ihm/ihr ein bestimmter Ort zugewiesen: Es/Sie repräsentiert nichts wirklich Heterogenes, sondern die

andere Seite der eigenen männlichen Schrift. Mit Irigaray gesprochen wird Bachmann schon in dieser Anfrage zum Anderen des Selbst und damit zur Spiegelrepräsentanz des Mannes.[23] In seiner Autorkonstruktion folgt Frisch also der Form männlicher Subjektsetzung, die die Frau in einer spezifischen Objektfunktion imaginiert: Sie repräsentiert die »Illusion von einer ›Materie‹, auf die man stets zurückkommen kann«[24]. Max Frisch etabliert in diesem von ihm geschaffenen Produktionspaar seine Autorposition *avec une lettre,* folgt dieser Ökonomie à la lettre, und als *homme de lettre* kommt er auf die weibliche Materie nach dem Ende der Liebesbeziehung zurück. Es ist kein persönlicher Wahn, wenn Bachmann rückblickend ihr Zusammensein mit Frisch als »mörderischen Existenzkampf« sieht, »aus dem sie als Verlierer auf allen Linien«[25] hervorgegangen sei. Sie reagiert auf diese Zuschreibung mit einer Textproduktion, die mit den Figuren Fanny und Franza um das Thema der beschriebenen Frau kreist.

Sowohl Fanny Goldmann als auch Franziska Ranner werden verschriftlicht. Fanny Goldmann, die berühmte Schauspielerin, wird nach ihrer Scheidung zum literarischen Opfer ihres neuen Geliebten, des Jungautors Anton Marek, der ihre private Geschichte ausschlachtet. Zudem noch von ihm mit seiner neuen Freundin Karin Krause betrogen und schließlich nach Erscheinen des Buches verlassen, isoliert sich Fanny immer mehr und wird zur Trinkerin. Einige Entwürfe lassen sie sterben.[26] Auch Franzas Geschichte endet als Reise durch die Krankheit tödlich. Als Martin Ranner – Geologe und als solcher im Begriff, nach Ägypten zu reisen – ein Telegramm Franzas erhält, macht er sich auf die Suche nach seiner verschwundenen Schwester. Franza, Ehefrau des berühmten Psychiaters Leopold Jordan, hat die gemeinsame Wohnung und Wien verlassen, Martin findet sie im Elternhaus in Galicien. Franzas Zustand ist alarmierend: Resultat der geheimen Studien und Beobachtungen, die Jordan an ihr vorgenommen hat. Schon im Verlauf der Ehe wurde Franza immer kränker; als sie schließlich seine Notizen findet, erkennt sie, daß ihr Mann sie zum pathologischen Fall machen wollte. Sie versucht ihrem Bruder (und sich selbst), Jordans »Bedeutungswahn« (F, 407) zu erklären: »[E]r konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenzen hinaus, die er ihm setzte« (F, 402). Obwohl Franza mit ihrem Bruder nach Ägypten reist, erliegt sie ihrer Krankheit zum Tode: Zwar bringt die Wüste als leere, unbeschriftete Landschaft zunächst Heilung, aber nach einer versuchten Vergewaltigung an den Pyramiden – der Wiederholung ihrer Destruktionsgeschichte – schlägt Franza mit einem »Nein« ihren Kopf an die Wand und »stürzt« sich zu Tode (vgl. F, 467, 470).

Folgt man der Darstellung Monika Albrechts, der Mitherausgeberin des *›Todesarten‹-Projektes,* so ist es nicht bei diesen unautorisierten Texten um Franza und Fanny als Reaktion auf Max Frisch geblieben. Bachmann erscheint als das Opfer des literarischen Verfahrens Frischs, dem »jenseits kleinlicher ›Revanche‹« etwas viel Größeres gelingt: »die Einarbeitung einer äußerst kunstvoll konstruierten intertextuell-autobiographischen Ebene in ihren Roman«[27]. Mit *Malina*, dem einzigen zu Lebzeiten publizierten Roman, habe Bachmann, so Albrecht, Frisch eine literarische Antwort gegeben: Die Untersuchung, die dies belegen will, heißt konsequenterweise *Die andere Seite.*

3.1. Rache als Antwort

Geradezu bewundernswert muß in dieser Autorengeschichte Bachmanns Noblesse erscheinen, mit der sie auf die Erfahrung ihrer Ausbeutung reagiert: kein Zorn, keine Wut und schon gar keine kleinliche Revanche. Statt dessen findet eine kultivierte Auseinandersetzung mit dem Werk Frischs statt – von Schriftsteller zu Schriftsteller. Diese Sicht blendet genau das aus, was Bachmann vom Opferstatus und somit auch vom ›Frisch-Trauma‹ befreien könnte: das starke Rachebedürfnis, das unter anderem auch in den ersten Entwürfen um die Figuren Franza und Fanny zu finden ist. Rache- und Gewalt-Phantasien von Frauen, wie sie auch für Haushofers Werk zentral sind, werden generell kaum wahrgenommen und damit auch nicht in ihrer Bedeutung verstanden. Handelt es sich um eine geschlechtsspezifische Blindheit, oder können Frauen sich nicht – zumindest imaginär – rächen? Über den Zusammenhang von Opfer, Rache und Geschlecht schreibt René Girard:

> So läßt sich durchaus vertreten, die Frauen gehörten nicht eigentlich der Gesellschaft an und würden gleichwohl niemals oder äußerst selten geopfert. […] Die verheiratete Frau bewahrt gewisse verwandtschaftliche Beziehungen zu ihrer Gruppe, ist aber in gewisser Hinsicht gleichzeitig Eigentum des Mannes und seiner Gruppe. Sie zu opfern, hieße somit Gefahr zu laufen, daß eine der beiden Gruppen diese Opferung als *echten Mord interpretieren* und ihn rächen würde.[28]

Zwar begreift sich Ingeborg Bachmann als Opfer der Literatur Max Frischs und interpretiert dies im Sinne der *Todesarten* – der kaum wahrnehmbaren sublimen Verbrechen, die an den Geist rühren (vgl. F, 342) – als echten Mord, nur hat sie als schreibende Frau keine rächenden Verwandten. Denkbar ist deshalb als Reaktion die Verdoppelung resp. Selbstaufspaltung des Ichs in einen geopferten und einen rächenden Anteil, wie es einer der frühesten Entwürfe zur Figur Malina zeigt:

> [W]ährend er sich ein Brot abschneidet […], weiß er, daß er sich für seine Schwester rächen muß, und das ist nun einmal ein neues Motiv, Rache, […] und er weiß, daß Martin ohne eine Schwester nicht auskommen wird, wie Kanülen, das sind die Infusionen, die ihm dauernd gemacht werden, er ist besessen davon, er denkt anima, er kann also Martin nicht ohne seine anima und den Verlust der Schwester ertragen, es wird ihm leichter sein, wenn das getan ist, wenn die Rache vollbracht ist. (1, 338)[29]

Interessanterweise – weil die Frau nicht zur Gesellschaft gehört? – ist das rächende Doppel männlich. Diese Szene zeigt die Obsessionen des Schriftstellers Malina und ist solchermaßen eine Selbstprojektion Bachmanns: »und wer stößt ihn also da hinein und läßt ihm diesen Martin Ranner aus dem Kopf springen, nein, vor dem Schreibtisch auf- und abspazieren« (1, 337). Martin Ranner ist als Textfigur der ›Ableger‹ Malinas, eine Figur, die im Wortsinne der Malina-Position entspringt. Genau besehen zeigt diese Szene zweierlei: Die Zuordnung der Erlebniswelten auf einen intrapsychisch männlichen und

einen weiblichen Anteil und damit die Genese einer zunächst als Schwester, als Anima bezeichneten weiblichen Figur, die später Franza heißen wird. Mit Franza wird erstmals eine weibliche Figur zur Zentralfigur der Romanprosa Bachmanns, deren Anfänge bis in die frühen 50er Jahre zurückreichen.[30] Neu ist in der Tat das Motiv der literarischen Produktivität: Die imaginierte Rache wird zur Kanüle, zur Infusion, die den Schreibprozeß vorantreibt. Sie überwindet traumatogene Fixierungen, etwa Blockaden, Autoaggressionen und Verstummen:

> Das Verblassen oder Affektloswerden einer Erinnerung hängt von mehreren Faktoren ab. Vor allem ist dafür von Wichtigkeit, ob auf das affizierende Ereignis energisch reagiert wurde oder nicht. […] Die Reaktion des Geschädigten auf das Trauma hat eigentlich nur dann eine völlig ›kathartische Wirkung‹, wenn sie eine adäquate Reaktion ist, wie die Rache. Aber in der Sprache findet der Mensch ein Surrogat für die Tat.[31]

So Freud und Breuer in den *Studien über Hysterie*. Bachmanns ästhetische Praxis ist als Reaktion auf ihre Erfahrung mit Frisch zunächst von einer bestimmten Schreibökonomie geprägt: Die Rache vollzieht sich im Austauschsystem der Gewalt, die sie als Opfer in Bezug zum Täter setzt. Fortgeschrieben findet sich Malinas ursprüngliche Erzählmotivation im obsessiven Wunsch der Figur Franza, Martin – als ihr Bruder der nächste Angehörige – möge sie rächen, aber auch in ihrem Handeln, das den Vollzug der Rache in die eigene Hand nimmt und (typisch weiblich?) im Bereich der Erotik angesiedelt ist: Franza schläft mit zwei dunkelhäutigen Männern zugleich aus Rache an den Weißen, für die stellvertretend ihr Ausbeuter Jordan steht.[32] Offenkundig handelt es sich dabei um den befreiendsten, weil lustvollsten (Rache-)Akt, beschreibt Bachmann ihn doch in einer ihrer typischen, sehr komischen Überzeichnungen: »Ich möchte nie mehr mit einem Mann allein schlafen, das ist zu fürchterlich, zu gefährlich. Ich war jahrelang in Todesgefahr.« (1, 273)[33] Was Franza einklagen will und nicht einklagen kann, ist die rationalisierte Rache, die als Aufhebung des individuellen Vergeltungsbedürfnisses nach Girard das kollektive Justizwesen bestimmt. Eine solche *zivile* Gerichtsbarkeit muß Jordan nicht fürchten, »denn die Öffentlichkeit, sein einziger Richter, ist ohne Begriffe« (F, 404). Kulturkritisch betrachtet ließe sich sagen: *Weil* die Frauen nicht zur Gesellschaft gehören, ist die Öffentlichkeit ohne Begriffe für bestimmte, an ihnen begangene Verbrechen – ausgeübt im sogenannten Privaten –, eine Tatsache, die im *Franza*-Fragment ihren paradoxen Ausdruck darin findet, daß der Text den einen, zur Rache berufenen Mann, den Ehemann als Täter, und den anderen potentiellen Rächer, den Bruder als unfähig zur Rache zeigt. Das Geschlechterverhältnis ist also in unzivilisiertem Zustand: Franza kann mit Recht davon sprechen, in ihrer Ehe mit Jordan »von der Gesellschaft separiert« und statt dessen in einem »Dschungel« gewesen zu sein (F, 404).

Der Rachewunsch rekurriert sowohl in den ersten Entwürfen zu *Malina* als auch in den *Franza*-Fragmenten als archaische Reminiszenz auf die Existenz nächster männlicher Angehöriger: »Du mußt ihn töten. Du bist mein Bruder. Meine Familie« (2, 8) beschwört Franza Martin, und entsprechend sieht er sich in diesem Drama als »Angehö-

riger einer antiken Familie« (vgl. 2, 13).[34] Auch die einzige wirklich vollzogene Rache Franzas – die erotische – bedarf der Männer und vollzieht sich über sie. Der zweiten Figur, die Bachmanns Erfahrung als beschriebene Frau repräsentiert, der Schauspielerin Fanny ist hingegen kein Beschützer und potentieller Rächer an die Seite gestellt. Als sie Marek begegnet, ist sie eine geschiedene Frau sowie ohne Bruder und Vater – wie zur Bestätigung Girards werden die familiären Bezüge als fehlende indiziert, die das Frauen-Opfer als echten Mord interpretieren könnten. Weder Fannys Mutter noch ihre Tante und ebensowenig ihre Schwester werden mit Rachegedanken in Verbindung gebracht. Wenn Franza ihr Verlassensein beklagt – was eben die verlorene Zugehörigkeit impliziert –, so ist Fanny von vornherein ohne jeden Schutz und männlichen Beschützer. Sie ist von den *Todesarten*-Figuren der Gewalt am extremsten ausgeliefert, da sie sie nurmehr *selbst ausüben* oder *gegen sich selbst* kehren kann. Zwar reagiert auch Franza, als sie ihren Kopf gegen die Pyramide schlägt, autodestruktiv, aber im »Nein« erscheint zugleich »ihre andere Stimme« (F, 467). Fanny wird im Gegenteil zunehmend sprachlos, lesend »käut« sie nur noch die Sätze aus dem Buch ihres Geliebten wieder, in dem ihre Geschichte verarbeitet ist (vgl. FG, 514) So scheint es nur konsequent, wenn hier auch die Rache am gewalttätigsten ausgemalt wird: Fanny imaginiert sich einen Revolver in die Hand, mit dem sie Marek erschießen will (vgl. 1, 325).[35]

Der Revolver, zu dem die Schreibmaschine metaphorisch für Bachmann wurde, ist tatsächlich in die Hand einer ihrer literarischen Figuren gewandert. An dieser Stelle wird auch die Ausweglosigkeit deutlich, die das Schreiben aus der Rache-Position logisch mit sich bringt: Es kann sich nur in der Ökonomie des Täters vollziehen. Tatsächlich lauten für Fanny die Alternativen, die sie mit dem Revolver in der Hand vor sich sieht, genauso, wie Bachmann sie in den Bildern *Literatur als Waffenhandel* und *Schreibmaschine als Revolver* entworfen hatte: Selber morden oder Selbstmord. Letztlich läuft auch der Mord als erzwungene Gewaltreaktion auf psychischen Selbstmord hinaus.[36] Die *Fanny*-Entwürfe weisen auf der Figurenebene einen Double-bind auf, da genau die Möglichkeiten, sich der Gewalt der Zuschreibung zu erwehren, als erzwungene Reaktion die falsche Ökonomie der Gewalt nicht anhalten können und somit immer der Logik des Täters verhaftet bleiben. Fanny muß selber morden oder – da sie an dieser Stelle erkennt, daß sie weder sich noch den Anderen umbringen kann – Opfer bleiben. Wie sehr beides an den Täter gebunden ist, zeigt sich darin, daß sie als Konsequenz Marek anflehen will, sie doch zu erschießen, damit ihr unsichtbarer Opferstatus sichtbar – also als *wirklicher* Mord – repräsentiert ist: Fanny will Marek überreden, »auch wirklich […] den Mord an ihr zu begehen, der für sie anders und früher in der Tat begangen worden war« (1, 144). Paradoxerweise käme damit dem Täter die Aufgabe zu, die nach Girard die nächsten Angehörigen übernehmen: die Umdeutung der Opferung zum echten Mord. Auf die Autorebene, also auf den Konflikt Bachmanns übertragen, lauten die Alternativen: selbst die *Schreibmaschine zur Waffe* machen, ins *dreckige* Literaturgeschäft einsteigen oder verstummen.

So wie Fanny ihrem Ausbeuter Marek in ihrer hilflosesten und verzweifeltsten Geste die Macht der Symbolisierung übereignet, so hätte auch Frisch, wäre Bachmann der Waffenlogik des Schreibens gefolgt, die Definitionsgewalt über Bachmanns Autorschaft

erlangt: In den Entwürfen, in denen »Fanny Goldmann, rein und keines abscheulichen Gedankens fähig, abdankte und einer Furie Platz einräumte, für die sie keinen Zusammenhang in ihrem Leben entdeckte« (1, 324), spiegelt sich eine temporäre Autorposition, die in ihrer affektiven Grundstruktur der Rache vom Täter, vom Autor Frisch konstruiert ist.[37] Die *Fanny*-Entwürfe gehen an eine ausweglose Grenze, die im Fehlen einer männlichen Schutzinstanz begründet scheint. Genau diese Textfragmente weisen aber eine andere Verdoppelung oder Spaltung auf, die aus der Ökonomie des Täters herausführt.

3.2. *Fanny:* Portrait of the artist as a young woman

Fanny Goldmann endet von allen *Todesarten*-Figuren vielleicht am elendsten.[38] Ihr fehlt der heroische Widerspruch Franzas, und es bleibt auch nichts übrig, das wie das Ich in *Malina* aus seiner Todeswand noch schreien könnte. Nicht einmal ihr Tod ist sicher. Fanny stirbt mit Malte Laurids Brigges Worten den Tod der Armen: »banal, ohne alle Umstände«[39]. Die Autorin erfindet nur einen Tod für Fanny, der im Bericht ihrer Nachfolgerin Karin – »an einer Lungenentzündung oder was [war] es bloß« (FG, 523) – »ungefähr paßt«[40]. Weder gelingt es Fanny wie Franza, zumindest stellvertretend für ihren Ausbeuter »einem von denen das Fürchten beizubringen« (vgl. F, 464) noch kann sie, wie die weibliche Textstimme in *Malina,* von ihrem Ich sagen: »Aber ich fange es doch erst zu lieben an« (M, 313). Es scheint, als hätte auch Bachmann dieses weibliche Ich nicht geliebt.

Unbarmherzig wird die berühmte Schauspielerin Fanny Goldmann – am Tag ihres ersten Zusammentreffens mit Toni Marek in ihrem Dirndl »lächerlich schön« – dem Leser in einer grotesken Kitschszenerie bekanntgemacht: »[M]an hätte sich Marzipanschweine und Schokoladenmisthaufen um sie vorstellen können.« (FG, 494) Fannys Weg von der gefeierten Schauspielerin zur Trinkerin erweist sich als der einer dauerhaften Selbstverblendung: Die Liebe wird von ihr als Veredelungsprogramm gelebt, das Toni entgegen seinem wirklichen Charakter »immer bedeutender, reiner, vollkommener und fabelhafter« (FG, 497) hervortreten läßt. Als ihr Marek später seine neue Geliebte Karin vorstellt, hat die Schauspielerin Fanny zwar »Gräten im Herzen«, aber sie »lächelte, mehr aus ›Danke für die Rosen‹«, wobei sie sich – ironischer Kommentar der Autorin – mit diesem masochistischen Selbstbetrug in ein anderes Stück verirrt, hat sie doch damit eher den »zweiten und dritten Akt aus ›Bitte um die Dornen‹ abgewickelt« (FG, 504). Daß sie nach dieser falschen Rolle im falschen Stück angesichts der offenkundig gelogenen Beteuerungen Mareks, sie sei die einzig wichtige Frau für ihn, »ganz demütig vor Glück« wird (FG, 505) – wen wundert's? Die Autorin verfährt, wie solche Passagen verdeutlichen, nicht sehr mitfühlend mit ihrer Protagonistin. Bereits die Klischeeausdrücke, in denen Fanny vorgestellt wird – die »bezaubernde, hinreißend schöne, und was dergleichen Ausdrücke mehr sind« (FG, 485) –, entlarven ein Selbstbild, das extrem abhängig von Fremdbildern ist: So ärgert sie sich, daß jemand, der »ein Möbelstück nicht zu schätzen vermochte«, eben auch eine »Antiquität wie sie nicht einschätzen« kann und nur »tolle Beine und Busen« (vgl. FG, 510 f.) wahrnimmt. Noch die

kultivierte, sublimierte Form offenbart den Zusammenhang von männlichem Blick und Selbstwertgefühl. Unübersehbar ist die Ironie, der Fanny ausgesetzt ist: »[S]o meinte man doch, sie spreche nicht deutsch, sondern etwas Erhabenes, zumindest unendlich Vornehmes« (FG, 486).

Will man in Fanny eine Repräsentantin untergegangener altösterreichischer Kultur und Kultiviertheit sehen,[41] so erstrahlt diese Welt allerdings von vornherein in falschem Glanz: Fannys Vater, Oberst Wischnewski, hat sich beim Einmarsch der Hitler-Truppen erschossen – was so heroisch anmutet, dechiffriert der Text als Indiz für seine Beteiligung an der Ermordung des Kanzlers Dollfuß durch die Nazis. Der Held, als der Fannys toter Vater nach dem Krieg auf Betreiben von Fannys Mutter und ihrer Tante auferstehen soll, erweist sich in den Augen der Tochter als ein »von Ängsten, Fehlkalkulationen, Schande und Ausweglosigkeit getriebener Mann« (FG, 486 f.). Zwar kommt Fanny der Wahrheit über den Vater nahe, aber der falsche Glanz der Familie als Inszenierung einer unschönen Wirklichkeit setzt sich in Fannys Kunstproduktion als Schauspielerin fort: Leben Mutter und Tante sozusagen im falschen Historienstück, so ist Fanny in Konversationsstücken wie *Danke für die Rosen* zu sehen, spricht sie nicht zufällig ihr unendlich vornehmes Sprechen »in einem Salon« (ebd.). Das Erhabene und das Banale sind in ihrer Kunst als Schauspielerin untrennbar verbunden, da Fanny der falschen Sprache Glanz verleiht, und so reagiert sie, als die häßliche Realität in Gestalt ihrer Nachfolgerin Karin in ihren Salon Einzug hält, wie auf dem Theater mit einer »bezaubernden Replik« (vgl. FG, 504). Fanny ist der schöne Schein, der ihr wirkliches Ich überdeckt: »[D]u, meine Schöne, du scheinst eben, für mich, er lachte, und für die anderen« (FG, 490), antwortet Harry Goldmann, ihr geschiedener Mann, auf Fannys Frage nach der Anziehung der ihr verhaßten Schauspielerin Maria Malina.

Genau in der »dumpfen Ranküne« (vgl. FG, 490), die Fanny gegenüber Maria Malina hegt, sieht Bachmann »den ersten Anhaltspunkt zu etwas, das werden kann und was einem [das] Flickwerk [an] einem Menschen, an einigen Stellen kenntlich macht« (vgl. FG, 488). Für die Handlungsführung, soweit aus den Fragmenten erkennbar, ist die Rivalität Fanny Goldmanns gegenüber Maria Malina zunächst erstaunlich, setzt sie doch das Opfer Fanny in ein ungünstiges Licht. Dem Scheinen-für-Andere ist mit Maria Malina ein im Wortsinne unscheinbares Wesen gegenübergestellt: »[S]ie scheint für niemand« (FG, 490). An diesem Punkt wird Fannys Schwachstelle gezeigt. Als Frau, der die Schauspielerei zur Natur geworden ist, braucht sie Bestätigung, Publikum: »Fanny sah zu ihm auf, damit er sie im Halbprofil sah, und sie wußte, was ihr Halbprofil wert war« (FG, 510). Fanny ist die Frau als Inszenierung, die Frau als Schauspielerin ihres Geschlechtes: Sie lebt die Weiblichkeit als Maskerade, von der Haushofer spricht, wenn sie Frauen als »Mimen« bezeichnet – desto »weniger Substanz, desto strahlender ihr Bild« (L, 113).

Wenn Fanny Goldmann, die »auf ihrem Körper etwas schreiben fühlte« (1, 135), die beschriebene Frau, das *Portrait of a lady* repräsentiert, zu dem Bachmann sich in Frischs Roman verkommen sah, so kann man in Maria Malina, die »neunzehnjährig aus Klagenfurt« (FG, 488) nach Wien übersiedelte, Bachmanns eigenes *Portrait of the artist as a young woman* erkennen. Diese beiden Selbst-Portraits als Schauspielerinnen entstanden

indes nicht gleichzeitig.[42] Bachmann hatte 1963 ihre Lektüre von Frischs Tagebuch in Entwürfen verarbeitet, in denen zunächst eine »normale Frau«[43] – allerdings mit autobiographischen Anspielungen[44] – literarisch ausgebeutet wird. Der bezeichnende Titel lautete: *Die gestohlenen Jahre*. Bachmann reagierte hier offenkundig genau als das, worauf Frisch sie reduzieren wollte: als ›normale‹ Frau. Und bislang findet ja hier auch noch alles im Privaten bzw. Intimen eines Geschlechter- und nicht eines Autorenverhältnisses statt.[45] Indem Bachmann ihrer Protagonistin Fanny in der später ebenso verlassenen Nachfolgerin Karin eine Komplementärfigur an die Seite stellt, etabliert sie ein bekanntes Bild: Frauen als Opfer. Genau diese weibliche Leidensgemeinschaft wird aber mit den weiteren Entwürfen aufgekündigt. Der Grund: 1964 erscheint der Roman *Mein Name sei Gantenbein*, durch den Bachmann sich *öffentlich* bloßgestellt sieht. Sie läßt die normale Frau Fanny in den Entwürfen sterben. Erst 1965/66 wird aus Fanny die berühmte Schauspielerin.[46] Auch hier tritt eine weitere Frauenfigur in Bezug zu Fanny, allerdings nicht, um sie komplementär zu ergänzen, sondern um sie zu *kontrastieren*: Die Schauspielerin Maria Malina betritt die Textbühne.[47]

Damit ist der Text nicht mehr auf die Frau als Opfer fokussiert, sondern thematisch erweitert um die Frau als Künstlerin, denn Maria Malina ist nicht irgendeine Schauspielerin, sondern »Verkörperung des Genies, des Absoluten, der Kunst schlechthin«[48]. Dies unterscheidet sie von Fanny Goldmann und ihrer zwar erhabenen, aber letztlich zweitklassigen Schauspielerei. Mit dem Auftreten Maria Malinas in dieser Textgeschichte verabschiedet Bachmann die weibliche Schicksalsgemeinschaft und zerschreibt die damit verbundene Idee der Frau als Opfer. An ihrer Stelle etabliert sie die kontrastive Aufspaltung von Frau und Künstlerin, wobei die auratische Darstellung der Künstlerin Maria Malina, die in ihrem Alltag nicht nur unscheinbar, sondern in ihrem Erscheinungsbild »geduckt, strähnig, ungewaschen« (FG, 488) explizit unweiblich ist, und die Ironisierung der sehr weiblichen Fanny einander entsprechen. Aber die beiden Schauspielerinnen unterscheiden sich nicht nur in ihrer Kunstproduktion und ihrer Weiblichkeit, sondern noch in einem weiteren, sehr wesentlichen Aspekt: Fanny Goldmann erkennt mit der »Hellsichtigkeit des Hasses, diese Person ist unfähig, jemand zu lieben« (FG, 489).

Die Umschrift des Fragments führt einerseits zur subjektgenetischen Erweiterung der Fanny-Figur, da das zunächst in den *gestohlenen Jahren* erzählte Faktum – eine Frau wird ausgebeutet – in ersten Ansätzen als Resultat des Familienromans deutlich wird.[49] Andererseits (re-)etabliert Bachmann mit der für jeden offensichtlich autobiographisch codierten Figur Maria Malina ihr Bild als auratische, absolute Künstlerin, als die sie in der Öffentlichkeit galt.[50] Hätte sie diese Figur weiterentwickelt, dann hätte sie wirklich Max Frisch und mit ihm der Öffentlichkeit geantwortet: im Selbstbild einer Künstlerin, die nicht liebt und deshalb auch nicht auf das ausbeutbare ›Material Frau‹ reduzierbar ist. Tatsächlich lautet das über die Zuschreibungen und Kontrastwirkung der Frauenfiguren Fanny und Maria erzeugte Signal: Wer liebt, ist weiblich und damit ausbeutbar und zudem eine schlechte Künstlerin. In der Figur Maria Malina ist Bachmanns Reaktion auf den *Gantenbein* sichtbar; sie verkörpert den Versuch, die Position der beschriebenen Frau zu verlassen und selbst wieder den Subjektstatus der Künstlerin einzunehmen. Die ›normale‹ *Frau* Fanny wird dem Tod überantwortet. Zwar wird sie in späteren

Entwürfen als bekannte Schauspielerin wiederbelebt, aber nur um zu zeigen: Die(se) Frau ist keine Künstlerin, denn wirklich berühmt wird Maria Malina, »als Fanny längst nur mehr schöne Statistin war« (FG, 488).

Das *Fanny*-Fragment zerstört den schönen Schein, welcher die Literatur, die schöne Frau, die Künstlerin, die Liebenden, den Schriftsteller und nicht zuletzt das Selbstbild des Opfers umgibt. Der emotionale »Tumor« (FG, 513), den Fanny in sich wachsen fühlt, wuchert in Form von Spracheinschüben, die Armseligkeit, Banalität und Vulgarität signalisieren, auch stilistisch in diesen Entwürfen: Marek, der junge Autor, ist »ein Schlächter« (FG, 517), die schöne Literatur nichts als »Blutwurst und Braten« (FG, 515), das Genie Maria Malina ist »bis zur Häßlichkeit zerfressen von Fähigkeiten« (FG, 488), und selbst für das Opfer wird jeder Versuch, erhaben zu denken oder zu sprechen, sofort in sein Gegenteil verkehrt: Fanny imaginiert sich als »Lamm Gottes«, ist aber eine »geselchte Wurst« (FG, 515). Es ist nicht zu übersehen, daß Bachmann zunehmend herz- und lieblos mit den Frauen-Figuren verfährt: In dem Maße, in dem sie Fanny Goldmann dekonstruiert und nicht zuletzt an die Sprache ausliefert, wird ihre Gegenspielerin zur gefühlskalten, harten Künstlerin erhoben.[51] In diesem Schreibgestus offenbart sich seitens der Autorin die Maria Malina zugeschriebene Liebesunfähigkeit, zeigt sich ihr Kampf, die von Fanny repräsentierte Position der *beschriebenen* Frau zu verlassen. Der Preis ist nicht nur der herzlose Umgang mit den Figuren, sondern auch eine Spaltung im Innern der Autorin selbst. Zwar führt dieser Text als Selbstkonfrontation zunehmend von der Fixierung an den Täter und damit vom Rachegedanken weg, zugleich wird aber deutlich, daß Gewalt, wie Girard schreibt, einmal entfesselt mimetisch wird:[52] Sie kehrt als gewaltsames Moment in der Figurendarstellung dieses Textes – als Selbsthaß – wieder.

Dieser Text spricht die Heldin (mit)schuldig. Er zeigt die Liebe als fortgesetzten Selbstbetrug, dem Marek kaum nachzuhelfen braucht. Anders als Jordan hetzt er sie nicht in einen Fall hinein, setzt doch bereits der Begriff in seiner vieldeutigen Verwendung auch eine *Fallhöhe* voraus, über die Fanny auf Grund ihres falschen Seins gar nicht verfügt, sondern beutet sie aus: langsam, systematisch und vor allem sichtbar. Diesem Ausbeutungsverhältnis korrespondiert die Sprache, die Fanny als deklassierte codiert, indem sie jedes luxurierende oder auch nur schöne Wort verweigert bzw. zunehmend entzieht. Entsprechend gleicht das Geschlechterverhältnis hier am ehesten einem Klassenverhältnis: Die Bereicherung des einen vollzieht sich über die Verelendung des anderen. Die Literatur wird zur Ware, der männliche Autor gleicht einem Kapitalisten, der, indem er die Liebesgefühle der Frau für sich arbeiten läßt und sie dann literarisch ›ausschlachtet‹, aus ihnen seinen Profit schlägt. Dieser Substruktur entsprechend, wird der einzige Moment, in dem die verlassene und verarmte Fanny eine Gegenwehr erwägt, als ökonomische Verweigerung charakterisiert:

> Einmal war [sie] so zornig, daß sie daran dachte, die Rechnung in ein Kuvert zu stekken und ihm zu schicken, aber der Gedanke, er könne sie für kleinlich halten, hielt sie zurück. Kleinlich sein darf ich nicht, niemals, aber das andere darf ich, ja was denn – ablehnen, dagegen sein, es verächtlich finden. (FG, 511 f.)

Nicht kleinlich sein garantiert einen letzten Rest innerer Größe, und wie ambivalent diese ist, zeigt sich daran, daß sie Fanny hindert, das Ausbeutungsverhältnis einfach aufzukündigen. Auch hier entsprechen Schein und Sein sich nicht, weder im Selbstbild noch in den finanziellen Mitteln. Nimmt man diese Überlegungen nicht nur als monetäre, so liegt auch dem *Fanny*-Fragment die Frage nach der Schreibökonomie zugrunde. Es geht um den Preis der Kunstproduktion: Für die beschriebene Frau heißt es bezahlen oder die Rechnung zurückschicken, anders gesagt, es dem Täter heimzahlen.

Es ist kaum zu übersehen, daß dieses Fragment, dessen Protagonistin am 3. Juli, dem Datum von Bachmanns und Frischs erstem Zusammentreffen, in die Katastrophe geschickt wird, eine *Abrechnung* darstellt, an dessen Ende die Entzauberung der Bilder steht. Nicht der schon zu Beginn als Autor eines »schwachsinnigen Theaterstückes« (vgl. FG, 495) eingeführte Toni Marek allerdings ist Gegenstand der Entidealisierung, sondern die Selbstverblendung Fannys. In produktionsästhetischer Hinsicht lassen sich die *Fanny*-Entwürfe als Selbstauseinandersetzung Bachmanns lesen, als Bearbeitung *ihrer Anteile* an der Max-Frisch-Geschichte. Anders als für den *Fall Franza* liegt das persönliche Motiv hier nicht in den »letzten Fragen: warum hat Jordan sich Franza ausgesucht?« (vgl. 2, 246), sondern in seinem ›ersten Ansatzpunkt, […] was einem [das] Flickwerk an einem Menschen kenntlich macht‹. Das Flickwerk Fanny zeigt sich in ihrer Weiblichkeit, die sie auf ihren Ausbeuter hereinfallen läßt. Das Flickwerk des *Textes* – schadhafte Stelle und Verwobenheit heterogener Fäden – zeigt sich hingegen in der problematischen Spaltung der Frauenfiguren: die Frau als Künstlerin, die eine Nicht-Liebende ist, die Frau als Liebende, die zum Kunstwerk wird. Bachmann hat sich sowohl in Maria Malina als auch in Fanny Goldmann fiktionalisiert und beide einander gegenübergestellt: Maria Malina stellt eine »lebendige Herausforderung« dar für Fanny, »weil sie schön und schuldlos und großzügig sein wollte« (FG, 490). Daß man sich auf das Opfer nicht berufen darf, wie Bachmann an anderer Stelle schrieb, gilt auch für das Selbstopfer: Der abgründigste Bezug dieses Fragments zum *Gantenbein* liegt vielleicht darin, daß Fanny sich so blind gemacht hat, wie Gantenbein zu sein vorgibt. Die Aufgabe von Literatur sei es aber, so hatte Bachmann in der *Kriegsblinden*-Rede postuliert, die Augen zu öffnen und sehend zu werden. Die »ideale Fanny« (FG, 490) wird durch ihren Haß auf Maria Malina zur Kenntlichkeit entstellt, so wie Bachmann in der Bearbeitung der Frisch-Geschichte ihr Ideal, schön, schuldlos und großzügig zu sein, entidealisiert hat: Was in einem solchen Verfahren entsteht, ist nicht schön, nicht schuldlos und eben nicht großzügig – ob es deshalb kleinlich ist, ist eine andere Frage.

3.3. *Franza*: Die Entdeckung des weiblichen Ichs und ihrer Schrift

»Es hat«, so Bachmann in einem Interview, »einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt« (GuI, 111). Wenn ihr Werk in diesem Sinne, wie Hans Höller schreibt, als innere Biographie zu lesen sei, da sich die Erinnerung der Autorin nicht nur in ihren Inhalten, sondern vor allem in ihrer Form – einer »Überwältigung des Ich«[53] – vom 5. April 1938 herschreibe,

so käme dies einer traumatischen Grunderfahrung gleich, die vor allem in den Textstrukturen sichtbar würde. Damit müßte auch die weitere, von Bachmann nur implizit vorgenommene Bedeutungszuweisung lesbar werden: Über die Erinnerungszäsur verbinden sich Kindheit und Latenzphase dem Frieden, die Pubertät / Geschlechtsreife hingegen dem Faschismus.

Tatsächlich ist das *Franza*-Fragment als problematische Reinszenierung des lebensgeschichtlichen Bruchs und der damit für Bachmann verbundenen Bedeutungszuweisung zu verstehen.[54] Bereits die Kapitelüberschriften HEIMKEHR NACH GALICIEN und JORDANISCHE ZEIT signalisieren zwei unverbundene Zeit-Räume: Galicien ist der Kindheitsort der Geschwister Franza und Martin, die Jordanische Zeit bezeichnet Franzas Ehegeschichte mit Leopold Jordan.[55] Da Bachmann zufolge die »äußeren Schauplätze die inneren nur mühsam überdecken« (vgl. F, 342), ist mit Franzas Heimkehr in den Kindheitsort Galicien auch die innere Rückkehr im Erinnerungsprozeß gemeint. Damit tritt die durch Jordans Observationen und pathologisierende Deutungen zerstörte Frau eine (Rück-)Reise in einen äußerlich wie innerlich unversehrten Schutzraum an, blieben doch die »Siegel und Namen«, mit denen in Galicien »alles verschlüsselt war« (F, 359), vom Deutungswahn Jordans verschont. Jordans Verhalten wird von Martin als »Faschismus« bezeichnet, wobei nicht nur Franza »das noch nie gehört [hat] als Wort für ein privates Verhalten« (F, 403), sondern es wahrscheinlich auch literarhistorisch zum ersten Mal zu dieser Deutung kommt. Später träumt sich Franza in einer Gaskammer, in die Jordan Gas einströmen läßt.

Aber es gibt noch ein drittes Kapitel, einen dritten Schauplatz und damit einen dritten Zeit-Raum: DIE ÄGYPTISCHE FINSTERNIS. Diese Überschrift hat Bachmann Egon Friedells *Kulturgeschichte Ägyptens* entlehnt: Friedell bezeichnet damit den Zeitraum nach der Islamisierung, in der das alte Ägypten als Hochkultur »untergegangen« und bis zu seiner Wiederentdeckung durch die Ägyptologen »verschollen«[56] sei. Auf diesem Schauplatz geraten Franza und Martin mit der Sprengung des Assuan-Staudammes am 14. Mai 1964 in ein historisches Ereignis: »War das ein geschichtlicher Augenblick, fragte sie ironisch, morgen ist doch der 15. Mai, in den Geschichtsbüchern wird etwas stehen von diesem Tag, den ich am Vortag gesehen habe.« (F, 433) Der Zahlenakrobatik liegt in der Tat ein ironischer Verweis zugrunde: Der 15. Mai ist ein privathistorischer Augenblick – der Geburtstag Max Frischs. Franza schließt ihre Ausführung mit einer Frage, die gemeinhin als zentral für Bachmanns Werk gilt: »Meine Geschichte und die Geschichten aller, die doch die große Geschichte ausmachen, wo kommen die mit der großen zusammen?« (Ebd.)[57] Überlesen wird, daß mit Franzas Vermutung »Immer an einem Straßenrand?« (ebd.) schon eine Antwort vorliegt: Die Geschichte des weiblichen Subjekts beginnt in Bachmanns Biographie an dem Straßenrand, von dem aus sie vermutlich die große Geschichte, den Einmarsch der Hitlertruppen beobachtet hat. In der ägyptischen Finsternis – und das heißt nicht nur auf dem äußeren Schauplatz Afrika, sondern auch auf dem inneren *dark continent* untergegangener, zu entdeckender Weiblichkeit – kommen die autobiographischen Destruktionsmomente zusammen, die als »dunkle Geschichte« (M, 22) Bachmanns männliches Autor-Ich hervorbrachten.

3.4. ›*Finsternis. Große Lücke*‹: Erinnerung und Textstruktur

Die Geschichte Franzas – wie der letzte Entwurf sie vorsieht – beginnt mit ihrem Bruder Martin, der kurz vor seiner Abreise nach Ägygpten ein Telegramm erhält und sich auf die Suche nach seiner verschwundenen Schwester macht. Franza nachreisend – Martin ahnt, daß er sie im Elternhaus in Galicien finden wird –, erinnert sich der Bruder beider Kindheit. Äußerer und innerer Schauplatz überlagern sich in seiner *recherche du soeur et du temps perdue,* die mit dem folgenreichen Satz beginnt: »[U]nd für diese Figur suchte er sich zurück in die Kindheit, für die er keine Erinnerung hatte, nur Stichworte«, und ebenso folgenreich endet: »Finsternis. Große Lücke« (F, 357 f.). Die Warte der männlichen Erinnerungsfigur reproduziert in auffälliger Weise die Situation der Autorin, da sich Martin letztlich ebensowenig an eine *weibliche* Kindheit erinnern kann wie Bachmann an ihre eigene. Martin sieht nur

> ein paar Augenblicke, der Krieg ist aus, die Tiefflieger, das weiße Brot, ein Captain, Kanister mit Marmelade, […] Soldaten und immer andere Soldaten, sehr freundliche, die hatten auch die Mutter nach Maria Gail gebracht, und erinnerte er sich an die Beerdigung (oder war er gar nicht mitgenommen worden von Franza?) […], ein Vater auf der Suchliste (F, 357).

Was hat es mit Martins Erinnerungsmomenten auf sich? Seine Stichworte werden am Ende des Kapitels im überpersönlichen Erzählerbericht ausgestaltet: In einer langen Sequenz wird vom Kriegsende erzählt, vom Einzug der britischen Befreiungstruppen, von Franzas Beziehung zu Captain Percival Glyde. Martins Bilder evozieren einen historischen Moment – das *Kriegsende* –, hinter dem sich, allerdings unleserlich geworden, sein Gegenteil, der von Bachmann erlebte Zusammenfall der großen und der kleinen Geschichte am Straßenrand und damit die *Kriegsdrohung* verbirgt.

Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde.	Es ist Frieden, Martin, verstehst du?
Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war […]	Was dann kam, war anders, als sie es sich vorgestellt hatte […]
Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten	und war keine Streitmacht, sondern es kamen ganz gemächlich vier Panzer in einem ordentlichen Abstand,
ein zu früher Schmerz, das Aufkommen meiner ersten Todesangst	sie meinte, umfallen zu müssen, weil das zuviel war,
Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt […]. (GuI, 111)	man konnte nicht einen Tag und einen Augenblick in einer Fünfzehnjährigen kulminieren lassen, der einmal in die Geschichtsbücher eingehen würde, mit Datum […]. (F, 377 f.)

Bis in die semantischen Korrespondenzen und den Affekt des Überwältigtseins reproduziert Bachmann fiktional das von ihr berichtete traumatische Erlebnis *und* schreibt es zugleich um: Kein Heer, keine Vorboten von Tod und Krieg erscheinen, sondern nur vier gemächliche Panzer als Zeichen des wiedererlangten Friedens. Allerdings hat sich im Text etwas signifikant verschoben: das Alter der Protagonistin. Bachmann war beim Einmarsch der Faschisten 12 Jahre alt, Franza hingegen ist in dieser Szene drei Jahre älter.[58] Aber auch, als Franza 12 Jahre alt war, fand etwas lebensgeschichtlich Bedeutsames für sie statt: der Tod des Vaters. Es ist symptomatisch für die Struktur dieses Textes, daß hier keine Altersangabe steht: Mit dem Hinweis, der Vater gälte seit der Schlacht von El Alamein als vermißt, wird der *private* Verlust in einem *historischen* Ereignis chiffriert.[59] Diese Koinzidenz biographischer und fiktiver Lebensdaten ist sicher keine von Bachmann konstruierte, vielmehr scheint sie der traumatischen Geschichtserfahrung einen signifikanten Ausdruck zu verleihen. Das zwölfte Lebensjahr markiert auf der autobiographischen Ebene das Ende der Kindheit und auf der produktionsästhetischen Seite deren Resurrektion im Zeichen des abwesenden Vaters.

3.5. Gegenbilder des Begehrens und ihr Scheitern III

Wie Haushofer in *Die Wand* imaginiert auch Bachmann im Erinnerungsblick Martins für die Kindheit der Geschwister eine andere Form der Subjektgenese: Die Eltern fehlen, die libidinösen Energien spielen sich zwischen Martin und Franza jenseits des Inzesttabus ab.[60] Am Ende des Krieges tauchen aber mit den britischen Befreiungstruppen in diesem präödipalen Raum die Elterninstanzen als imaginäre Inszenierung wieder auf. Die väterliche Position nimmt der von Franza als Sire titulierte Captain der Armee, Percival Glyde, ein. Für diesen Mann ist Franzas Körper, wie sie selbst betrübt feststellt, zu jung, während der Captain selbst sich zu einer Ärztin hingezogen fühlt, die nicht nur im Krankenhaus Franzas Mutter gepflegt hat, sondern in metonymischer Verschiebung auch alle Attribute des Mütterlichen aufweist. Das hier angedeutete Dreieck gestattet es, den Stellvertreter des Vaters als libidinöses Objekt zu imaginieren, denn offenkundig ist Franza auf der Suche nach einem Vater: »Wir vermissen ihn, sagte sie, und meinte, er gelte als vermißt« (F, 380), erklärt sie Glyde. Der reale, leibliche Vater Franzas bleibt auf der Suchliste, und da er ungefunden, unauffindbar bleibt, gestaltet sich die an ihn geknüpfte Ambivalenz in zwei Vätern: im libidinös besetzten Captain, der das Begehren Franzas beim Abschied in Form der »englischen Küsse« (F, 383) erwidert, und im aggressiven, tödlichen Vater Jordan, der genau diese (prä)symbolische Erwiderung des Begehrens der Tochter später verwirft und damit die Küsse als »Fehlleistungen« destruiert:

> denn du wirst gemeint haben angelische, […] und er studierte das kleine Problem und analysierte ihre Küsse, von der sprachlichen Seite her und dann von der Erlebnisseite, und Frieden und Sire fielen nun endgültig unter den Tisch, unbrauchbar. […] Danach sollte eigentlich wirklich nichts mehr geschehen können. Aber […] (F, 384)

Der beginnende Satz berichtet im Fortgang der Erinnerungssequenz vom späteren Wiedersehen der mittlerweile verheirateten Franza und Glyde anläßlich eines Londoner Kongresses, wo dieser sie nicht wiedererkennt. So wie die englischen Küsse Jordans Analyse nicht standhalten, so hält auch die reale Person, die eben kein Sire, sondern korrekt Lord Glyde ist, nicht das an ihn geknüpfte imaginäre Versprechen: Franza überlegt, zu ihm gehen und mit ihm zu schlafen, nimmt aber Abstand von der Idee, »weil kein Percival Glyde und kein ehemaliger Captain einer Armee sie verstehen würde« (F, 386). Nun kann diese enttäuschende Einsicht nicht die Schuld der Sprachanalyse Jordans sein, sie ist wohl eher Ausdruck der Tatsache, daß die Handlung inzwischen den imaginären Raum der Kindheit verlassen hat. Mit Rekurs auf Jessica Benjamin läßt sich deshalb fragen, ob die beiden Vater-Imagos Glyde und Jordan eigentlich der gleichen psychosexuellen Phase angehören. Anders als Freud annahm, wird Geschlechtsidentität bereits im präödipalen Stadium – im Alter von 14 Monaten – entwickelt; in diesem Zeitraum werden die körperlichen Geschlechtsunterschiede als psychische etabliert. Anders als die *spätere* ödipale Liebe des Mädchens, in der sie eine Liebesvereinigung mit dem Vater wünscht, ist diese Phase für sie durch ihre *identifikatorische* Liebe zum ihm als dem Subjekt des Begehrens geprägt.[61] Hier sieht Benjamin das Problem restringierter weiblicher Triebwünsche verankert, da die notwendige reziproke Anerkennung des kindlichen Begehrens durch den Vater häufig ausbleibt.[62] Körper, Sprache und Begehren stehen im *Franza*-Text hinsichtlich des Vaterbildes in einem gestörten Verhältnis. Zwar erwidert Glyde das Begehren der Tochter körperlich in den englischen Küssen, aber diese können nicht in die symbolische Ordnung der Sprache transponiert werden, da sie als angelische, d. h. reine Küsse der Engel genau ihres libidinösen Anteils verlustig gehen. Wenn Jordan als *père symbolique* die präsymbolischen Küsse destruiert, so ist analog der präödipale Vater Glyde – der bezeichnenderweise mit seinem Sprechen, das an einen »Sprachfehler« (F, 379) erinnert, selbst kaum Herr der Sprache ist – nicht auf die symbolische Ebene zu transponieren.[63] Das präödipale Versprechen – das körperbezogene semiotische Potential der Sprache – zerschellt an der symbolischen Ordnung, es kann sie nicht revolutionieren.

Bachmanns Text beläßt es aber nicht beim subjektgenetischen Bruch zwischen zwei psychosexuellen Phasen, sondern stellt, was zunächst erstaunt, der Destruktivität Jordans im späteren Nicht-Verstehen/-Erkennen Glydes eine Enttäuschung seitens des positiven Vaters zur Seite.[64] Dies ist allerdings weniger erstaunlich, betrachtet man den literarischen Vorläufer Glydes, den gleichnamigen Schurken aus Wilkie Collins' *Woman in White.* Mit Sara Lennox, die diese Namens-Übernahme nachgewiesen hat, läßt sich die Frage stellen, warum eine offenkundig so positive Figur nach einem Erzverbrecher benannt ist.[65] Es gibt zunächst einen einfachen Grund: Der Captain gehört von Anfang an zu den Stichworten der Erinnerung Bachmanns, in der ersten Fassung mit dem Zusatz: »vergessen der Name« (2, 21)[66] – an die Stelle des Vergessens tritt die Literatur. Liest man diese Figur auf ihrem literaturhistorischen Hintergrund, wird deutlich, daß Bachmann hier mit der Übernahme (unbewußt?) eine intertextuelle Spur zum Verständnis der weiblichen Subjektproblematik Franzas eingebaut hat. In der *Frau in Weiß* speisen sich Lord Glydes Verbrechen aus der Tatsache, daß er als unehelicher Sohn

seines Vaters keinen Anspruch auf den Adelstitel hatte und ihn sich durch Urkundenfälschung zu erschleichen suchte. Collins' Glyde ist also nicht berechtigt, an die Stelle des Vaters zu treten, so wie Bachmanns Glyde zwar die Stelle des Vaters ausfüllt, aber nur in Franzas Imaginärem, dem kein symbolisches Pendant entspricht: Er ist zwar Lord, aber kein Sire.[67] Schon bei Collin muß Glyde, um sich als Adeliger zu legitimieren, die Schrift – das Geburtenbuch – fälschen und sich so im wahrsten Sinne in die patriarchale Genealogie *einschreiben.* Auch Bachmanns Glyde ist auf der Ebene der symbolischen Ordnung nicht präsent: Wie sein literarischer Vorläufer kann auch er nicht an die Stelle des Vaters treten. Die Übernahme der Betrügerfigur von Collins signalisiert so die imaginäre Täuschung Franzas. Damit zerbricht auch die imaginäre Konstellation eines utopischen Anti-Ödipus und entlarvt sich als Projektion.

3.6. Erinnerung als Auratisierung

Martin fungiert im *Franza*-Fragment zunächst als Trägerfigur der Bachmann bewußten Erinnerungen. Obwohl Martins Erinnerung erst mit dem Kriegsende – und damit für die fünfzehnjährige Franza bezeichnenderweise mit deren Pubertät – einsetzt, liegen zwischen seinen ersten Stichworten und ihrer späteren Ausgestaltung im Erzählerbericht doch einige Erinnerungsbilder an die Kindheit der Geschwister. In Martins Gedächtnis ist Franza eine »barfüßige Wilde« (F, 356), erscheint sie, »die mit einem ausgeschnittenen Kürbiskopf, die Kerze darin, durch das Dorf gegangen war« (2, 21), wie eine pagane Priesterin. Dieses Bild der Wilden wird später von Franza in ihren Eheschilderungen durch ihre Identifikation mit den Opfern des Kolonialismus fortgeschrieben: »[I]ch bin eine Papua« (F, 414). Im Versuch, die Zerstörung einer Frau zu beschreiben, rekurriert Bachmann auf Bilder der europäischen Gewaltgeschichte und läuft dabei Gefahr, ungewollt deren mentalitätsgeschichtliche Dimension zu reproduzieren: Die Textmetonymie eines von außen bestimmten Kindheitsbildes zum Selbstbild als Papua evoziert gleichermaßen die Vorstellung der Kindheit als wilder, unzivilisierter Lebenszeit wie diejenige der sog. Naturvölker als den ewigen Kindern der Menschheitsgeschichte jenseits von Geschichte und Entwicklung.[68] Dieser ahistorisierenden Perspektive korrespondiert der einem Gedicht Musils entlehnte Kultsatz der Kinder um den Osiris/Isis-Mythos, der ihre Beziehung als kulturgeschichtliche Vorzeit präfiguriert. Wird Franza in diesem textimaginären Raum tatsächlich zu der »mythischen Figur« (v)erklärt, als die sie sich in Martins Erinnerungen darstellt (vgl. F, 357), verkörpert Jordan die Destruktivität der Geschichte gegenüber Mythos und Natur: Nicht zuletzt erweist er sich auch dadurch als geschichtsmächtiges Subjekt, daß sich sein kolonialistischer Blick auf die Frau als Andere in ihrem Blick auf *die Anderen* wiederholt.

Schon diese textkonstitutiven Imaginationen des Mythischen, der Wildheit und Naturhaftigkeit lassen die Kindheit als Projektionsfläche der Autorin erkennen, die sie den geschichtlichen wie privaten Zerstörungserfahrungen entgegensetzt. Bachmanns Kindheitsamnesie korrespondiert dabei die Geschichts- und Gewaltlosigkeit der im Fragment entworfenen Kindheit. So wie die subjektbedrohende Gewalt in Bachmanns Erinnerung erst mit den Hitlertruppen als *äußere* Bedrohung nach Kärnten einmarschiert,

so wird auch für Franza die Welt außerhalb des Schutzortes Galicien von Jordan beherrscht: Erst in Ägypten wähnt sie sich seinem Machtbereich entkommen. Bachmanns produktionsästhetischer Rückgriff auf die Kindheit gleicht in seiner Intention der von Düsing als Rekonstruktion der Utopie charakterisierten Erinnerungstechnik Robert Musils: Wie im *Mann ohne Eigenschaften* geht es auch hier »nicht so sehr um die Erinnerungen selbst als um die Erkenntnis der in ihnen bewahrten Möglichkeiten«[69]. Musils Erinnerungsverfahren steht im Dienste des *anderen Zustands:* Nicht die Vergangenheit als *temps retrouvé* ist Ziel des Erinnerns, sondern die in ihr bewahrten »Zeichen unverwirklichter Möglichkeiten als Präfigurationen eines utopischen Daseins«[70]. Der Zusammenhang von Erinnerung und Schrift wird bei Bachmann dabei in den textkonstitutiven Bewegungen zwischen den äußeren bzw. inneren Schauplätzen zum Schlüsselmotiv. Die noch verschlüsselten, ungedeuteten galicischen Siegel und Namen finden ihre Realisation als utopische Erinnerung im Verlauf der zweiten Textbewegung: Franza liest in den Räumen der ägyptischen Grabherren deren Hieroglyphen als »Lebenszeichen« (F, 448) und findet damit auch einen auf die Vorvergangenheit bezogenen und ihr entlehnten Begriff, den sie der Vergangenheit und den Todeszeichen Jordans entgegenstellen kann. Der Rückgriff auf den (Kindheits-)Mythos soll die Gewalterfahrung weiblicher Geschichte sprengen – Kindheit wird damit zum utopischen Raum.

In der letzten von Bachmann vorgenommenen Überarbeitung – dem bislang hier zitierten Entwurf – *sucht* sich Martin zurück in die Kindheit, für die er doch nur Stichworte hat. Das *Zurücksuchen* suggeriert, Martin könne die Kindheit als etwas Verlorenes finden. Ausgelöscht ist der Affekt, der noch den vorangegangenen Entwurf bestimmte: »[U]nd für diese Figur wütete er sich zurück in seine Kindheit« (2, 84). Tatsächlich ist hier – nicht zuletzt der Bezug auf ›diese Figur‹ macht es deutlich – Bachmanns eigener Affekt beim Zurückwüten in die verlorene Kindheit beschrieben. Die Kindheit bietet den noch unversehrten Raum, den die Autorin sich als Gegenbild zu der von Frisch beschriebenen und damit zerstörten Frau installieren will. In Martins ohnmächtiger Wut auf Leopold Jordan, die auch diejenige Bachmanns auf Frisch gewesen sein dürfte – »wer war der schon, was ist der schon« – bildet sich die Figur Franza eben nicht als Erinnerung, sondern als grandiose Phantasieschöpfung, im Wortsinne als *Einbildung* heraus: »[D]esto größer wurde seine Wut und desto mehr bildete er sich seine Schwester ein« (ebd.). Zugleich entwickelt Bachmann mit der subjektgenetischen Figurenkonzeption, die Franza als Liebende im Zusammenhang von Körper, Begehren und Sprache zeigt, auch ein erstes Vor-Bild für eine tragfähige *weibliche* Autorposition. Denn tatsächlich ist es eingangs *der* Autor Bachmann, der mit Martins Bildern sein Erzählprogramm entwirft, wobei es in dieser früheren Fassung noch nicht einmal Stichworte, sondern nur das lakonische Aufzählen einiger Fakten um eine Amnesie herum gibt: »[U]nd für diese Figur wütete er sich zurück in seine Kindheit, von der es nichts mehr zu erinnern gab als: der Krieg ist aus, die Tiefflieger, das weiße Brot, der Captain […] Mutter gestorben, Vater nicht mehr gekommen« (ebd.).

Martin, der sich logischerweise nicht *an* Franzas Kindheit, sondern nur an seine Bilder *von* Franza erinnern kann, ist Bachmanns Kindheitsamnesie eingeschrieben. Die *große Finsternis*, die *Lücke* in der Biographie bietet sich deshalb als Raum für Phanta-

sieprojektionen an: In diesem Verfahren steht zunächst die unter der Gewalt des historischen Moments zertrümmerte Kindheit als vorgeschichtlicher, mythischer Raum wieder auf, der als Projektionsfläche der Gegenwart des Zerstörtseins entgegengestellt wird. In den später entstandenen Ägyptenpassagen findet sich ebenfalls dieser Bezug, eine Zerstörungsgeschichte von außen zu lesen und ihr zugleich eine *neue* Deutung entgegenzustellen, jetzt allerdings transferiert in eine weibliche Perspektive: Franza versucht, die von dem männlichen Nachfolger Hatschepsuts ausgelöschten Hieroglyphen der Pharaonin zu verstehen. Nur als leeres Zeichen, als abwesende hat die »große Figur« (vgl. F, 436) überlebt.

Bevor die Erinnerungsperspektive von der männlichen Figur Martin und seinen Kindheitsbildern zur weiblichen Figur Franza und ihren Ehe-Schilderungen wechselt, findet sich die im Erzählerbericht ausgestaltete Episode vom Kriegsende und von Glyde. Diese Episode greift Martins Stichworte auf, berichtet aber Franzas Erlebnisse – *gestaltet* sie gleichwohl nicht als die ihren.[71] Diese subjektgenetisch zentrale Szene weist erstaunlich wenig einmontierte erlebte Rede, also Innenschau in die Protagonistin auf, und sie endet »so abrupt wie sie beginnt«[72]. Was bedeutet diese Erzählform für die Erinnerungsgehalte des Textes? Tatsächlich hat die Bruder-Figur erzähltechnisch weniger die Funktion konkreter Erinnerungsberichte als vielmehr diejenige, eine *große Figur* auferstehen zu lassen, die – und hier handelt es sich primär um eine Wahrnehmungsqualität – aus seiner Sicht auratisiert wird.[73] Nach Walter Benjamins Definition ist die Aura an das »Hier und Jetzt gebunden. Es gibt kein Abbild von ihr.«[74] Genau dieses Abbild hat Jordan durch seine Verschriftung angestrebt, und deshalb wird Franza durch die Figur Martin in den Erinnerungsbildern vorrangig in ihrer auratischen Einzigartigkeit (re-) konstituiert. Die Aura – einmal destruiert – kann dabei nicht mehr an das leibliche Hier und Jetzt der Figur Franza gebunden sein, sondern nur noch als verlorene im Blick zurück des Bruders aufscheinen. Tatsächlich aber geben Martins Erinnerungsbilder bereits über ihre Außenperspektive auf die Protagonistin ihren projektiven Charakter – dem die Inhalte entsprechen – zu erkennen. In der Schilderung des Kriegsendes und der Begegnung mit Glyde als der einzigen Episode, die nicht an Martins Perspektive gebunden ist, verbindet sich der überpersönliche historische Moment der Befreiung vom Faschismus mit der privatgeschichtlichen Übergangslinie von der Latenzzeit zur Geschlechtsidentität. Beide Momente erhellen sich gegenseitig: Wie an der Umschrift des Hitler-Einmarsches zum *Kriegsende* seine autobiographisch traumatische Grundstruktur – die *Kriegsdrohung* – abgelesen werden kann, verweist auch der damit verbundene utopische Ödipus auf seine real traumatische Struktur.

Da sich Martin – und mit ihm die Autorin – nicht an die *Kindheit* als subjektgenetischem Zeitraum erinnern kann, reproduziert sich in der Textstruktur statt dessen die von Bachmann unbewußt vorgenommene Verknüpfung von Geschlecht und Geschichte: Nicht nur die kolonialistische, auch die nationalsozialistische Vergangenheit werden so zu Bildern des Geschlechterkrieges. Franzas Antwort, daß die private und die große Geschichte ›immer an einem Straßenrand‹ zusammenfallen, ist lesbar als die unbewußte Erinnerungsformel dieses Textes: Da Bachmann die Kindheit als mythischen, ahistorischen Raum abgespalten hat, kann die destruktive Geschichte des weiblichen Subjektes

erst mit dem historischen Datum und an einem sehr präzisen Ort einsetzen. Eine Frau zu sein heißt dann konsequenterweise, immer schon im Faschismus zu leben: »Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau« (GuI, 144), schrieb Bachmann kurz vor ihrem Tod.

Wie Fanny hat Bachmann auch Franza mit einem ›falschen‹ Sprachgebrauch ausgestattet. Allerdings nicht das Kind – bei dem dies ja naheliegt –, sondern die Heranwachsende am Ende des Krieges: Franza imaginiert sich unter dem Wort Vergewaltigung »frühlingszeitraubende Dinge« (F, 376). Der Figur Franza ist durch ihren mehrfachen ›falschen‹ Wortgebrauch eingeschrieben, was auch Bachmann in dieser Erinnerungsszene versuchte: traumatische Akte, die letztlich zur großen Geschichte aller gehören, produktionsästhetisch in den Dienst zu nehmen und durch einen eigenen, imaginären *Wortgebrauch* für die eigene Geschichte umzuschreiben. Die Figur Glyde ist dabei symptomatisch für die Täuschung, der nicht allein Franza unterliegt, sondern die auch die Autorin mit ihren Erinnerungen anstrebt. Die Erzählmittel geben Auskunft über den Status dieser transitorischen Passage zwischen Kindheit und Frau-Sein: Es liegt keine *erlebte Rede* vor, es kommt zu keiner Innenschau in die Protagonistin. Die erzählerische Mischform, die Martins Stichworten folgt und Franzas Erinnerungen sein soll, verdeckt die *apersonale* Erinnerungsperspektive. Sie kann nicht personal gebunden sein, da ihr keine wirklichen Erinnerungen zugrundeliegen: Der Anti-Ödipus ist sowenig Erinnerung wie das Ende des Krieges.

3.7. *Dark continent:* Selbstidentifikation einer ›großen Figur‹

Nach Adolf Opel – Bachmanns Begleiter während der Ägyptenreise – beschrieb Bachmann in den *Franza*-Fragmenten ihre Erlebnisse in Ägypten mit »geradezu dokumentarischer Treue«[75]. Hier soll nun nicht der biographische Gehalt als solcher interessieren, sondern die bestimmten Szenen eingeschriebene Wahrnehmungsstruktur, die ihren Ursprung zwar im Privaten hat, aber sukzessiv erweitert wird zu einer Poetologie des weiblichen Ichs. Vier Ereignisse in Ägypten – teilweise in der Ich-Form beschrieben – weisen auf die schmerzhafte Entdeckung des Weiblichen hin: ein fremdes Zeichen, gesehen in einem fremden Land. Die Szenarien bilden ein Mumiensaal, der Kairoer Bahnhof, der Tempel Hatschepsuts und der eigene Körper.

Im Haschisch-Rausch erlebt Franza eine Verdoppelung ihres Leibes:

> [I]ch muß eins werden, dachte sie immerzu nur daran, […] Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln. Die Augen wieder offen, […] damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. […] Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. (F, 443)

Hier findet sich das psycho-physische Pendant zu den Spaltungen resp. Verdoppelungen – Opfer/Rächer, Frau/Künstlerin, Malina/Ich –, die alle *Todesarten*-Texte aufweisen.[76] Die von Franza erlebte Selbstwahrnehmung hingegen – das unter den Lidern ver-

laufende Zeichenband – wird in *Malina* zum Darstellungsmittel: eine frühe Form der Traumbilder des Ichs.

Anhand verschiedener Nachlaßblätter läßt sich die Ausgestaltung dieser Erfahrung zu einer neuen Poetologie skizzieren.[77] Weist die erste Wahrnehmung »rasch ablaufende Ornamente« zunächst nur durch die Assoziation »dunkel, schwarz-weiß vielleicht« (1, 244) auf Schriftzeichen hin, wird in der Umschrift schon von einem »Zeichenband von Ornamenten, schwarz-weiß« (1, 261) gesprochen. Was hier noch wie ein entstellter *Text* aussieht, wird danach zur *fremden* Schrift: »ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, […] die Hieroglyphen walzten […] unter ihren Augendeckeln. […] [D]iese unentzifferbare Schrift« (F, 443). Im werkgenetischen Verlauf verdichten sich die schwarzweißen Zeichen, die das lateinische Schriftbild assoziieren, zur Schrift und verfremden sich zugleich zu Hieroglyphen, zu einer, aus europäischer Sicht, Schrift der Bilder. Diese Bilderschrift – unentzifferbar, da verfremdet und verdichtet – wird später *das* Darstellungsmittel in *Malina:* Der Gedanke Franzas, mit dem sie diese Erfahrung beschließt – »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang« – wird im Traumkapitel *Malinas* realisiert.[78] Tatsächlich finden sich zwei Nachlaßblätter, die die schwarzweißen Ornamente bzw. die »noch unentzifferten Hieroglyphen« (vgl. 2, 36) als »neue Schrift« bezeichnen – mit dem Zusatz: »schon zu verstehen« (2, 366).[79]

Die Haschischszene spiegelt sich als Umkehrung im Kairoer Mumiensaal wider. Löst die erstere die Angst des Ichs vor *Dissoziation* und vor der damit verbundenen Konfrontation mit einer im Inneren des Selbst als unentzifferbare und fremd wahrgenommene Wirklichkeit aus, kommt es angesichts der ausgestellten Mumien zur *Identifizierung* mit den fremden Anderen. Franza sieht im Museum anstelle der unentzifferbaren Hieroglyphen nun, wie der innere Dialog mit den Grabherren zeigt, »eure Schriften, Lebenszeichen, Wasserzeichen« (1, 264). Das Abstraktum Hieroglyphe ist nicht nur für Franza, sondern auch im Text selbst bildlich geworden: »die geflügelte Sonne, die Lotusblume« (ebd.). Zwingt das Haschisch Franza, sich als gespalten und im Dunklen des eigenen Ichs als einer ihr fremden Schrift ausgeliefert zu sehen, repräsentieren die Mumien das Gegenstück: Ausgeliefert an die Helle des Museums und das Blitzlicht des Fotografen, sind sie ihrer eigenen Zeichenverwendung beraubt, die so eben keine Lebenszeichen mehr sind, sondern nur Zeichen ihres endgültigen Todes sein können – sie werden verfallen. Auch diese Szene enthält einen poetologischen Kommentar: »Ihr habt euch gut beschrieben. Sollen die Lebenden die Lebenden beschreiben.« (F, 448) Franza möchte die Mumien und ihre Schriften dem »Dunkel zurückerstatten« (ebd.), um sie lebendig zu erhalten. Das Ende mit *der* Schrift, der *andere* Anfang, der im Traumkapitel von *Malina* sich inszeniert, hat in diesen Szenen seinen Ausgang genommen.

Die Mumienszene ist einem weiteren Nachlaßblatt zufolge eng mit der Bahnhofsszene assoziiert. Eine Frau ist von ihrem Mann an den Haaren gefesselt:

> Ich beschwöre, daß auf einem Bahnsteig in Kairo eine Frau gefesselt liegt, die wahnsinnig ist. […] Ich kann nie mehr leben, weil ich das mitangesehen habe […]. Und ich kann nie mehr leben, weil die Holländer und die Deutschen Amenophis den III. fotografiert haben […]. Da gibt es keine Gesetze, ja, die Stricke werden öffentlich

verkauft, und die Filme werden öffentlich verkauft. Vivere ardendo e non sentire il male. […] Auch ich kenne meinen Mörder, […] und ich giere nach Sprichwörtern, weil niemand mich retten kommt. Und ich bin gefesselt und bin verstummt, weil jeder Schrei mich in die konzessionierten Irrenanstalten bringen würde, weil man aus meinen Haaren mir längst einen Strick gedreht hat (1, 274 f.).

Analog zu Franzas Verständnis der ägyptischen Hieroglyphen als Lebenszeichen, dem ihre wachsende Fähigkeit, die traumlogischen Hieroglyphen zu lesen, als einer sukzessiven Identifikation mit den inneren Bildern ihrer Geschichte entspricht, ist auch die Bahnhofsszene durch Identifikation des Ichs mit einem Bild gekennzeichnet: »Ich liege dort an ihrer statt« (F, 459), sagt Franza. Die zentrale Bedeutung dieser Bahnhofsszene für den Konnex vom Identifizierung und Erkennenkönnen liegt im nachfolgenden Satz, dessen einzelne Worte jedesmal neu betont werden müßten, um ihren vollen Sinn zu erweisen: »[I]ch bin die Frau geworden« (ebd.). Es ist diese Identifizierung mit einem äußeren Zeichen (die Frau), welches der inneren, unentzifferbaren Realität ein Bild verleiht. Wie bei Haushofer am Ende der *Tapetentür* findet auch hier eine Spiegelidentifikation mit einer anderen Frau statt und steht auch dieses Moment im Zeichen des Verrücktseins oder -werdens. Blieb bei Haushofer immer ein widersinniges, sinn-loses Zeichen, ein unerklärbarer Rest in ihren Gewaltgeschichten um die Geschlechter, so wird hingegen bei Bachmann deutlich, daß das ausgegrenzte Andere, hier das Andere der Vernunft (Foucault), als weiblich bezeichnet wird. Diese Zuordnungen wie die damit einhergehenden *gender*-Konstruktionen sind aber, wie die Umschrift zeigt, reversibel: »Die Frau, Martin! Der Mann ist wahnsinnig, […] so tut doch etwas« (F, 439). Die Identifikation mit dem Zeichen Frau, das zugleich eine Umdeutung erfährt, ermöglicht es Franza in einer weiteren Spiegelszene – im Tempel Hatschepsuts –, da ein Bild zu entziffern, wo keines ist: Die Auslöschung selbst wird zum Zeichen weiblicher Geschichte, denn sie »ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein sollte« (F, 436). Diesen Szenen liegt eine wechselseitige Dynamik der Identifikation zugrunde.

Neben vielen anderen Motiven und Assoziationen sind gerade die ägyptischen Erfahrungen durch einen Subtext der Entdeckung und der Spiegelung gekennzeichnet. Insbesondere die vier Szenen verbinden sich durch die in ihnen beschriebenen Affekte sowie die unkontrollierbaren somatischen Reaktionen und durch die Prozesse der Empathie und Identifikation.[80] Daß das Ägypten-Kapitel und darin insbesondere Franzas Träume werkhistorisch zu *Malina* überleiten, ist bekannt. Franzas Kommentar zu ihrer langen Traumpassage – »ich sehe jetzt, daß man es darstellen kann« (2, 228) – ist, wie Albrecht zu Recht schreibt, als direkter poetologischer Kommentar zu lesen.[81] Der Traum als Darstellungsmittel hat hier seine biographisch fundierten Erlebnisse: die chaotische innere Wirklichkeit, die des *Bildes* bedarf, um sich zu artikulieren. Damit ist Franzas Ich in einen reziproken Identifikationsprozeß gestellt: Die Analogie der äußeren und inneren Symbolwelt ermöglicht beider Lesbarkeit. Es kann sich mithin nur etwas als psychisch zum Selbst gehörig repräsentieren, das auch eine symbolische Entsprechung im Sozialen findet. Dies gilt auch für den Aspekt Weiblichkeit: Bachmanns wiederholte Frage nach der Bedeutung der Geschlechter wird von ihr im Sinne einer

Identifikation mit einem Bild beantwortet.[82] Die Bezeichnung eines Teils des Selbst als *Frau,* als weiblich, erfolgt im Zeichen der Identifikation mit den Opfern – sei es mit der Gefesselten, sei es mit den Mumien. Zugleich kommt es zu Neudeutungen, denn alles, was die mit falschem Paß reisende Franza repräsentiert – »der halbe Tod, die halbe Vernunft, das halbe Tier, der halbe Mensch, die halben fünf Sinne, die Schwester, passeshalber« – und was später in der Dekomposition auseinanderfällt, ist »die Frau, bezeichnungshalber« (2, 42).

Werkgenetisch stellen die *Franza*-Fragmente hinsichtlich der Geschlechterthematik einen Einschnitt dar. In den ersten Entwürfen zu einem *Todesarten*-Roman ist der Protagonist noch durch die »Unentschiedenheit der Erlebniszuordnung« charakterisiert, da er »sowohl Eigenschaften der Martin- und Malina-Gestalten als auch Franzas und des Ichs besitzt.«[83] Diese Unentschiedenheit wird mit dem *Franza*-Fragment geschlechtsdichotom gelöst, da mit Franza erstmals eine weibliche Figur zum Träger der Todesarten-Thematik wird, und sie, wie das Ich in *Malina,* »in eine doppelte Konstellation mit männlichen Gestalten tritt.«[84] Tritt oder getreten wird? Dieser Prozeß ist ein schmerzhafter und unfreiwilliger: Heißt es mit Rekurs auf das biblische Schöpfungsmotiv in *Malina* konjunktivisch und relativierend vom Verhältnis der beiden Doppelgänger, Malina verhielte sich, »als wäre ich nur aus seiner Ripppe gemacht« (M, 22), gibt ein Nachlaßblatt zu *Franza* den schmerzhaften Ursprung dieses Bildes preis: »Ich bin diesmal weiblich, die Männer haben mich aus ihrer Rippe getreten, dann mit Füssen getreten, es war schon überflüssig.« (1, 272) Das Weibliche ist der abgespaltene, geopferte Teil des Menschen, mit dem sich zu identifizieren ein schmerzhafter Akt ist. Er wird nur dann vollzogen, wenn ein unartikulierter, in der männlichen Repräsentation stummer Teil ein Bild braucht – er wird zur ›Frau bezeichnungshalber‹.

4. The artist as a man and the portrait of a lady: Max Frisch und Ingeborg Bachmann

Auch in Frischs Werk, auf das Bachmann als Opfer der Literatur mit diesen Entwürfen reagierte, findet sich die Frau als Zeichen, und zwar als Zeichen des Anderen eingeschrieben.[85] In Hinblick auf Bachmann und Frisch erreicht die imaginäre Ebene eine reale Dimension, wird die Schriftstellerin nicht nur als ›Material der Literatur‹, sondern auch als ›andere Seite‹ zum konstitutiven Moment der Autorschaft Frischs. Hat Frisch damit ein imaginäres Produktionspaar etabliert, in welchem die Frau – traumatisiert nur noch von ihm schreibend – nicht aufhören kann, sein Begehren, (Autor-)Subjekt zu sein, literarisch zu ›beantworten‹?[86] Siamo Scrittori – Welche Autorpositionen nehmen Bachmann und Frisch vor und nach ihrer Trennung ein, und welche Funktion hat die Frau als Zeichen des Anderen dabei?

Zunächst ist es doch erstaunlich, daß Frisch bereits 1958 in seinem Brief an die ihm noch unbekannte Bachmann von der ›anderen Seite, der Frau‹ spricht, die sich in ihrem Werk artikuliere – zu einem Zeitpunkt also etwas Weibliches wahrnimmt, als die Frau Bachmann eher noch *der* Autor Bachmann war. Diese Sicht kommt nicht von ungefähr,

und sie hatte Folgen. Es ist, so Irigaray, »zweifellos die der Frau verweigerte Subjektivität, die eine eindeutige Objektkonstitution garantiert: Objekt der Repräsentation, des Diskurses, des Begehrens«[87]. Bereits in den *Tagebüchern 1946-1949* des angehenden Autors Frisch findet sich die der Frau verweigerte Subjektivität als anthropologische Grundannahme:

> Das Widermännliche, das scheinbar Uneigene des Weibes, das sich formen läßt von jedem, der da kommt, das Widerstandslose, Uferlose, Weiche und Willige, das die Formen, die der Mann ihm gibt, im Grunde niemals ernst nimmt und immer fähig ist, sich anders formen zu lassen: das ist es, was der Mann als das Hurenhafte bezeichnet, ein Grundzug weiblichen Wesens, das Weiblich-Eigene, dem er niemals beikommt. Man könnte es auch das Schauspielerische nennen.[88]

Damit erweist sich die Frage, die der dreiundzwanzigjährige Frisch seinen Romanhelden Jürg Reinhard so verzweifelt stellen läßt – »[W]as fühlt und denkt eine Frau vom Mann?«[89] –, als gelöst, da sie ja als sein Geschöpf nur die ihr durch den göttlichen Schöpferatem eingeblasenen Ideen verkörpern kann. Bereits sprachlich verrät sich im Wunsch, die Frau zu erkunden, der gewalttätige Ansatz einer Subjektsetzung, die die Frau – von oben, gleich einem Schöpfergott – als Andere des Einen konstruiert: »[E]r gäbe ein Jahr seines Lebens, wenn er einmal dieses Fleisch wegreißen dürfte von einer Stirn, um *hinab*zuschauen in eine Frau. […] Welche Gedanken gehen auf der *anderen* Seite?«[90] Für Frisch repräsentiert die Frau in ihrer »fast grenzenlosen Anpassung«, die er noch im *Gantenbein* postuliert, nicht nur explizit seine Gedanken, es ist vor allem der »naturhafte und durch keine Gleichberechtigung tilgbare Unterschied«, der sie zum Spiegel des männlichen Begehrens macht: »[U]nd wenn sie von einem anderen kommt, ist sie nicht dieselbe«[91]. Die Frage nach dem Erleben der anderen Seite – die wohl vor allem das Begehren meint –, wird also durch die Vorstellung der Frau als Spiegel des Mannes beantwortet. Das Heterogene wird, wie Irigaray schreibt, der »Repräsentation des Selben«[92] unterworfen. Die Frau übernimmt nun die Funktion des nach außen verlagerten Unbewußten des Mannes, das solchermaßen seine selbstidentische Einheit garantiert,[93] – nicht umsonst wird von Frisch die Biologie angerufen, die in der »Umarmung« garantiere, daß der Mann im Gegensatz zur Frau »er selbst«[94] bleibt. Tatsächlich ist es auf diesem Hintergrund für das männliche Subjekt, wie Frisch 1958 an die ihm unbekannte Bachmann schreibt, ›wichtig‹, *daß* ›die andere Seite, die Frau, sich ausdrückt‹, denn einmal als Spiegel des eigenen Unbewußten definiert, wird die Frau zum Objekt, an dem sich die Selbsterkundung des Mannes vollzieht. Frisch folgt mit diesem Brief der Logik männlicher Subjektsetzung, die nach erfolgter Etablierung der Frau als Andere nun Irigaray zufolge darin besteht, diesen »neuen Bereich zu erobern, um sich darin festzusetzen und dort seine Herrschaft abzusichern«[95]. Daß Frischs Brief als erste Eroberungs-Strategie begriffen werden kann, zeigt sich in der Folge. Franza, die sich ja als Kolonialisierte begreift, sagt: »[E]r konnte keinen Menschen verlängert sehen, über die Grenze hinaus, die er ihm setzte.« (F, 402) Tatsächlich reicht es Frisch ja nicht, *daß* die andere Seite sich ausdrückt, sondern es gilt, sie zum Bestandteil der eigenen (literarischen) Produktion zu machen: »Dringlich ist vielmehr, die Kolonisierung dieses neuen

›Bereichs‹, nicht ohne Gewaltstreich und Eklat, sicherzustellen und ihn in die Produktion des Diskurses des Selben / des selben Diskurses zu integrieren.«[96] Würde die Frau jenseits der Grenzen der männlichen Subjektkonstitution, die sie als Andere bildet, etwas wirklich Heterogenes repräsentieren, wäre die Spiegelökonomie aufgehoben, fiele das sich selbstidentisch wähnende Subjekt auf seine eigene Spaltung zurück. Diese Wahrheit über sich selbst muß aber verleugnet werden – sie ist eine narzißtische Kränkung –, und zugleich wird sie im Bild der Frau inszeniert:

> Das ›Subjekt‹ weicht der Wahrheit aus, überwacht sie mit schiefem Blick und versucht, sich das anzueignen, was sie nicht sagen kann, nicht mehr sagen kann. Es schürft und gräbt dabei jene Metaphern aus – vor allem photologische –, die diese Wahrheit zur Prämisse der abendländischen Philosophie gemacht haben. Die Wahrheit erscheint stumm, noch in der Entschleierung maskiert, mit einer naiven, ›natürlichen‹ Optik und in gewisser Weise wirklich blind: eine Wahrheit, die nicht ahnt, was ihre Blindheit verbirgt.[97]

Von hier aus könnte man anfangen, über die Wahrheit der photologischen Metaphern des Romans *Gantenbein* nachzudenken: ein angeblich blinder Gantenbein, der seine Geliebte Lila mit sehr schiefem Blick observiert …

In Bachmanns Entwürfen findet hingegen – ohne daß sie darauf zu reduzieren wären – der Versuch statt, die Position der beschriebenen Frau darzustellen, ohne sich als Autorin auf sie fixieren zu lassen. Im Gegenteil sind die Fragmente – *und ganz besonders in ihren problematischen Aspekten* –, eindeutig davon bestimmt, den Autorstatus zu reetablieren. Dies gilt auch für die Frauenfiguren: Bachmann mußte sie nicht zuletzt auch deswegen aufgeben, da ihre *eigene* Autorgeschichte, in der es um die Rekonstruktion *ihres* verschütteten weiblichen Ichs geht, weder von Franza oder Fanny, aber auch nicht von Maria Malina repräsentiert werden kann. Sie stehen im Kontext der Auseinandersetzung um die Position der beschriebenen Frau, auf die Bachmann von Frisch verwiesen wird.

Die ersten Entwürfe um die Figur Malina geben als Erzählmotiv die Rache an, die dann auf der Text- und Figurenebene in Variationen durchgespielt wird. Für Bachmann als *Autorin* kann Rache nur eins bedeuten: Wie die Figur Malina vorschlägt, über diesen »ganzen Leichenhaufen in der Literaturgeschichte« (1, 368) reden, d. h. selbst einen Text schreiben, der die Tat öffentlich macht und damit den Täter bloßstellt. Damit aber verbliebe sie in paradoxer Zuspitzung in seiner Schreibökonomie: Nicht nur muß sie nun auch den anderen zum literarischen Material machen, sie muß zudem in der Rekonstruktion ihrer Geschichte als beschriebene Frau sich selbst erneut zum Material nehmen. Das »unanständige« und auch ästhetisch »falsche« Verfahren (vgl. 1, 416) kann so nicht unterbrochen werden.[98] Gewalt erzeugt einen *circulus vitiosus*: Die Rache macht den Täter zum Opfer, der sich erneut rächt und so fort. Einmal entfesselte Gewalt, schreibt Girard, braucht »Nahrung«[99]. Diese findet sie in den endlosen Racheakten, es sei denn, man stellt, wie Bachmann in einem Entwurf zur Liebesgeschichte in *Malina,* dieser Ökonomie eine andere entgegen:

> Und so wird es nicht 99mal Liebe geben, keine sensationellen Enthüllungen aus österreichisch-ungarischen Schlafzimmern, […] und während wir so gegen die Neugier verstoßen […] sind die Gier und das Blutbad ohnegleichen, das angerichtet werden will von den anderen, ohne Chance, und die Rache, die dicht dabei wohnt, bleibt nahrungslos (ohne Nahrung). Es sind das Sanfte und das Verschonte, unter dem Wien aufzuatmen anfängt. (3.1, 213)

In diesem *Malina*-Entwurf hat Bachmann von jeglicher Schreibökonomie, deren Grundlage ein Gewaltverhältnis bildet, und damit auch von einer literarischen Rache an Frisch oder auch nur einer literarischen Antwort explizit Abstand genommen.

Nach der Trennung von Frisch sah Bachmann zunächst die Schreibmaschine als tödliche Waffe, die die Leichenberge der Literaturgeschichte schafft. In den *Franza*-Entwürfen hingegen werden die Protagonisten mit verschiedenen Zeichensystemen verbunden, in denen sich verschiedene Schreibökonomien und Autorpositionen spiegeln: Jordan benutzt mit seinen stenographischen Kürzeln eine reduzierte Schrift, Martin sieht sich als Champollion, als Übersetzer, und Franza, eingangs unfähig, einen Brief zu schreiben, lernt die Bilderschrift lesen. Gegenüber der schriftlichen Verkürzung, die Jordan – und mit ihm Frisch – vornimmt, ist Franza – und mit ihr Bachmann – eingangs durch das Nicht-Beschreiben-Können ihrer Erfahrung gekennzeichnet: Nachdem sie mehrere abgebrochene Briefanfänge an ihren Bruder produzierte, bringt sie die Schrift zum Überborden, denn schließlich sendet sie ihm ein drei Seiten langes Telegramm. In der Mitte steht zunächst Martin als poetologische Figur: der Erzähler als Archäologe der Erinnerung. Angesichts des ursprünglichen Erzählprogramms seiner Autorin sieht Martin ganz zutreffend, daß er »der Champollion sein sollte, der erstmals Helle in die Schrift brachte« (F, 344). Tatsächlich versagt er allerdings nicht erst in Ägypten kläglich, da Franza ihm nicht nur gesundheitlich, sondern auch dechiffrierungstechnisch voraus ist, sondern er kann selbst die Handschrift seiner Schwester »noch fünfzehnjährig, als hätte das Kriegsende die Schrift abgeschlossen«, nicht wirklich entziffern: Sie gibt ihm nicht zu erkennen, »wer dieser Mensch war« (F, 353). Tatsächlich bleibt Martin und mit ihm der Autorin die Handschrift verschlossen, da sich hinter der Chiffre Kriegsende – im Fragment tatsächlich *unleserlich* – die traumatische Kriegsdrohung und der traumatische Ödipus verbergen. Mit dem *Champollion* Martin ist der Konflikt von Autorschaft und Geschlecht bezeichnet: Bachmann will aus ihrer männlichen Autorposition heraus eine weibliche Zerstörungsgeschichte beschreiben, und dies kann sich nur als *Übersetzung* in sein männliches Symbolsystem vollziehen. Die subjektgenetischen Konflikte der weiblichen Figur können aber aus dieser Position nicht erfaßt werden: Schon Bachmanns Erlebnis, *Portrait of a lady* geworden zu sein, läßt sich schwerlich aus ihrer Position als *Artist as a man* erzählen.[100] Das Fehlen einer weiblichen Autorposition führt deshalb zum analogischen Rekurs auf Gewaltstrukturen – kapitalistisch, kolonialistisch, faschistisch –, in denen sich die Destruktionsgeschichten der Frauenfiguren spiegeln können.

In den *Fanny*-Fragmenten konstruiert Bachman im Versuch, die Geschichte der beschriebenen Frau darzustellen und zugleich in der Figur Maria Malina ihr Selbstbild als

Künstlerin zu reetablieren, zwei weibliche Positionen als problematische Spaltung: die liebesunfähige, unweibliche, genialische Künstlerin gegenüber der liebesfähigen, weiblichen, dilettantischen Frau. In der Frage nach den Ursachen der Ausbeutungsgeschichte erkundet Bachmann die Subjektstrukturen ihrer Protagonistinnen und stößt auf Unterschiede: Anders als Franza *fällt* Fanny nicht auf Autorität und Namen herein, sie *produziert* sie. Bei beiden Figuren ist ihr Unglück eng mit dem Vaterbild verknüpft: Läßt der vermißte Vater Franza Schutz bei Jordan suchen, so kennt Fanny ihren toten Vater nur in der Familien-Inszenierung als falscher Held, was für sie zu einem falschen, theaterhaften Ich führt.[101] Wird Fannys Weiblichkeit im werkgenetischen Verlauf immer weiter dekonstruiert, wird hingegen Franza im Blick des Bruders und durch ihn auratisiert. Aber auch die ersten Entwürfe sind noch vom gleichen herz- und lieblosen Schreibgestus des *Fanny*-Fragments getragen: »Meine Schwester war mir widerwärtig« (2, 4), denkt Martin. Er spricht aus, was Fanny ihrem Gegenbild Maria Malina vorwirft: »Ich hatte gar nie geliebt.« (2,6) Martin erlebt offenkundig die Auseinandersetzung mit Franzas Geschichte als ebenso »aufoktroyiert« (2,4) wie die Autorin Bachmann die Auseinandersetzung mit der Position der beschriebenen Frau. Je größer allerdings Martins Wut auf Jordan und letztlich die Ohnmacht der Autorin wird, desto großartiger wird die weibliche Figur im Erinnerungsblick des Bruders entworfen, bis sie als mythische Figur erscheint. In dieser von Bachmann mit Hilfe der männlichen Figur vorgenommenen Auratisierung, die einer zunehmenden libidinösen Besetzung des eigenen zerstörten Anteils entspricht, liegt aber auch der Ursprung der Liebe zu sich selbst, die das weibliche Ich in *Malina* auch und gerade als Zerstörte gegen das Ansinnen ihres Doppelgängers, sich selbst auszulöschen, ins Feld führt: »Aber ich fange es doch erst zu lieben an« (M, 313).

Frischs Angriff auf Bachmanns Autorposition, den sie als Mord und Zerstörung interpretiert, reproduziert gerade da, wo Bachmann ihm und sich selbst in den *Franza*-Entwürfen ein integrales Bild unzerstörter Weiblichkeit entgegenstellen will, die traumatischen Momente der Subjektdestruktion. In diesem Fragment finden die große Geschichte des Faschismus und die kleine, private Geschichte zusammen und verweisen aufeinander. Nicht zuletzt gibt Franzas Tod an den Pyramiden Auskunft über diese Verdichtung, wird doch die versuchte Vergewaltigung von ihr als Stellvertretung und Wiederholung ihrer Wiener Geschichte verstanden. Ihrem Tod geht der Versuch einer »Wiederherstellung« voraus: Franzas »Rückgabe«, die sie innerlich an den ägyptischen Mumien vornimmt, ihr Versuch, die ausgestellten Körper, ihre Schriften und ihre Zeichen imaginär dem »Dunkeln zurückzuerstatten« (vgl. F, 448), ist auch derjenige, den die Autorin an sich selbst intendiert. Dieser Versuch realisiert sich über eine Wiederbelebung des Kindheitsraums, vollzieht sich dabei aber über eine phantasmatische Täuschung, wie die Übernahme der Betrügerfigur Glyde signalisiert. Erst mit der Hinwendung zum Anderen im Selbst, mit Franzas Träumen wird ein Darstellungssystem gefunden, das die zentralen Momente der Subjektdestruktion in ein Bild bringt: Franza träumt vom »Friedhof der Töchter« und sieht sich in der »Gaskammer« (2, 229). Nur der Traum, verfremdet und verdichtet wie Hieroglyphen, kann das Dunkel wahren und die Wahrheit aussprechen. Der Traum, erkennt Franza,

> erhebt sich aus den Niederungen deiner Banalität und zeigt dir dein großes Drama, deinen Vater und einen Gesellen, der Jordan heißt, in einer Person, und ebenbürtig einer großen Figur fängt der Hymnus an, die ersten unterirdischen Querverbindungen (2, 229).

Die unterirdischen Querverbindungen, die das *Franza*-Fragment als Wiederholungsstruktur traumatischer Momente bestimmen, sind hier offengelegt als Destruktionsstruktur des Weiblichen, die ein männliches Autorsubjekt hervorbrachte. Berichten die Fragmente, in Walter Benjamins Terminologie zur Archäologie der Erinnerung gesprochen, von den Schichten, die zu durchstoßen waren, so wird mit dem anderen Schauplatz des Traums der Fundort der wahren Erinnerungen lokalisiert.[102] Das Fundobjekt ist ein *zerstörtes* weibliches Ich, das seine Geschichte nur in der Entgrenzung, in der Traumlogik darstellen kann. Um diesen Erinnerungen zu ihrer Wahrheit zu verhelfen, muß auf eine jede narrative Übersetzung, erweist sie sich doch als Fälschung, verzichtet werden. Statt dessen schreibt Bachmann mit den Träumen die Zerstörungserfahrungen des weiblichen Ichs als gegenwärtige und als direkte Expression, die es erst noch und immer erneut zu entziffern gilt.

5. *Malina*: Auto(r)biographie

> Er schrieb mir: »Ich werde mich mein ganzes Leben nach der Funktion der Erinnerung gefragt haben, die nicht das Gegenteil des Vergessens ist, sondern dessen Kehrseite. Man erinnert sich nicht, sondern man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt. Wie sollte man sich an den Durst erinnern?«
>
> Chris Marker, Sans Soleil

Obwohl *Malina* nicht als ›herkömmliche‹, sondern allein als imaginäre Autobiographie verstanden werden könne, gab Bachmann in einem Interview einen erstaunlich konkreten Hinweis auf die »entscheidenden Jahre« der weiblichen Hauptfigur, die sie als »Zerstörung ihrer Person« in »die Träume verlegt« habe: das Alter von achtzehn bis fünfundzwanzig (vgl. GuI, 108). Auf die 1926 geborene Autorin bezogen, umfaßt dieser Zeitraum die Jahre 1944 bis 1951. Was rechtfertigt es, diesen Lebensabschnitt – Bachmanns Studienzeit, in der sie zugleich als Autorin hervortritt – als Zerstörungszeit zu bezeichnen?[103] Was wird als Entscheidendes in die Träume verlegt, was kann umgekehrt als Nicht-Entscheidendes in Form einer herkömmlichen Biographie erinnert werden?

5.1. Prolog: Daten eines imaginären Zerstörungszeitraums

Der Prolog stellt dem Leser nicht nur die Hauptpersonen Ich, Malina und Ivan vor, sondern weist ihn auch in das poetologische Verfahren des Textes als Erinnerungsroman ein. Zugleich installiert die Autorin ein virtuoses Spiel mit autobiographischen und fik-

tiven Daten, das sich durch den ganzen Roman zieht. Hinsichtlich des Erzählverfahrens nimmt sich zunächst alles noch ganz einfach aus. Das weibliche Ich setzt Erzählen und Erinnern gleich, um die Erinnerungsgehalte als Erzählformen zu unterscheiden:

> Ich werde erzählen. Es gibt nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört. […] Wenn meine Erinnerung nur die gewöhnlichen Erinnerungen meinte, Zurückliegendes, Abgelegtes, Verlassenes, dann bin ich noch weit, sehr weit, von der verschwiegenen Erinnerung, in der mich nichts mehr stören darf. Was soll mich stören, an einer Stadt zum Beispiel, in der ich geboren bin […]. (M, 23)

Obwohl der nun einsetzende Erinnerungsprozeß an die Kindheit und Jugend in Klagenfurt durchaus auch schmerzhafte Erlebnisse enthält, ja in zentralen Stationen eigentlich entlang destruktiver Momente verläuft, folgt er doch dem herkömmlichen Lebenslauf ohne Störung bis zum ersten Kuß des Ichs mit 19 Jahren im Jahr 1945, bezieht man den Text auf die Autorin.[104] Mit dem Bericht über den Geburtstag während einer Atlantikfahrt springt der Bericht ins Jahr 1955. Mit der Feststellung des Ichs, »alles« störe sie in ihrer Erinnerung, und der kryptischen Korrektur ihres Doppelgängers Malina, es sei eine »andre Erinnerung«, die störe, bricht der Erinnerungsprozeß ab und endet der Prolog (M, 27).

Die biographisch nachprüfbaren (Lebens-)Daten sind aber von vornherein eingebettet in einen paradox chiffrierten Erzählraum, der, wenn auch nicht eben romanüblich, so doch auch zunächst sehr eindeutig und klar scheint: »Zeit Heute / Ort Wien« (M, 12). Doch die Zeitangabe wird sogleich als problematisch reflektiert, denn Heute sei, so das Ich, ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürften. Wird hier bereits der Tod des Ichs am Ende des Romans antizipiert, so ist andererseits das Heute doch auch ein spezieller Tag, denn der männliche Doppelgänger Malina – und damit auch sein namenloser weiblicher Part – ist »heute 40 Jahre alt geworden« (M, 11). Und mit den beiden hat auch die Autorin Bachmann in jedem Heute des Lesens Geburtstag, hat sie doch unauffällig dieses Heute als ihren 40. Geburtstag chiffriert.[105] Eingeschrieben sind dem Heute als Erzählzeit also sowohl Todes- als auch Geburtstag im wörtlichen Sinne, eine Verschränkung, auf die das Ich am Ende des Kapitels anspielt, wenn es sagt, daß an seinem Geburtstag zwar niemand Berühmtes geboren, aber doch jemand gestorben sei: So »hänge ich meinen Anfang mit einem Ende zusammen« (M, 26) – allerdings nicht nur mit dem Todesdatum E. T. A. Hoffmanns, sondern auch mit ihrem eigenen.

Betrachtet man die Geburts- und Todesanzeige im Heute, wird sofort einsichtig, daß das Ich »wenig zufällig, sondern nur unter einem furchtbaren Zwang« (M, 13) zur Einheit der Zeit gekommen ist. Die Einheit des Ortes – ein kleines Stück der Ungargasse – hingegen verdanke sie dem Zufall, denn alle Hauptpersonen wohnen heute dort. »Früher« hingegen lebte das Ich allein in der Beatrixgasse 26, ein Ort gleich um die Ecke, an dem sie vorbeigeht, »als wäre da nie was gewesen, beinahe nichts, oder ja, es war einmal an dieser Stelle, ein Duft aus alter Zeit, er ist nicht mehr zu spüren.« (vgl. M, 17) Rekapituliert Bachmann zunächst autobiographische Stationen zeitlich bis ins

JEANNIE EBNER
SCHLOSSGASSE 3/8
A-1050 WIEN
TELEFON 55 54 875

Frau
E.Brüns
Bürknerstr.13
D-1ooo B e r l i n 44

Wien,am 21.6.93

Liebe Frau Brüns!

Ich habe noch immer dasselbe Adressenbuch, nur verzogene oder gestorbene Leute wurden teilweise überklebt, weil der Platz knapp geworden war. Aber Hans Weigel steht unter dem Buchstaben W als erste Adresse und nicht mit Kugelschreiber sondern mit Füllfeder geschrieben, daher müßte es sich eigentlich noch um die Anschrift von cca. 1947/48 handeln:

Telefon 932200, A-1o7o Wien, Burgg.72/3/2o

Derzeit: A-2344, Maria Enzersdorf, Barmhartsthalg. 55, Telefon 02236/22249 (Elfriede Ott wohnt dort)

Was die Geschichte wegen Malina anlangt, so ist da nichts weiter zu erzählen, als:

Aus Neugier, weil es sich da offensichtlich um eine Wiener Telefonnummer handelt, hab ich also dort, im 3. Bezirk angerufen. Es hat sich ein vermutlich altes Ehepaar gemeldet. Sie sagten, die Bachmann habe eine Zeitlang bei ihnen in Untermiete gewohnt, und sie hätten beschlossen, den drei ersten Anrufern je einen Blumenstrauß zu senden. Leider bin ich aber nicht unter den drei ersten Anrufern gewesen. Ich sehe daraus, daß mehrere Menschen , die Malina gelesen hatten,dort angerufen haben, mindestens drei, vielleicht aber auch viele andere.

Danke für das Buch von Anke Nolte. Leider muß ich sagen, daß ich es nach der Einleitung nicht weitergelesen habe, vielleicht, weil ich leider weiß, daß viele Frauen selbst schuld sind an ihrem Unglück, während ich, erzogen von einer gescheiten, selbständig denkenden und handelnden Mutter in keiner Hinsicht auf meine Menschenrechte verzichtet habe und auch nicht zu den Mittäterinnen gehöre, weder politisch noch gesellschaftlich... Mein lieber guter Papa ist gestorben, als ich etwa sieben Jahre alt war, und so ist er immer mein lieber guter Papa geblieben. Mein geliebter Bruder starb, als ich 14 Jahre alt war. Ich verwende diese frühen Todeserfahrungen aicherlich auch als gute Ausrede, weil ich keine Kinder sondern Bücher oder Plastiken und Zeichnungen produzieren wollte. Und mein lieber guter Mann war darin mit mir einer Meinung. Ich hatte also keinen Grund, die Emanzipation besonders wichtig zu nehmen. Mein Mann hat sehr gut gekocht, wenn ich zuviel an der Schreibmaschine oder in der Redaktion meiner Zeitschrift sitzen mußte. Daß ich meine Mutter zehn Jahre gepflegt habe, hat er auch akzeptiert und sogar finanziell unterstützt. Ihm verdanke ich 43 Jahre einer glücklichen Ehe und jede Freiheit, die ich mir nehmen wollte.

Herzliche Grüße

Jeannie Ebner

Jahr 1945, um diese herkömmlichen Erinnerungen als für das Erzählen ungeeignet zu verwerfen, so verweist sie auch räumlich auf diese Zeitgrenze, da sie 1946 in die Beatrixgasse 26 zog.

Die im Prolog mit der Jahreszahl 1946 einsetzende Erinnerungsstörung verbindet sich so auch mit dem Ort Beatrixgasse, und auch an dieser Stelle hängt das Ich Anfang und Ende zusammen: Wenn Malina am Ende des Romans nach ihrem Verschwinden in der Wand sozusagen im Epilog am Telefon behauptet: »Hier ist keine Frau. […] Meine Nummer ist 723144« (M, 337), so hat der Anschluß in der imaginären Ungargasse 6 die gleiche Telefonnummer, wie sie Bachmann in der Beatrixgasse 26 hatte, als sie dort von 1946 bis 1949 zur Untermiete wohnte.[106] Das Spiel mit den autobiographischen und fiktiven Daten – zwischen Erinnerungs- und Erzählräumen – wird hinsichtlich der Wohnräume besonders virtuos gespielt. Die unerquickliche Wohnsituation in der Beatrixgasse ist nicht nur im dritten Kapitel Gegenstand der Erinnerungen des Ichs – immer habe sie Angst gehabt, frühmorgens nach der Arbeit im Nachrichtendienst ihrer Vermieterin, einer Baronin, zu begegnen –, sondern sie verfolgt sie nachgerade bis in die Träume: Einmal liegt »Frau Breitner, meine Hausmeisterin aus der Ungargasse (oder die Baronin aus der Beatrixgasse)« (M, 216) im Nebenzimmer des Geschehens. Heißt es im gleichen Traum von der Baronin weiter, »sie ist meine Hausmeisterin, die Breitner« (M, 217), ist dies nicht allein eine traumtypische Überlagerung zweier Figuren, sondern auch ein witziger Kommentar, welche biographische Person aus der Beatrixgasse für die gefürchtete Hausmeisterin der imaginären Ungargasse Patin stand.

Engt man die vermutlich durch die Interviewsituation bedingte Unschärfe der Angabe Bachmanns zum Zerstörungszeitraums des Ichs zwischen 1944 und 1951 durch das textinterne Verweisungsspiel der im Roman erzählten Daten ein, so umfaßt er die Jahre 1946 bis 1949 und ist an den Ort Beatrixgasse gebunden. Im dritten Kapitel erinnert sich das Ich, im Rigorosum seinem Prüfer eine damals noch »bedeutungslose Frage« zum »Raum- und Zeitproblem« (M, 307) gestellt zu haben. Diese Frage verweist nicht allein offenkundig auf den Romanbeginn zurück und verortet so seinen gedanklichen Ausgangspunkt um 1950 (als Bachmann diese Prüfung ablegte), sie markiert auch selbstreferentiell das Raum- und Zeitproblem, wie es in der Verschachtelung der Erinnerungszeiträume Ausdruck gewinnt, als problematischen Zeit-Raum des Textes. Nicht nur für das Ich war das Raum / Zeit-Problem 1949 / 50 noch bedeutungslos, auch ein anderer Autor setzt sich auch »um 1950«[107] ins Café, um einen Roman zu schreiben: Hans Weigel. Er beginnt seinen Erinnerungsroman mit: »Der Ort ist Wien. Und die Zeit ist heute.«[108] Weigels und Bachmanns Romane verorten sich nicht allein fiktional identisch, sondern auch im gleichen autobiographischen Zeitraum: Weigel erinnert sich in seinem Text an seine Liebesbeziehung mit Bachmann aus den Jahren 1946 / 47 bis 1949/50. Dieser biographische Erinnerungsraum – die »erste Nachkriegszeit« (M, 261), von der das Ich im dritten Kapitel einige Episoden berichtet – liegt dem fiktiven Erzähl-Zeit-Raum Heute/Ungargasse zugrunde. Dies wird vom Roman selbst signalisiert: Sein Titel, so geheimnisvoll und zu den interessantesten Ableitungen führend, ist übernommen, denn bereits 1947 erschien ein Buch namens *Malina*, geschrieben von der Wiener Schauspielerin Lilly Stepanek.[109]

Im Spiel zwischen autobiographischen und fiktiven Daten läßt sich so ein konkreter Zeitraum bestimmen; dieser muß aber, wie schon die anscheinend realistischen, letztlich aber absurd zugespitzten Erinnerungen des dritten Kapitels zeigen, als imaginärer, nicht-faktischer begriffen werden. Mit Freud zu sprechen interessiert hier nicht die historische, sondern die psychische Wahrheit.[110] Diese kann sich als Autorgeschichte Bachmanns konsequenterweise nur im Verweissystem von Autobiographie und Fiktion, in der paradoxen Verbindung von Anfang und Ende, Geburt und Tod in einem Erinnerungsraum artikulieren, der Subjektdestruktion und -genese zugleich rekonstruiert: Der Tod der weiblichen Stimme, den Malina am Ende annonciert, ist zugleich ein Anfang gewesen – hier artikuliert sich die männliche Stimme Bachmanns, mit der sie zum Autor wurde. Hinter den Träumen des Romans als dem Zerstörungszeitraum des Ichs finden sich, traumtheoretisch formuliert, als latenter Inhalt zwei Bücher, auf die *Malina,* texttheoretisch formuliert, intertextuell mit Titel, mit Raum-Zeit-Angaben anspielt.[111] Was sagen sie über diesen Zeitraum aus?

5.2. *Malina* 1947: Wünsche und weibliche List

Auf den ersten Blick haben die – so Stepaneks Titel – *lustige Theatergeschichte Malina* und die Todesart *Malina* nichts miteinander zu tun, so wie auch die beiden Autorinnen einander nicht persönlich kannten.[112] Adolf Opel schreibt zu Lilly Stepanek und ihrem Roman:

> […] eine bekannte Burgschauspielerin, die in den Nachkriegsjahren – als I. B. in Wien Fuß zu fassen begann – an den von Hans Weigel gestalteten ›Österr. Abenden‹ mitwirkte, bei denen junge Autoren vorgestellt wurden. Darunter auch I. B. In jenen Jahren der Papierrationierung war jede Neuerscheinung auf dem österr. Buchmarkt rar und ein kleines Ereignis, war in den Schaufenstern jeder Buchhandlung zu sehen, und kaum ein an Literatur Interessierter konnte daran vorübergehen.[113]

Was kann Bachmann bewogen haben, diesen Titel – ob bewußt oder unbewußt – (wieder) aufzunehmen?[114] Stepaneks *Malina* erzählt folgende Geschichte: Die junge Schauspielerin Katharina Suchy versucht vergeblich, ein ihr angemessenes Engagement zu erhalten. Sie hört, daß Theaterdirektor Rodenborg sich einmal jährlich allein in sein Landhaus am See ins Salzkammergut zurückzieht. Sie bringt in Erfahrung, daß Rodenborg von dem böhmischen Herrn Malina – »einstiger, jetzt pensionierter Garderobier und Witwer«[115] – begleitet wird. Katharina gewinnt Malina für ihren Plan, sich als dessen Nichte auszugeben und während der Zeit die Wirtschaft zu führen. Ihr Ziel ist es, sich von Rodenborg als ›Naturtalent‹ entdecken zu lassen. Katharina, mit »äußerst sorgfältiger Toilette«[116] als Mädchen vom Lande getarnt, erreicht, daß Rodenborg ihr Sprech- und Schauspielunterricht gibt. Angetan von Katharinas Begabung, schreibt Rodenborg seinem Regisseur Dr. Lehnert, der in der folgenden Saison ein Stück zu inszenieren hat, dessen weibliche Starrolle noch unbesetzt ist. Rodenborg fordert Lehnert auf, mit dem »starken Talent«[117] zu proben, ihr aber seinen Plan, sie als Hauptrolle zu

besetzen, zu verschweigen. Lehnert folgert, der 58jährige Rodenborg sei verliebt, und benimmt sich trotzig gegen Katharina. Obwohl – oder gerade weil – offenkundig ineinander verliebt, werden Lehnert und Katharina immer aggressiver zueinander, bis Lehnert sie zur Preisgabe ihrer wahren Identität zwingt. Sie beschließen, das ›Nichte-Spiel‹ gemeinsam fortzusetzen. Am Schluß führen beide dem begeisterten Rodenborg die einstudierte Szene vor. Bei Vertragsabschluß am nächsten Tag stellt sich heraus, daß Rodenborg Katharinas Falschspiel bereits längere Zeit durchschaut hatte.

Grundthema ist also das Schauspielen aller vor allen. Besteht Katharinas wahre schauspielerische Leistung darin, sich eine falsche Identität zuzulegen, als ›natürliches Mädchen‹ zu erscheinen, potenziert sie die Rolle noch, indem sie eine ungeübte, aber talentierte Schauspielerin schauspielert. Nachdem Lehnert sie enttarnt hat, spielen beide weiter vor Rodenborg. Dieser hat allerdings Katharina bereits bei ihrer ersten Schauspielprobe durchschaut und spielt den Ahnungslosen. Und Herr Malina? Er spielt als einziger nicht, sondern nur mit. Der Arbeit ab- und dafür dem Kümmelschnaps zugeneigt, erscheint er als urwüchsiges Original – ein Kontrast zu den artifiziellen Schauspielern. Aber auch Herr Malina tarnt sich: Er spricht schlechter deutsch, als er in Wirklichkeit kann, weil dann alle lachen. Das wissen allerdings nur die Leser. Dieser böhmische Herr wirft ein seltsames Licht auf die anderen: Glauben alle, eine wirkliche Identität zu haben – und eine falsche nur darzustellen –, so ist das einzige Original (auch) eine kleine Inszenierung.

Als der Roman 1947 erschien, konnte er Bachmann vermutlich weniger ästhetisch als identifikatorisch beeindrucken: Lilly Stepanek läßt die Schauspielkarriere Katharinas mit 19 Jahren beginnen, demselben Alter, in dem die literarische Karriere der 1946 frisch in Wien angekommenen Bachmann begann. Die 20jährige Autorin Stepanek schreibt ihre Geschichte als (Selbst-)Entwurf für die Zukunft: Katharina ist zum Zeitpunkt des Geschehens bereits 22. Als autobiographische Figur Stepaneks hat Katharina mit Bachmann den unbedingten Ernst gemeinsam, mit der beiden um ihre Kunst zu tun ist und mit dem sie ihre Leben als Künstlerinnen anstreben: den auch Maria Malina charakterisierenden Ehrgeiz, von Stepanek offen formuliert als Wunsch, berühmt zu werden. Stepaneks Roman spiegelt Bachmanns Künstlerinnenbiographie umgekehrt wider: Die Wiener Schauspielerin Katharina begibt sich in die Provinz, um ein naives Provinzmädchen darzustellen und dann von dort aus die Metropole zu erobern, Bachmann kommt aus der Provinz, um in Wien zu reüssieren. Stepaneks Geschichte verarbeitet unbekümmert als lustvolle Wunschphantasie, was auch die 1947 noch frisch in Wien ansässige Bachmann zu dieser Zeit bewogen haben wird: den Wunsch, produktiv zu sein, den Wunsch, berühmt zu werden. Und so könnte sich die aus Kärnten stammende Studentin Bachmann nach ihrem Wechsel nach Wien in dem so optimistischen Schlußsatz des lustigen *Malina* von 1947 durchaus wiedergefunden haben: »Sie freuten sich auf Wien und konnten das ohne große Wehmut, ohne Abschiedsschmerz, denn sie wollten ja nächstes Jahr bestimmt wieder kommen.«[118]

MALINA

Eine lustige Theatergeschichte

VERLAG ERWIN METTEN NACHF. · WIEN

Setzt Stepaneks *Malina* mit dem Thema Kunst ein, so hingegen Bachmanns erstes Kapitel mit dem Thema Liebe. Scheint bei Stepanek die Liebesgeschichte eine Konzession ans Publikum zu sein – gerade dieses ›weibliche‹ Thema scheint die Autorin nicht sonderlich interessiert zu haben –, so wird bei Bachmann der »Virus Liebe« (M, 35) geradezu hymnisch gefeiert. Aber schon im Verlauf des ersten Kapitels wird deutlich, daß diese Erfahrung für die Frau und für den Mann sehr unterschiedlich aussieht. Bachmann resümierte: »Für ihn ist sie eine Episode in seinem Leben, für sie ist er der Transformator, der die Welt schön macht« (GuI, 109). *Malina* wurde, wie schon zitiert, von der Autorin als Liebesgeschichte und als poetologischer Text über die in der Doppelgänger-Figur verkörperte Autorproblematik konzipiert. Wo liegt für sie der Zusammenhang der auch von Stepanek dargestellten Themen Liebe und Kunstproduktion?[119] Oder gibt es keinen, so wie sich der Geliebte Ivan und das männliche Autorsubjekt Malina im Roman nie begegnen?

Freud, gefragt, worin der Sinn des Lebens liege, antwortete: im Arbeiten und Lieben. Das weibliche Ich in *Malina* ist mit seinem »Ivanleben« und »Malinafeld« (M, 284) genau zwischen diese beiden Realisationsmöglichkeiten (zwischen-)menschlicher Subjektivität gestellt: Es ex-istiert zwischen Liebe / Triebbegehren und Sublimierung / Arbeit. Das Liebesleben mit Ivan ist eine eindeutig weibliche Angelegenheit, wobei sich das schöne Dante-Zitat des Ichs ›Nur ich habe die Sterne bewegt‹ (vgl. M, 318) in seiner dekonstruierten Formel des weiblichen »Gefühlantreibens« spiegelt: Da der Mann »ja ein Kranker« sei und sich kaum mit der Frau und ihrem Liebesbegehren beschäftige, muß diese »sich unglaubliche Gefühle erfinden und den ganzen Tag ihre wirklichen Gefühle in den erfundenen unterbringen« (vgl. M, 270). Haben also bislang, wie sich mit Rilke resümieren ließe, die Frauen den ganzen Anteil der Liebe geleistet, verbindet sich durch die Trennung von Familien- und Erwerbsleben seit Ende des 18. Jahrhunderts der Begriff Arbeit mit dem Mann.[120] Da ja nun – was weibliche Identität angeht – keinesfalls von einem ausschließlichen Lieben auf Kosten der *Arbeit* gesprochen werden kann, könnte man Freuds Antwort vielleicht dahingehend präzisieren: Der Mensch sollte lieben und produktiv sein. Auch Produktivität wurde als Ausdruck bürgerlicher Individualität im 18. Jahrhundert zunehmend geschlechtsdichotom ideologisiert und organisiert:

> Diese Selbstbestimmung orientiert sich inhaltlich an männlichen Idealen, männlich-bürgerlichen Lebens- und Bewußtseinsformen, die zum Maßstab des Erstrebenswerten werden: der kreativ-produktiven Persönlichkeit. An diesem Produktionsprozeß teilzuhaben, wird zum Ausweis menschlicher Entfaltung – und für die Frauen zum Zwang, ein Alter ego, ein besseres ego (sic) in der Figur des schöpferischen Anderen zu gewinnen.[121]

Der schöpferische Andere ist der Mann, dem die Frau liebend sich verbinden kann: *Die Illusion vom großen Paar* (Prokop) entsteht. Die Eroberung des männlichen Produk-

tionsprivilegs durch die schreibende Frau ist also bei Bachmann als kulturhistorischer Prozeß nicht der *Auflösung,* sondern der *Verinnerlichung* der geschlechtspolaren Arbeitsteilung sichtbar: Der männliche Doppelgänger, das Alter ego Malina ist der schöpferische Andere *im* weiblichen Selbst.

Setzt Kunstproduktion – verstanden als Arbeit – kulturhistorisch eine männliche Subjektposition voraus, so die Liebesproduktion eine weibliche. Liebe, insistierte Bachmann, sei ein seltenes »Kunstwerk«; eben dieses habe sie in ihrem Roman darstellen wollen: Nicht die »pseudomoderne Frau mit ihrer quälenden Tüchtigkeit« interessiere sie, hingegen sehr die Frage, »wie geliebt wird« (GuI, 109). Liebe, als Ausdruck des weiblichen Geschlechtscharakters zum Naturvermögen der Frau ideologisiert, ist für das Roman-Ich auch *Arbeit,* als typisch *weibliche* Arbeit natürlich eine, von der »Ivan nichts sehen darf« (M, 83). Wie Ivan von der weiblichen Liebesanstrengung nichts erfährt, so wenig ist die Frau, die sie repräsentiert, ein Naturprodukt – auch hier spricht die Astrologie, verkörpert in Frau Novak, eine tiefere Wahrheit aus:

> Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor. Ich müsse mich geirrt haben mit den Daten, denn ich sei ihr sofort sympathisch gewesen, ich sei eine so natürliche Frau, sie mag natürliche Menschen. (M, 248)

Beschreibt die Zuordnung der Ratio zum Mann und die des Gefühls zur Frau die seit dem 18. Jahrhundert als komplementär verstandenen ›Geschlechtscharaktere‹ (Hausen), so scheint hingegen die letzte Dichotomie unlogisch, markiert sie doch auf der weiblichen Seite keinen Begriff, der die fehlende Produktivität positiv kompensieren soll, sondern die Negativität der Selbstdestruktion. Die nur scheinbare Komplementarität von Produktivität und Selbstzerstörung fügt sich letztlich weniger in die Reihung der Geschlechtseigenschaften ein, sie tritt vielmehr in Frau Novaks Ausführung in Widerspruch zum Begriff der Natur und der natürlichen Frau. Da die Frau in der abendländischen Geschichte der Naturbeherrschung die »subjektive Form der Natur« repräsentiert, wohne ihrer Produktivität, so Brigitte Wartmann, ein widersprüchliches Moment inne:

> Als einem zwar ebenfalls gesellschaftlichen Subjekt ist jedoch der Frau ideologisch nur der Status eines *naturhaften* Seins zugeschrieben worden – *das in sich selbst* den Widerspruch einer nicht mit den gesellschaftlichen Prinzipien übereinstimmenden Subjektivität trägt. Das Weibliche hat – selbst wenn Frauen *wie* Männer produktiv waren – immer einen Restbestand jenes fremden, geheimnisvollen und bedrohlichen Moments behalten, das nicht einbezogen war *in* den gesellschaftlichen Prozeß.[122]

Als nicht in den gesellschaftlichen Prozeß einbezogene Subjektivität der Frau erscheint, folgt man Frau Novak als Vertreterin sozialhistorischer Geschlechtsdefinitionen, das Gefühl, die ›natürliche‹ weibliche Liebesfähigkeit. In der Kulturgeschichte der Arbeit, die sich als Naturbeherrschung realisierte, trat auch Produktivität in den Gegensatz zur

Natur des Menschen, da sie als Triebsublimierung zuvörderst die Befriedigung der sinnlichen Natur ausschließt: »Der ›Sündenfall‹ ist der Beginn der ›Sünde‹ des Menschen gegen sich selbst: Selbstentfremdung.«[123] Die natürliche Frau, die die Astrologin reklamiert, wäre als harmonisches, selbstidentisches Naturwesen gerade nicht wie das Ich gespalten und in diesem Sinne selbstentfremdet; sie würde aber auch, da dies eben Arbeit an der Natur, auch an der eigenen, voraussetzt, nicht produktiv sein. Produktivität, so signalisiert der astrologische Subtext, *ist* die Selbstzerstörung der natürlichen Frau.

Die Begriffe Selbstzerstörung und Produktivität bestimmen nicht nur das gespaltene ›unnatürliche‹ Verhältnis des Ichs zu sich selbst, sondern auch sein Verhältnis zu den männlichen Protagonisten: »Ich *habe* in Ivan gelebt und ich sterbe *in* Malina« (M, 335; Herv. E. B.). Selbstzerstörerisch ist das In-Ivan-Leben, da das Ich den Tod der Liebe nicht überleben kann, produktiv hingegen wird es als lebendige empathische Materialität für den Kunstproduzenten Malina. Die von der Erzählerin nach ihrer destruktiven Vergangenheit gefeierte Auferstehung in der Liebe und deren Verewigung im Werk sind die zwei Existenzformen, in denen das weibliche Ich seine Gestalt gewinnt, da es als ›zu zerstörte‹ keine eigene hat. Nimmt man die beiden Männerfiguren als auf die Figurenebene projizierte Existenzformen eines destruierten Ichs,[124] so wird im ausgeschlossenen Dritten, dem weiblichen Ich, die beiden zugrundeliegende unsichtbare und aus der Sicht des symbolisch Repräsentierten immer schon zerstörte Produktivität sichtbar: Zeigt die poetologische Seite, das ›Malinafeld‹ des Textes das Absterben der weiblichen Triebansprüche im Werk, also die Arbeit der Sublimierung, und zerstört so den schönen Schein des Fetischs Kunst, zeigt das Liebesleben das anstrengende Gefühlsantreiben des Ichs und zerstört so die Ideologisierung der Liebe als nichtproduziertem Naturzustand.

Ivan hingegen arbeitet nicht für die Liebe, denn nach eigenen Aussagen liebt er niemanden bzw. nur seine Kinder, was von ihm bezeichnenderweise als quasi natürlich, nämlich als »selbstverständlich« (M, 58) begründet wird; Malina wiederum nimmt den »Gefühlsaufruhr« des Ichs, seine somatisch-triebhafte Lebendigkeit nur »unbeteiligt zur Kenntnis« (M, 249). Das Ivan-Lieben des Ichs ist aber, dies zeigt die Parallelaktion des Textes, gleichbedeutend und gleichwertig der ästhetischen Praxis: Es ist Ausdruck *weiblicher* Produktivität. Liebe als *Kunstwerk* und damit als Ausdruck weiblicher *Produktivität* und nicht des ›natürlichen‹ Geschlechtscharakters zu deuten – den ja die moderne Frau schon hinlänglich widerlegt –, verlangt einen anderen Arbeitsbegriff. Der von Brigitte Wartmann mit Rekurs auf Marx entwickelte Ansatz, die weibliche als die kulturhistorisch andere Form der Produktivität zu bestimmen, läßt sich auch auf das Kunstwerk Liebe anwenden:

> Thematisiert man nämlich den Prozeß, der ein Produkt *hervorbringt*, als denjenigen einer *Verausgabung* menschlicher Arbeitskraft, kann auch eine Arbeitsform als konstitutiv für die gesellschaftliche Praxis verstanden werden, die sich nicht in einem konkreten und definierbaren *Wert*, den sie produziert hat, manifestiert. […] Marx hat diese Form der Arbeit charakterisiert als die ›aller Objektivität bare, reine subjektive Existenz der Arbeit. […] Oder auch als der existierende *Nicht-Wert* und daher rein gegenständlicher Gebrauchswert, ohne Vermittlung existierend, kann diese Ge-

genständlichkeit nur eine nicht von den Personen getrennte: nur eine mit ihrer unmittelbaren Leiblichkeit zusammenfallende sein. […] *Nicht-vergegenständlichte Arbeit, Nicht-Wert, positiv* gefaßt, oder sich auf sich beziehende Negativität, ist sie nicht-*vergegenständlichte,* also ungegenständliche, i. e. subjektive Existenz der Arbeit selbst. …. [sic] nicht als selbst *Wert,* sondern als die *lebendige Quelle* des Werts.‹[125]

Das weibliche Ich in *Malina,* so beschrieb Bachmann diese Figur, lebe die »Erregung im Jetzt«: »Weil das Heute so frenetisch gelebt wird, kann sie über gar nichts anderes *sprechen*.« (GuI, 76; Herv. E. B.) Gebunden an ihre Leiblichkeit – die *Stimme* –, ist diese Liebesproduktion vom Ich nicht zu trennen und zum Wert zu objektivieren. Als Produzentin von im Wortsinne wert-loser Arbeit ist das liebende weibliche Ich nicht gesellschaftsfähig und auch nicht in der Lage, sich oder ihr Kunstwerk gesellschaftlich zu repräsentieren:

Ich bin die erste vollkommene Vergeudung, ekstatisch und unfähig, einen vernünftigen Gebrauch von der Welt zu machen, und auf dem Maskenball der Gesellschaft kann ich auftauchen, aber ich kann auch wegbleiben, wie jemand, der verhindert ist oder vergessen hat, sich eine Maske zu machen, aus Nachlässigkeit sein Kostüm nicht finden kann und darum eines Tages nicht mehr aufgefordert wird. (M, 251)

Sprechend, ekstatisch und unfähig, einen vernünftigen Gebrauch von der Welt zu machen, ist das Kunstwerk Liebe als Verausgabung menschlicher Arbeitskraft, wie die Frau, die es produziert, tatsächlich eine vollkommene Vergeudung. So bleibt die Anstrengung des Ichs eine unsichtbare, nur noch erfahrbar für den betroffenen Mann, der sich, zumindest im Falle Ivans, gegen die an ihm vollzogene Erhöhung im Kunstanspruch der Liebe auch prompt wehrt. Da die Frau ihre Produktivität in den Dienst der Liebe stellt, kann sie nicht mehr für gesellschaftlich privilegierte Arbeitsformen verwendet werden: »[U]nd einmal wirst ja wissen, ob es gut war, mich zu vergessen« (M, 284), wirft der Kunstproduzent Malina dem jetzt liebeskranken Ich im letzten Kapitel vor. Die Frage, wie geliebt wird und warum Liebesverhältnisse Frauen künstlerisch unproduktiv machen können, betrifft dann die spezifisch weibliche Form der Produktivität, die als gesellschaftlich ausgeschlossene den Frauen selbst unsichtbar bleibt: Immer im Heute des Gefühlsantreibens, *produzieren* sie permanent die scheinbar natürlichen Liebesverhältnisse. Kunst ist aber, frei nach Hegel, ihrer höchsten Bestimmung nach ein Vergangenes. Für das seine Liebe (be)sprechende Ich wird deshalb bis zum letzten Augenblick Heute sein. *Schreiben* setzt seinen Tod und ein anderes Ich, das von Gestern erzählen kann, voraus.

Nun bemißt sich der (Markt-)Wert der Kunst nach Elisabeth Lenk allerdings nicht allein oder primär nach der Arbeit des Künstlers, sondern seiner Fähigkeit, in einer Zeit gesellschaftskonformen Rollenverhaltens eine eigene Subjektivität zu artikulieren, die dem Werk den Stempel der Echtheit, des Authentischen aufdrückt: »Dieser andere Prozeß ist *nicht* der Produktionsprozeß; vielmehr ist der Produktionsprozeß nur die letzte Stufe eines Vorganges, dessen Wurzel nichts Aktives, kein Wille, sondern ein *Schmerz*,

ein *Erleiden* ist.«[126] Diese empathische, rezeptive Fähigkeit zeichnet das liebende weibliche Ich in *Malina* aus; die produktive Fähigkeit des Autor-Ichs Bachmanns hat hier ihre Wurzel. Der Roman zeichnet das langsame Sterben des Ichs *in Malina* als Prozeß der Kunstproduktion nach, wie ihn Lenk zufolge Diderot exemplarisch am Beispiel des Schauspielers erörtert hat:

> Diderot beispielsweise redet im *Paradox des Schauspielers,* das sich uns zum Paradox des Künstlers überhaupt verdichtet, davon, daß jene seltsame Gefühlskälte, die den guten Schauspieler und Ausdruckskünstler überhaupt kennzeichnet, beim großen Künstler die Erkaltung von etwas Glühendem, Resultat eines furchtbaren Kampfes sei.[127]

Das Sterben des schreibenden Ichs zeigt die Transformation der Liebeserfahrung zum öffentlichen Kunstgenuß: Aus der vergangenen Liebe und dem Schmerz schöpfend, wird vom männlichen Autor Malina aus dem ›Glühend-Leben‹ des Ichs (vgl. M, 95, 214) der kalte Wert Kunst produziert. »Ein Tag wird kommen«, weiß das Ich, »und es wird nur die trockene heitere gute Stimme von Malina geben, aber kein schönes Wort mehr von mir, in großer Erregung gesagt.« (M, 326) Was die weibliche Textstimme hier antizipiert, ist das von Lenk beschriebene ästhetische Phänomen als »Wunder der Loslösung: das Zucken eines lebendigen Schmerzes ohne jemanden, der ihn hat.«[128]

In der paradoxen *Rekonstruktion* ihres *zerstörten* weiblichen Autor-Ichs in *Malina* ging es Bachmann nicht allein um die Darstellung weiblicher Todesarten, sondern auch darum, eine spezifisch weibliche Form der *Produktivität*, wie sie im Kunstwerk Liebe paradigmatisch realisiert ist, ins literarische (Kunst-)Werk zu setzen.[129] Ihre imaginäre Autobiographie zeigt eben gerade *nicht,* »daß der Frau, solange sie liebt, die Distanz fehlt, um zu schreiben«[130], und daß »die in den Liebesdiskurs verstrickte Frau außerstande ist, einen produktiven Gebrauch von der Sprache zu machen«[131], sondern *wie* weibliche Produktivität die ästhetische Form transformieren könnte. Der von Lenk beschriebene furchtbare Kampf des Künstlers ist bei Bachmann als derjenige dargestellt, in welchem die Liebesökonomie zum Paradigma weiblicher Produktivität avanciert und sich einschreiben muß in die Kunstform als »männliche Werk-Idee« (Höller), die genau diese Seite abdelegiert hat. Spricht das weibliche Ich im Heute als lebendige Quelle vor dem Wert, so schreibt der Künstler aus der Abwesenheit der Liebe und der Geliebten und schafft so den ästhetischen Wert als Werk: »Der Anfang des Schreibens«, so hat Roland Barthes die Sprachen der Liebe verstanden, »ist *da, wo du nicht bist*«[132]. Bis ins Schlußbild wird in *Malina* der Widerstand gegen diese tödliche Kunstproduktion aufrechterhalten: »[U]nd es ist etwas in der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!« (M, 336)

Werkhistorisch läßt sich diese produktionsästhetische Problematik rückbeziehen auf die Spaltung zwischen der liebesunfähigen Künstlerin Maria Malina und der liebesfähigen Frau Fanny Goldmann. Schon diese beiden Figuren bilden ein Ausbeutungsverhältnis ab: Maria Malina ist die Künstlerin, die den Schmerz darstellen kann, *weil* sie ihn nicht erleidet; Fanny zufolge hat sie »nur alle die Potenzen, lieben, hassen, dulden,

angreifen, in der Wirklichkeit kommt sie gar nicht so weit« (F, 489). Wenn Kunst aber auf *erlebter* Subjektivität beruht – oder, wie Bachmann sagt, den »Schmerz wahrmachen muß« (vgl. Wz, 275) –, so kann innerhalb des Textraumes die liebesunfähige Maria Malina diese nur von woanders beziehen: von Fanny Goldmann. Es ist letztlich diese Eigenschaft, die Fanny werkgenetisch ihre künstlerischen Fähigkeiten kostet, denn unvermittelt heißt es in den Entwicklungen dieses Textes:

> [D]ie kleine Malina war bis zur Häßlichkeit zerfressen von Fähigkeiten, Leidenschaften, die auf der Bühne aus ihr herausbrachen, und als Fanny längst nur mehr schöne Statistin war und zwanzig kleine Talente in [die] Ehe und auch als Statistinnen verschwunden waren, bezweifelte niemand mehr, […] daß es nur eine große Schauspielerin gab, die Malina, in Wirklichkeit aber war es Fanny gewesen, die es bemerkt hatte, zu einer Zeit, als man für die Malina noch keinen Groschen gegeben hatte. (F, 488 f.)

Damit rückt die Dekonstruktion männlicher Produktivität, wie sie *Malina* beschreibt, und die dem *Fanny*-Fragment eingeschriebene Kritik an der Weiblichkeit als Maskerade in einen Kontext. Fanny lebt als Schauspielerin ihrer selbst unter dem Mandat des Phallus, das der Frau ein eigenes Begehren und ein eigenes Imaginäres abspricht. Ist die Frau nicht in der Lage, sich produktiv symbolisch zu repräsentieren – also, mit Kristeva gesprochen, am Symbolischen zu *arbeiten* –, bleibt ihr nur der Rückgriff auf präetablierte Bilder. Als Krankheitsgewinn bieten die Bilder der Frau den narzißtischen Trost, ein Kunstwerk zu *sein*, der verdeckt, daß sie letztlich auf fremde Imaginationen rekurriert und diese, wie Fanny, zum Selbstbild macht. Da Fanny über kein eigenes Begehren verfügt, das sie in der Kunstproduktion symbolisieren könnte, bleibt ihr nur der Weg in die von Irigaray beschriebene Kulturneurose ästhetisch-dekorativer Weiblichkeit:

> Die von der Frau bevorzugte Neurose wäre also das ›Mimen‹ eines Kunstwerks, ein *schlechtes Kunstwerk* oder die *Nachahmung* davon. Sie produziert sich als Nachahmung, als Parodie eines künstlerischen Prozesses. Sie ist zum ästhetischen Objekt geworden, das freilich wertlos und verwerflich ist, weil es auf Simulation beruht. [133]

Ist Fanny eine »dekorative Schönheit« (vgl. 1, 289), die sich als schöne Statistin wiederfinden wird, so ist hingegen die unscheinbare Maria Malina eine »Bettschönheit«, die die Schauspielerei nur dort betreibt, wo sie hingehört: Als »Bühnenschönheit« reüssiert sie auf dem Theater (vgl. FG, 489). Diese Charakterisierungen zeigen, daß Begehren und Kunstproduktion ebenso zusammengehören wie Fannys Weiblichkeit und ihre zweitklassige Schauspielerei. Allerdings repräsentiert Maria Malina im Vergleich zu Fanny *nicht* das Bild authentischer, nicht-maskierter Weiblichkeit, sondern zeigt nur, *daß* Produktivität und Begehren *zusammengehören*. Sie ist nicht die andere oder die wahre Frau gegenüber der Inszenierung Fanny, sondern eigentlich ein Mann – und das nicht nur, weil sie so große Füße hat und männliche Hände (vgl. 1, 346). Maria Malina ist psychosexuell männlich, weil sie über ein eigenes Triebbegehren verfügt und den dar-

über definierten Subjektstatus bzw. die kulturell als männlich definierte Künstlerposition einnehmen kann. Fanny wird durch ihre Disposition zur beschriebenen Frau, Maria Malina wird als vom Ehrgeiz zerfressene Künstlerin zum Mann: Deformiert sind beide. Mit diesen Figuren konnte Bachmann den Konflikt zwischen Produktivität und Geschlecht nicht lösen, nur anzeigen, daß es ihn *gibt*.

Schon die Schauspielerin Katharina Suchy in Stepaneks *Malina* vereint Eigenschaften von Maria Malina und Fanny Goldmann – und kämpft letztlich mit den von diesen Figuren repräsentierten Problemen. Mit Maria Malina nimmt sie den männlichen Künstlerstatus ein, der auf der Abspaltung der weiblichen Liebsfähigkeit beruht, denn worum es in Stepaneks Geschichte *wirklich* geht, zeigt der Schluß: Das Happy-End besteht nicht im Kuß der beiden Liebenden, sondern im Vertrag der Schauspielerin mit Theaterdirektor Rodenborg. Der Konflikt von Liebe, Weiblichkeit und Produktivität findet sich in der Tat häufig bei Künstlerinnen und erweist sich als einer der Gründe ihrer psychosexuellen Vermännlichung. So gibt Else Lasker-Schüler ihr erstes weibliches Autor-Ich, die Prinzessin von Bagdad, zugunsten eines männlichen, demjenigen des Prinzen von Theben auf: Als Dichterin »stürzt« sie über ihre »Weiblichkeit und Liebesfähigkeit«[134]. Auch Fleißer hatte im *Tiefseefisch,* dem Drama, in dem sie sich selbst als Autorin thematisiert, auf »den bestehenden Widerspruch zwischen der Arbeit der Frau und ihrem Dasein als ›Liebende‹ hingewiesen.«[135] Und so unternimmt Bachmann mit ihrem Ich in *Malina* den kulturrevolutionären Versuch, Kunstproduktion über die weibliche Liebesfähigkeit zu initiieren, ohne ihr Begehren in der Erfüllung präexistenter Weiblichkeitsbilder zu verlieren. Ivans Ansinnen doch als / die Frau zu (schau)spielen – ein »kleines Aas«, ein »kleines Luder«, eine »Hexe bist du« – wird abgewiesen: Das Ich postuliert, »daß es für mich kein Spiel mehr gibt, daß das Spiel eben aus ist.« (M, 84f.)

1947 war das für die souverän mit den (Weiblichkeits-)Rollen jonglierende Katharina Suchy alles kein Problem und sicher für Bachmann auch (noch) nicht. Die Theatergeschichte Stepaneks bearbeitet allerdings hinter ihrer lustigen Kulisse Probleme einer Künstlerinnenbiographie, die auch Bachmanns Spätwerk als zentrale Konfliktfelder bestimmen: Die Frau als Künstlerin, die Frau als Schauspielerin, die Frau als Liebende. Und zuletzt: Nicht erst das Erscheinen von Bachmanns *Malina* verbindet seit 1971 qua Titel die Autorinnen Stepanek und Bachmann. Schon 1947 setzt die angehende Autorin Bachmann die fröhliche Phantasie weiblicher List praktisch um: Um Hans Weigel kennenzulernen, stellt sie sich ihm als Journalistin vor.[136] Dieser ist zwar kein großer Theaterdirektor, aber zu jener Zeit doch so etwas wie ein »Literatenoberhaupt« (Beikken). Er ermuntert die angehende Dichterin, hilft ihr als Vermittlungsinstanz weiter, und so »wird das Studium begleitet von einem an die Öffentlichkeit dringenden Schreiben«[137]. 1947 war das Spiel noch lange nicht aus, es fing gerade erst an.

5.4. Apokryphe Erinnerung: Hans Weigels Autorposition

Ist Stepaneks Text von 1947 eine Aufbruchsphantasie, stellt hingegen Hans Weigels erstmals 1951 veröffentlichter Roman *Unvollendete Symphonie* das seltsame Resultat eines Scheiterns dar. Der Autor hat es wohl geahnt, setzte er doch seinem Text eine Lese-

hilfe in Form eines Vorwortes voran: Die »Darstellungsart«, wird da anscheinend ohne Not gewarnt, könne »auf den ersten Blick befremdlich scheinen«, denn hier »spricht weder der Autor direkt noch sein Held«[138]. Wer spricht? Angesichts »einer problematischen Situation«[139], erklärt Weigel weiter, habe er statt dessen die Perspektive eines »überaus subjektiven Mädchens«[140] gewählt. Findet hier Bachmanns Frage, warum sie so oft eine männliche Erzählposition einnehmen mußte, ein männliches Pendant, wirkt die von Weigel gewählte weibliche Autorposition allerdings erst mit der Neuherausgabe des Romans und seines Nachwortes von 1992 wirklich *befremdlich,* denn die ›Heldin‹, die an Stelle des Autors und seines Helden spricht, hat seitdem einen Namen: Ingeborg Bachmann.

Entgegen naheliegender Annahmen handelt es sich bei der *Unvollendeten Symphonie* keineswegs um ein Erinnerungsbuch an Bachmann, obwohl sie in der Geschichte dieses Textes – und nicht nur als Protagonistin einer gescheiterten Liebesbeziehung – die zentrale Rolle spielt. Die Bachmann zugewiesene produktionsästhetische Funktion enthüllt sich schlaglichtartig in einer kurzen Odyssee vom Vorwort (1951) über das Nachwort von 1992 via Text. Als Geschichte konfliktiver Autorschaft findet die produktionsästhetische Funktionalisierung Bachmanns ihre rezeptionsästhetische Entsprechung in der Steuerung des Lesers durch den Autor, denn weder traten die Leser 1951 der namenlosen Protagonistin des Romans unbedarft gegenüber, noch werden sie 1992 einfach informiert, daß sich hinter der jungen Malerin Ingeborg Bachmann verbirgt. Die befremdliche »Darstellungsart« seines Textes sei, so Weigel, dem Thema des Buches – »Wien und Wiederkehr« – geschuldet, welches nicht in Form eines »Tatsachenberichts« zu bewältigen gewesen wäre, da es »das Wesentliche verdrängt und belastet« hätte: die »Begegnung zweier Menschen miteinander und mit einer Stadt«[141]. Statt des Tatsachenberichts, den also der männliche Autor oder sein Held verfaßt haben würde, sind die Leser mit den »höchst privaten Aufzeichnungen eines überaus subjektiven Mädchens, das vieles einseitig und manches gar nicht sieht (die Politik zum Beispiel)«[142], konfrontiert. Dieser Charakterisierung der namenlosen Heldin im Vorwort von 1951 folgt eine Anekdote im Enthüllungs-Nachwort von 1992, derzufolge es sich bei diesem Mädchen »um meine Kollegin Ingeborg Bachmann handelt, die in unserem Kreis von unserem Mentor Heimito von Doderer als ›der Bachmann‹ bezeichnet wurde«[143]. Offenkundig spielt dies auf die ›männliche‹ Schreibweise der jungen Lyrikerin Bachmann an, für die sie von der Literaturkritik höchstes Lob erfuhr. Das überaus subjektive Mädchen resp. ›der Bachmann‹ ist allerdings im Roman ganz Frau: »[I]ch bin erst durch dich und bei dir zu einer Frau geworden, auf die Männer Wert legen. Was hast Du alles aus mir gemacht, Peter?!«[144] Die angemessene Antwort auf diese Frage findet sich wohl nicht in biographischen Spekulationen, sondern in Sätzen, in denen die poetologische Wahrheit des Romans sich ausspricht: »[D]enn du, Peter, du bist in all dem gewesen, als dein Geschöpf hab' ich's erlebt und um deinetwillen.«[145]

Befremdlich wird der Roman ja keinesfalls, wie Weigel suggeriert, durch die Tatsache, daß hier eine Figur durch eine andere geschildert wird, sondern durch die 40 Jahre später nachgereichte Mitteilung, daß die anscheinend fiktionale Ich-Erzählerin selbst eine Schriftstellerin war. Weigel schreibt aus einer weiblichen Position – die dann auch nur

›höchst privat‹ und ›überaus subjektiv‹ sein kann –, und besetzt sie imaginativ mit Bachmann. Die Preisgabe der Identität der ›Heldin‹ offenbart die der Textproduktion zugrundeliegende Unschärfe der Autorschaft, für die es bei genauerer Sicht auf den Roman tiefere Gründe gibt. Weigels Inhaltsangabe verdeckt, daß der Roman zwar die *Begegnung* zweier Menschen mit sich und einer Stadt darstellt, aber die *Trennung* dieser beiden und das Weggewesensein eines dieser Menschen aus seiner Stadt – das *Exil* – verarbeitet. Als unverarbeitete Konflikte seiner Biographie bilden sie den Anlaß dieser Textproduktion, die eine, wie Weigel 1992 betont, ihm sonst »unbekannte Tendenz zum Schlüsselroman«[146] aufweist. Der Schreibprozeß folgt der intrapsychischen Notwendigkeit, die erlittenen Störerfahrungen als drohendes traumatisches Potential selbsttherapeutisch bewältigen zu müssen. Dieser Versuch, die in zweifacher Hinsicht verletzte Integrität des Subjektes wieder herzustellen, realisiert sich schreibend in einer ambivalenten Bewältigungsstrategie.

Der Trennungserfahrung wird in Form von Selbststilisierungen entgegengetreten, die nicht allein durch narzißtische Selbstbesetzung und -erhöhung die erlittene Kränkung des verlassenen Ichs zu negieren suchen, auch und vor allem den »anderen Herren«[147] wird als möglicher Grund für die Trennung und zu bewältigender Eifersucht breiter Raum gegeben. Sich selbst versichert der Autor aus dem Munde seiner ›Heldin‹: »Es ist ganz einfach gewesen, Männer zu finden – nein, erschrick nicht, Peter, so viele sind es gar nicht gewesen!«[148] Dem möglichen Erschrecken des Autors Weigel an dieser Stelle folgt die Beschwichtigung der ›Heldin‹ auf dem Fuße: »Ich habe mich nie ganz fallen lassen, habe mich immer behalten und zurückgenommen.«[149] Falls es überhaupt, was der Roman an einer Stelle durch seine ›Heldin‹ widerrufen läßt,[150] zu diesen anderen Herren kam, muß der Autor dies auf sein, besser, seines Helden Peter Taussigs Konto verbuchen, hat doch dieser der ›Heldin‹ die Vorzüge freiheitlicher Partnerschaft gepredigt und vorgelebt. (Ob nun zum Glück für Weigel oder Taussig, blieb aber die ›Heldin‹ immer bei sich und auf diese Weise, welch schönes Konstrukt, sein Geschöpf.) In den nachträglichen Idealisierungen wird so das Schmerzhafte der Eifersucht geleugnet, Differenzen werden negiert, und schreibend wird eine Symbiose geschaffen, welche die Trennung phantasmatisch aufhebt. Schreibend wird die ehemalige Geliebte zur zweifelsfreien Figur erhoben (und gleichzeitig mißtrauisch beäugt), mit der der Autor schreibend erneut verschmilzt. Bezeichnenderweise ist auch die Entwicklung des jungen Mädchens zur Künstlerin *sein* Werk: Erst auf seine Kritik hin baut sie genau die Details aus, die ihr »zu kühn« erschienen – »dank dir und mit dir, jetzt fängt es an.«[151] Was hinter der befremdlichen Form der Autorschaft sich ausspricht, ist hier zunächst der Wunsch eines liebeskranken Ichs: Ach, hätte doch wirklich *sie* diese Sätze geschrieben!

Die Negierung des Trennenden und der Differenzen allerdings dominiert auch das zweite Thema des Romans: die Heimkehr nach Wien nach der Emigration und dem damit für Weigel verbundenen Wunsch, *zu Euch zu gehören*. Daß die Juden mit von Brauns Begriff gewaltsam zu *künstlichen Anderen*[152] gemacht wurden, wird von Weigel schmerzhaft bestätigt:

> Aber ich bin mit euch in die Schule gegangen, ich habe mit euch im Stadtpark und Volksgarten Drittabschlagen gespielt, ich habe mich mit Zehntausenden im Stadion heisergebrüllt, dann ist eine neue Leitung gekommen, hat gesagt, daß das ganze nicht gilt und daß ich nicht zu euch gehöre. Das hat man so eindringlich und nachdrücklich gesagt, daß die, die's überlebt haben, zuerst dran geglaubt haben und dann wirklich angefangen haben, anders zu werden. Ich bin nicht wie sie. Darf ich denn nicht sein wie ihr?[153]

In der schreibenden Verarbeitung der Exilerfahrung Weigels werden zwei intrapsychisch sich widersprechende Positionen von den beiden Protagonisten verkörpert: Peter Taussig steht für die Erfahrung, als Wiener Jude kein Anderer als eben vorrangig Wiener zu sein, die ›Heldin‹ spricht aus, daß das Subjekt über die erlittene historische Gewalt eben doch zu einem Anderen wird.[154] Zwar kann das zum Anderen gemachte Ich Weigels sich so via ›Heldin‹ schreibend überhaupt erst artikulieren. Aber die an die ›Heldin‹ gebundene Konsequenz aus dieser Erfahrung wird nicht allein durch ihre Charakterisierung als einseitiges und politisch blindes Wesen für die Leser abgewertet, die langen argumentativen Passagen über den Status des Anderen dienen auch der Abwehr: Es sind immer die Gedanken der höchst subjektiven ›Heldin‹, und da nicht der Autor spricht – letztlich ihm fremde Gedanken.[155] Ob diese den Schreibvorgang leitende interpsychische Arbeitsteilung ihre biographische Entsprechung in den Gesprächen von Bachmann und Weigel hatte, muß wohl nicht entschieden werden; den folgenden Satz der ›Heldin‹, die auf der Gleichzeitigkeit von Zugehörigkeit *und* Fremdheit besteht, würde aber man in der Tat der *Autorin* Bachmann abnehmen: »Ich will genau das von dir, was du selbst in dir verdrängst.«[156]

Zwanzig Jahre nach der *Unvollendeten Symphonie* wird Bachmann mit *Malina* eben den Roman veröffentlichen, der dieser Forderung nachkommt: des Erzählens aus der weiblichen Position, dem *Verdrängten im eigenen Ich*. Der befremdlich wirkenden Autorschaft der *Unvollendeten Symphonie* ist mit *Malina* die Klärung der »dunklen Geschichte« (vgl. M, 22) gegenübergestellt, die eine männliche Autorposition hervorbrachte und damit auch die Frage, wie die Geschichte – eben die große und die kleine – im Ich zusammenkommen und zur Triebfeder des Schreibens werden. In *Malina* lokalisiert Bachmann ihr schreibendes Ich eingangs genau dort, wo auch Weigel sie als ›Heldin‹ verortet hatte: »Der Ort ist Wien. Und die Zeit ist heute.«[157] Die Expositionen beider Texte umreißen gleich zu Beginn als selbstreflexive Poetologien den Ort des schreibenden Ichs als Ausgangspunkt für ihre Erinnerungsverfahren, und so wie die Erzählerin der *Unvollendeten Symphonie* »alles sagen« will, »was gewesen ist«[158], gibt es auch in *Malina* zunächst »nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört«: »Ich werde erzählen« (M, 23). Wohnhaft wie die Erzählerin der *Unvollendeten Symphonie* in einem Haus Nr. 6, nimmt das Ich in *Malina* den Erinnerungsfaden auf.[159] Obwohl auch in der *Unvollendeten Symphonie* der totalisierende Anspruch des Erzählvorhabens fragwürdig ist, wird doch gerade der Erinnerung zugetraut, gemäß *ihrer* Logik, *alles* zu sagen und das Subjekt auf seine Zukunft hin zu entlassen: »Und wenn ich am letzten Heute dieser Zeilen mich ins Morgen und sie ins Gestern entlasse, sollen sie, wirr und zufällig

wie jede Begegnung, doch alles bergen, was du bist und was ich bin. Alles.«[160] Liest man diese im Prolog antizipierte Freiheit des Subjektes, das seine Vergangenheit in der Schrift aufgehoben weiß, in bezug auf den letzten Satz des Romans, so scheint das Vertrauen in die alles bergende und somit *befreiende* Erinnerung nicht gerechtfertigt: »In unseren Gräbern leben wir.«[161] In *Malina* erlebt das weibliche Ich als lebendig begrabenes die Weigelsche Metaphorik am eigenen Leib: »Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand« (M, 336). Der in Bachmanns Gedicht *Botschaft* aufgegriffene Grabspruch Michelets

> […] Unsere Gottheit,
> die Geschichte, hat uns ein Grab bestellt,
> aus dem es keine Auferstehung gibt (B, 49)

könnte als Epitaph über beiden Texten stehen: Die Schrift wird zum Grab der erinnerten Geschichte, in denen die weiblichen Ich-Figuren lebendig begraben sind. Es bleibt aber die Frage: Wer sargt eigentlich wen ein, wer kann – und auf wessen Kosten – auferstehen?

Sowohl Weigels als auch Bachmanns Text weisen als Erinnerungsromane auf die ihnen zugrundeliegende produktionsästhetische Problematik der Verarbeitung geschichtlicher Gewalterfahrung im Subjekt hin. Auf dem Hintergrund der *Unvollendeten Symphonie* wird *Malina* als Dekonstruktion einer männlichen Autorposition deutlich, die neben dem Versuch, eine andere Produktivität ins Werk zu setzen, über die radikale Weiterentwicklung literarischer Erinnerungsverfahren geleistet wird. Die *Unvollendete Symphonie* postuliert:

> Wenn ich mich erinnere: ›ich habe etwas erlebt‹, dann habe ich das Erlebte. Man ist seine Vergangenheit und man hat sie. Aufbewahrt, geborgen und gerettet, ist in ihr alles unvergänglich geworden, was jemals in die Zeit getreten ist.[162]

Genau dem widerspricht *Malina*:

> Wenn meine Erinnerung aber nur die gewöhnlichen Erinnerungen meinte, Zurückliegendes, Abgelebtes, Verlassenes, dann bin ich noch weit, sehr weit von der verschwiegenen Erinnerung, in der mich nichts mehr stören darf. (M, 23)

Das über alles gebietende – und damit nur über ›Abgelebtes‹ verfügende – Erinnern wird verworfen, setzt es doch ein der Vergangenheit distanziert gegenüberstehendes Ich voraus, das Bachmanns Konzeption einer »Geschichte im Ich« (FV, 230), hier verstanden als im Subjekt gegenwärtige und zugleich der Verfügungsgewalt des bewußten Ichs entzogene, nicht angemessen ist. Schon Franza begab sich mit ihren Träumen vom ›Friedhof der Töchter‹ und von der ›Gaskammer‹ an zwei Todesorte, die auch Weigels Text bestimmen: Das Ende seines Romans zeigt die beiden Liebenden bei einem Spaziergang auf dem Friedhof – ein Raum des Trostes, sind hier doch auch jüdische Gräber

zu finden. Ohne es auszusprechen, ist damit auch der Todesort der Juden benannt, der selbst die Gräber als Raum des Gedenkens verunmöglichte: die Gaskammern der Vernichtungslager. Wenn Peter Taussig, das Alter ego Weigels, am Ende des Romans der Geliebten erzählt, er träume immer von den Stätten seiner Kindheit als unversehrter Vergangenheit, so erweist der Besuch in der Gegenwart, daß »Bild« und »Original« nicht mehr eins werden können: »[N]ur ist alles kleiner, stiller, wie lebloser als im Traum.«[163] Es ist das Fehlen der jüdischen Kultur, die – ohne daß der Autor es sagt – die gegenwärtige Stille, die Leblosigkeit, den Tod dieser Erinnerungsorte ausmacht. Der Traum ist für die *Unvollendete Symphonie* ein Ort des Glücks, der den Friedhöfen und Gaskammern der jüdischen Geschichte entgegensteht. Für Franza hingegen wird in ihrem langen Monolog, der von den Träumen des Friedhofs der Töchter und der Gaskammer berichtet, der Traum zum Schauplatz der verdrängten Geschichte. ›Ich sehe jetzt, daß man es darstellen kann‹ (vgl. 2, 228): Der Traum setzt ins Bild, was sich bei Weigel der Darstellung verweigert. *Der dritte Mann* als das Erinnerungskapitel des Romans, in welchem die Traumatisierungen des Subjekts nurmehr in einem traumästhetischen Verfahren darstellbar sind, revidiert deshalb die Zeitangabe und kündigt damit den Bachmann zugewiesenen Erinnerungsort der *Unvollendeten Symphonie* auf und den *anderen Schauplatz* der Geschichte an: »Der Ort ist diesmal nicht Wien. […] Die Zeit ist nicht heute.« (M, 174)

5.5. Träume: Der andere Schauplatz der Erinnerung

Zum Interpretationsverfahren

> »Umgekehrt, sagt der Traum, wenn du das Buch nicht verstehst, bist du der Schwachsinnige, nicht der Autor.«
>
> Freud, Die Traumdeutung

»Die Aufzeichnung der Träume«, erklärte Bachmann, sei ein »Kunstgriff: Traumlogik als Mittel der Darstellung«[164]. Verweist sie damit offenkundig auf Freuds *Traumdeutung,* so ließe sich anfügen, daß der Kunstgriff zugleich ein mimetischer ist, da er wirkliche Träume imitiert. Geschrieben mit den Mitteln der Traumlogik, können die Träume anhand derselben partiell dechiffriert werden. Es ist aber anzunehmen, daß die Träume in ihrem hohen Grad an Authentizität *auch* durch ein besonderes Maß an Subjektentgrenzung gekennzeichnet sind. Sie müssen nicht authentisch im Sinne von wirklich geträumt sein, um als Phantasien der Deutung zugänglich zu sein. Auch hier versteht sich die Interpretation zwar als Deutung auch privater Konflikte, diese aber werden, wie generell in dieser Untersuchung, immer in einem überpersönlichen Kontext weiblicher Subjekt- und Autorproblematik verstanden.

Das erzähltechnische Paradox – wie kann ein destruiertes Ich seine Zerstörung berichten, da es entweder ein überlebendes, also nicht gänzlich zerstörtes Ich voraussetzt oder als völlig zerstörtes nicht mehr als Träger der Erinnerung fungieren könnte – wird durch die Traumästhetik gelöst, d. h. gewahrt: Als präsentische Form der Träume von

›heute nacht‹ bilden sich die Zerstörungsvorgänge narrativ nicht als vergangene, sondern im Prozeß selber ab; sie werden vorgeführt. In diesem Paradox findet die ›fast verschüttete Erinnerung‹, das »zum Weitermachen zu zerstörte weibliche Ich«, sein »Schon-beinahe-Vernichtetsein« (vgl. GuI, 75, 89, 93) seinen Ausdruck. Mit Elisabeth Bronfen könnte dieses relativische Zerstörtsein als ›liminale Position‹ des Weiblichen bestimmt werden.

Alle Träume gravitieren um ein Thema: den tödlichen Kampf zwischen Tochter und Vater. Die nach den ersten drei Träumen durch einen Dialog zwischen Ich und Malina gesetzte Zäsur legt aber nahe, diese als Eröffnung zentraler Bedeutungsfelder zu lesen,[165] die in den späteren Träumen verwoben werden: Die Traumarchäologie der Zerstörung umfaßt in diesen drei Bildern das subjektkonstitutive Feld von der kulturhistorischen Positionierung auf dem ›Friedhof der ermordeten Töchter‹ über die (lebens-)geschichtliche Situierung in der Chiffre ›Gaskammer‹ bis hin zum ›privatesten‹ Bereich weiblicher Ich-Destruktion im Zeichen ›Kastration‹. Die vierte Bedeutungsschicht wird *nicht* durch einen Traum thematisch eröffnet und findet sich auch in der Folge ›nur‹ als nebengeordnetes, aber um so skandalöseres Element der Traumserie: Sie ließe sich entweder als ödipale Szene oder als Inzestgeschehen bezeichnen.

Die folgende Lektüre ist eng am Text orientiert. Dies rechtfertigt sich aus der zentralen Bedeutung dieses Kapitels als Chiffrierung des textkonstitutiven Destruktionszeitraums. Interpretation wird hier buchstäblich zur Traumdeutung. Träume sind manifeste Bilder, denen latente Gedanken zugrundeliegen. Den latenten Hintergrund bildet neben der Subjektivität der Leserin die Intertextualität Bachmanns – soweit bekannt.[166] Ein erster intertexueller Faden führt zu Hans Weigel: Er beendet seinen Text mit einem Gang über den Friedhof. Ihn wieder zu verlassen, ist das Sinnbild seines Romans: mit dem Leben davongekommen. Tot sind die anderen.

Der Gang auf den Friedhof der ermordeten Töchter

Unsichtbare Wahrheiten

»Ein großes Fenster geht auf« (M, 174): Das erste Bild der Traumserie ist kein zufälliges oder beliebiges. In ihm artikuliert sich Bachmanns poetologischer Topos, Kunst müsse den »Schmerz wahrmachen«, damit »uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen« (Wz, 275).[167] Der Blick des Ichs und damit die *Perspektive,* die die Träume für den Leser konstruieren, wurde im Gegensatz zu ihrer sehr sprachgewaltig dargestellten Stimmlosigkeit bislang nicht wahrgenommen: Er bleibt als Stilmittel unsichtbar, weil er sich im identifikatorischen Blick des Lesers reproduziert. Macht man den über die Bilder installierten unsichtbaren Blick sichtbar, wird deutlich, daß Bachmann gemäß der »Rücksicht auf Darstellbarkeit«[168] einen *Erkenntnis*prozeß als körperlichen Vorgang, als *Sehen,* gestaltet hat. Damit wird der Blick zur Waffe gegen den Vater: Trotz ihres Ekels sieht die Tochter ihn an, denn sie will wissen, »welche Gefahr noch in sein Gesicht geschrieben ist« (M, 206). Im letzten Traum wird die Verbildlichung in den ihr zugrundeliegenden abstrakten Vorgang der Reflexion überführt: Die Tochter reinigt das verschmutzte Gesicht des Vaters, »um ihn besser zu sehen. […] Ich weiß, wer Du bist.« (M, 234 f.) Der

Traum, so Freud, muß die abstrakten Traumgedanken verbildlichen; zugleich bedeutet die Bewußtwerdung der im Bild dargestellten verdrängten Inhalte ihre Versprachlichung: »Ich habe alles verstanden« (M, 235), lautet der letzte Traumsatz. Der inhaltliche Verlauf der Traumserie – die Bewußtwerdung als Sprachfindungs- und Reflexionsprozeß – findet im sukzessiven Übergang vom geöffneten Blick über das erkannte Bild zur Sprache seine formalästhetische Enstprechung.

Szenerie

Im ersten Traum sieht das Ich auf Friedhöfe hinunter, die Gräber und Inschriften sind allerdings kaum zu erkennen. Der Blick nach draußen wechselt plötzlich in die Innenperspektive: »Mein Vater steht neben mir und zieht seine Hand von meiner Schulter zurück, denn der Totengräber ist zu uns getreten.« (M, 174) Die hier verbildlichte Redewendung zeigt: Von nun an wird der Vater seine Hand nicht mehr schützend über die Tochter halten. Der Totengräber teilt dem Ich die für sie noch *unsichtbare* Wahrheit mit: »Das ist der Friedhof der ermordeten Töchter.« (M, 175) Die Eröffnung kommt aus berufenem Munde, aber: »Er hätte es mir nicht sagen dürfen, und ich weine bitterlich.« (Ebd.) Was die Sprache als Kausalität abbildet – die Abwendung des Vaters, *weil* der Totengräber eintritt –, ist im Traumbild ein identischer, gleichzeitiger Akt, der als *schlagartiger* den Zusammenfall von Opferstatus und Wissen signalisiert: Der Totengräber ist Verkünder und Vollstrecker der Wahrheit in einem.[169]

Das erste Bild wird im 15. Traum aufgegriffen, aber nun ist es finster vor dem Fenster, es läßt sich nicht öffnen, das Ich sieht und weiß also nicht, was sich draußen verbirgt. Mußte schon der Totengräber lange stumm reden, bevor sie seine Botschaft hören konnte oder wollte, kommt ihr auch jetzt erst »langsam in den Sinn« (M, 198), welche Szenerie sich draußen verbirgt. Traumanalytisch verbildlicht die Finsternis und das versperrte Fenster den Widerstand des Ichs gegen den latenten Trauminhalt – den Friedhof. Das Auftreten des Vaters bringt die Gewißheit über den verborgenen Ort:

> Ich weiß, daß hinter mir mein Vater eingetreten ist, er hat geschworen, mich zu töten, und ich stelle mich rasch zwischen den langen schweren Vorhang und das Fenster, damit er mich nicht überrascht beim Hinausschauen, aber ich weiß schon, was ich nicht wissen soll: am Seeufer liegt der Friedhof der ermordeten Töchter. (M, 198)

Überrascht dürfte hier eigentlich keiner sein oder werden – am wenigsten der Leser, da die Traumelemente Fenster und Vater bereits über das Wort ›Friedhof‹ verbunden sind: Der Leser dürfte die Szenerie sofort assoziieren und träumt solchermaßen den latenten Inhalt gleich mit. Wird der Todesort im dritten Friedhofstraum endlich sichtbar, sind seine dunkelsten Befürchtungen bestätigt. Ist es wirklich so, daß das Ich – und mit ihm der ›träumende‹ Leser – nichts wissen *soll*? Angesichts des fortgesetzten Widerstandes gegen das Todesbild stellt das zweite Friedhofsbild eine Warnung dar: Will man die mörderische Wahrheit nicht sehen und erkennen, schleicht sie sich eben *hinterrücks* ein. Gattungshistorisch ist dies ein ausgesprochen ironisches Vorgehen, denn die Leser wis-

sen noch lange nicht alles: Wie in einem richtigen Schauerroman müssen sie sich das Grauen noch eine Weile – bis zum letzten Friedhofsbild – ohne konkretes Bild vorstellen.

Wie im ersten Friedhofstraum öffnet sich auch im letzten das Fenster wieder, nun sind die »Gräber genau zu erkennen« (M, 219). Das Ich ist mit der Wahrheit über sich konfrontiert: Die toten Töchter erheben sich aus den geöffneten Gräbern. Langsam ist die Wahrheit ans Licht gekommen, nun ist sie objektiv sichtbar und besteht für sich. Dem geöffneten Blick korrespondiert am Schluß der Friedhofsserie das Bild.

Das Urbild der Friedhöfe träumte Franza:

> »[U]nd so sah ich auf einen Friedhof, beim Sonnenuntergang, und in dem Traum hieß es: das ist der Friedhof der Töchter. Und ich sah auf mein eigenes Grab hinunter, denn ich gehörte zu den Töchtern, und mein Vater war nicht da. Aber ich war seinetwegen gestorben und hier begraben. (F, 412)

Bachmann hat dem ersten Traum des Ichs drei neue Elemente eingefügt: den Vater, den Totengräber, das Attribut ›ermordet‹.[170] Der Totengräber hat zuförderst für den Leser eine Gewährsmannfunktion, denn wer wüßte über den Friedhof besser Bescheid als er? Die an ihn gebundene Verobjektivierung und der Akt des Gegenübertretens schaffen so das Bild einer nicht ausweichbaren, objektiven Wahrheit. Mit seinem Auftritt wird zugleich ein Widerstand in den Traum eingebaut. Im Totengräber verdichten sich zwei Komponenten: Er stellt die Wahrheit über die Tochter als von ihr abgespaltene und verdrängte dar, gegen deren Annahme sie sich sträubt. Gerade weil diese Figur die Wahrheit *verobjektiviert* und zugleich den *Widerstand* des Ichs verkörpert, akzeptiert der Leser seine Aussage als wahr. Franzas Traum liegt der latente Gehalt ›ich bin von meinem Vater ermordet worden‹ zugrunde. Der Umschrift zum ›Friedhof der *ermordeten* Töchter‹, die den latenten Inhalt zum Traumelement macht, korrespondiert die Einführung des Vaters als manifester Traumgestalt. Die sprachlich manifeste und damit bewußtseinsfähige Veränderung vollzieht sich zunächst aber nur an der Tochter, die von der Toten zur Ermordeten wird. Der Mörderstatus des Vaters wird hingegen eingangs nur als verräterische Geste des Abwendens angesichts der im Totengräber repräsentierten Wahrheit inszeniert. Das erste Traumbild etabliert so für den Leser einen neuen latenten Inhalt, nämlich *das Mörderische*, das im letzten Traumbild enthüllt wird: »Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.« (M, 235) Bereits im ersten Traum wird ein paradoxer Bezug von latenten und manifesten Traumaussagen aufgebaut: Das *latent* Mörderische des Vaters wird am Ende manifest als *Mörder,* der nicht mehr der Vater ist.

Nach Freud wird die »*zeitliche Wiederholung* eines Aktes« im Traum »regelmäßig zur *zahlenmäßigen Vermehrung* eines Objektes.«[171] So vereint der Plural ›Töchter‹ zwei konträre Funktionen: Gelesen als individuelle Traumgeschichte, ist sie bildlicher Ausdruck der immer erneut getöteten Tochter, zugleich aber auch Verweis auf die Universalität der zugrundeliegenden Struktur. Wie die Wiederholungsstruktur der Traumvorgänge als solche repräsentiert auch das Friedhofsszenario Individual- und Kollektivgeschichte zugleich.

Positionierungen

Das erste Friedhofsbild situiert das Ich in einem Innenraum und verortet es damit im Bezug zum Todesort der Töchter zunächst als Außenstehende. Die gegen den inneren Widerstand sich durchsetzende Erkenntnis, als Tochter Opfer des Vaters zu sein, wird über eine gleitende Neupositionierung des Ichs in den Friedhof-Szenen geleistet: Eingangs im Innenraum an die Seite des Vaters gestellt, zeigt der 15. Traum das Ich *zwischen* Vorhang und Fenster versteckt. Dem langsamen Auftauchen des Friedhofs korrespondiert die sukzessive Entfernung Vater-Tochter und damit verbunden ihr Gleiten in eine neue Subjekt- bzw. Nicht-Subjektposition. Im letzten Traum sind zwar die Töchter, aber ist kein Ich mehr vorhanden: Die Vokabel der Selbstanzeige – das ›Ich‹ – ist (sprachlich) gestrichen. Die Traumfolge wiederholt Franzas Identifikation als Tote – »denn ich gehörte zu den Töchtern« – auf *unsichtbare* Weise, in dem er das Ich *buchstäblich* verschwinden läßt. »Wo im Trauminhalt nicht mein Ich, sondern nur eine fremde Person vorkommt«, so Freud, »da darf ich ruhig annehmen, daß mein Ich durch Identifizierung hinter jener Person versteckt ist.«[172] Wäre da noch ein Ich, das *sprechen* könnte, würde sie mit Franza sagen: Ich bin die Tochter geworden.

Genre-Bilder

›Der Friedhof der ermordeten Töchter‹ könnte, wie Höller schreibt, als Szenario einem Schauerstück entstammen.[173] Das Genrebild ist mit Bronfen lesbar als Zitat, in dem sich die kulturhistorische Verschränkung von Tod und Weiblichkeit, genauer gesagt, die symbolische Einschreibung des Weiblichen als Todes-Repräsentanz reproduziert. Anhand der trivialen Vokabeln des Schauerromans und der Gothic novel – Friedhof, umwölkte Gräber, Totengräber, Leichen, wächserne Finger, Weißlicht, wehende Haare – wird in der Traumfolge die Position der Tochter als Toter, als Nicht-Subjekt entwickelt. Die Zeichenkette nicht zuletzt ästhetischer Inschriften auf den Körper der Frau wird konsequenterweise auch mit einem Titel eines Dramas von Ibsen beendet: WENN WIR TOTEN ERWACHEN (M, 219). Die Situierung getöteter Weiblichkeit in einem genuin literarhistorischen Bild trifft dabei zugleich eine Aussage über das schreibende weibliche Ich in dieser Tradition: Die Autorin ist die *Leichengräberin,* die die Wahrheit über sich selbst ins Bild setzt. Damit rückt sie aber zugleich auch in die Position der Toten oder, um es mit Bronfen zu sagen: »Die Antwort auf den Tod einer Frau ans Licht zu bringen, ist gleichbedeutend mit der Versenkung der weiblichen Leiche in der Erde.«[174] Die liminale Position des *Weiblichen* – in der symbolischen Ordnung das Abwesende, den Tod, zu repräsentieren – wird dann zur tödlichen, wenn die *Frau* sich mit dieser Zuschreibung, den eingangs noch unsichtbaren »Inschriften« (M, 174) auf den Gräbern, identifiziert. Tatsächlich ist es die zunehmende Identifikation mit der weiblichen Position, die auch als Todesrepräsentanz fungiert, die, wie Franzas Traumverbindung von Friedhof und Gaskammer zeigt, auch das *historisch* Verdrängte hervortreten läßt.

Widerstand und Widerstände

Welche Funktion haben *drei* Friedhof-Bilder? In ihnen wird das Spiel von latenten und manifesten Inhalten aufgebaut, das Träume als Produkte zwischen Wunsch und Zensur

kennzeichnen. Welcher Wunsch ist hier erfüllt? Möglicherweise der Wunsch, zu wissen.[175] Anders als Franza hat das Ich mit ihren Widerständen gegen das verdrängte Wissen zu kämpfen – aber gerade das fördert die Leser(innen)identifikation, kommt die literarische Psychodynamik der realen wohl ziemlich nahe. Der Widerstand gegen die verdrängte Wahrheit ist zugleich auch ein Widerstand gegen die Identifikation mit einer kulturellen Position, die die Frau als Tote repräsentiert. Die Traumfolge zeigt, daß Bachmann die von Freud dargelegten Traummittel sozusagen korrekt einsetzt, sie aber darüber hinaus zu einem ironischen Zitat der Gattungsgeschichte erweitert: Die Leserschaft gruselt sich mit und muß die latente Wahrheit der Träume wie im Schauerroman erleben. Liegt aber nicht gerade in der souveränen Verfügung über den literarischen Kanon und seine Bilder auch das widerständige, ironische Moment dieser Träume?

Die gesellschaftlichen Institutionen: Der serielle Charakter der Träume

Im Traumkapitel tritt der Vater als Repräsentant gesellschaftlicher Macht auf, dem alle möglichen Institutionen zu- oder besser untergeordnet sind: Er schreibt eine Oper, in der das Ich auftreten muß, ohne daß der Vater für sie eine Stimme geschrieben hätte; als der »größte Sonntagsprediger weit und breit« (M, 191) steigt er auf die Kanzel und verflucht die Frauen, er filmt als Regisseur die Tochter gegen ihren Willen. Als der »erste Couturier der Stadt« zwingt er die Tochter, eine bezeichnende Fehlleistung – die Brautmodelle der neuen »Wintermorde« (M, 209) – vorzuführen, wobei die Tochter selbst als Fehlleistung des Vaters erscheint. Darüber hinaus ist er Professor, hat »gute Verbindungen« zu allen »Behörden« (vgl. M, 228), so daß er seine Tochter ins Gefängnis werfen lassen kann, dann unterzeichnet er noch ein Schriftstück, das sie entmündigt. Der serielle Charakter der Träume enthüllt das Beziehungsverhältnis von Tochter und Vater als patriarchalische Gewaltstruktur, die der Kultur als Ensemble symbolischer Systeme zugrundeliegt.[176] Innerhalb der Kette sozialer Signifikanten fungiert die Tochter als Zeichen väterlicher Macht und als Fehlleistung innerhalb seiner patrilinearen Genealogie.

Im 35. Traum werden als Apotheose patriarchalischer Macht alle Institutionen in einem Bild verdichtet: Der Vater »leitet ein Unternehmen oder eine Regierung, er inszeniert an einem Theater, er hat Tochterrechte und Tochtergesellschaften, er gibt dauernd Befehle« (M, 233). Der Begriff Tochtergesellschaft evoziert zunächst eine Kapitalgesellschaft, die von einer anderen Gesellschaft gegründet ist oder durch entscheidende Kapitalbeteiligung beherrscht wird. Die vom Stammhaus gegründete Tochtergesellschaft stellt häufig die Verbindung zu anderen Kapitaleignern bzw. -gesellschaften dar, eine Analogie, die an die strukturalistische These vom Frauentausch als Grundlage der Kultur erinnert. Damit wird, wie Irigaray in Anlehnung an die Marxsche Warenanalyse argumentiert, die Frau zur Ware.[177] Die Tochter, die als Braut nur zum Tauschobjekt taugt, wird – zur toten Ware degradiert – zum Modell, das sich vorführen muß, eben weil sie innerhalb einer auf Patrilinearität gegründeten Kultur nur eine Fehlleistung sein kann. Der Vater wirkt dabei in seiner omnipotenten Macht über die Tochtergesellschaften nachgerade wie der ›Urvater‹ Freuds. Sieht Freud die Sozialität, die patriarchalische Ordnung im Mord am Urvater begründet, an dessen Stelle der Brüderclan tritt, so wird hier ein Gegenbild entworfen: Die Gesellschaft gründet auf der fortwährenden Ausbeu-

tung und Unterdrückung, letztlich der Tötung des Weiblichen. Die Todesarten sind Sprachentzug, Ausschluß, Ausbeutung und Unterwerfung. In Freuds psychohistorischer Mythologie findet das Drama zwischen Vater, Mutter und Söhnen statt. Wo bleiben, ließe sich fragen, eigentlich die Töchter? Bachmanns Antwort lautet: in den Gräbern. In der Verbindung der Tochtergesellschaft zum Friedhof der ermordeten Töchter ist die Einsicht des weiblichen Ich realisiert: »Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz« (M, 276).

Aber auch hier finden sich komische, aggressive Elemente, ausgedrückt in Fehlleistungen, Sprachspielen – und in Witzen. Ist der ›größte Sonntagsprediger weit und breit‹ wirklich ganz ernst zu nehmen, wirken ›die guten Verbindungen‹ des Vaters zu den ›Behörden‹ nicht auch ein bißchen lächerlich? Zum Sturz des Vaters reicht das nicht, aber zur sprachlichen Unterminierung seiner Macht schon. Wenn die Religion die Frau im Namen des Vaters verdammt und Sprechen – so Lacan – im Namen des Vaters geschieht, dann mag der schreibende Widerstand des Ichs zwar ein Witz sein, aber immerhin ein Witz.

Der historische Raum: Die Gaskammer

Auch der Gaskammer-Traum hat sein Urbild in den *Franza*-Fragmenten:

> Heut nacht hab ich geträumt, ich bin in einer Gaskammer, ganz allein, alle Türen sind verschlossen, kein Fenster, und Jordan befestigt die Schläuche und läßt das Gas einströmen und, wie kann ich sowas träumen, wie kann ich nur, gleich möchte man um Verzeihung bitten, er wäre unfähig es zu tun, keiner würde es mehr verabscheuen, aber nun träum ich es doch und drücke es so aus, was tausendmal komplizierter ist. (F, 407)

Franza reagiert schuldbewußt, sie wehrt das Traumbild zunächst ob seiner Ungeheuerlichkeit ab. Bachmann antizipiert hier offenkundig die Leserreaktion, die es als unzulässiges oder zweifelhaftes ästhetisches Stilmittel empfinden wird, die Vernichtungsmethode der Nationalsozialisten für die psychische Ermordung einer Frau literarisch zu benutzen.[178] So wird zunächst der Zusammenhang von Geschlechterverhältnis und Faschismus als ein ›tausendmal komplizierterer‹ Sachverhalt bezeichnet, den ein Traumbild schockierend einfach darstellt.[179] An anderer Stelle – einem Gespräch der Geschwister – ist es Martin, der Jordans Verhalten auf den Begriff Faschismus bringt. Statt einer anfechtbaren Begründung für diese Begriffsübernahme wird an dieser Stelle, die ausschließlich Franzas Rede wiedergibt – »Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten, nein, verzeih, ich muß lachen, nein ich weine bestimmt nicht« (F, 403) – eine *unanfechtbare* affektive Reaktion gesetzt. Um die Umdeutung des Begriffs für den Leser zu legitimieren, wird Franzas Reaktion psychologisch genau und subtil gestaltet. Wie Freud in seiner Studie zum Witz ausführt, entsteht eine der Lustquellen des Komischen aus der zeitweiligen Aufhebung der Zensur gegenüber unbewußten Vorstellungen. In einer Fußnote fügt er hinzu, daß viele Patienten die Wahrnehmung des vormals Unbewußten mit einem Lachen quittieren,

»und sie lachen auch dann, wenn der Inhalt des Enthüllten es keineswegs rechtfertigen würde«.[180] Wie Franza muß auch der Leser, um das Verdrängte wahrnehmen zu können, gegen seinen Widerstand gegen dieses unzumutbare Bild angehen.

Analog zum Friedhof ist auch die Gaskammer in *Malina* als Traumszenerie erweitert. Auch hier verrät der Traumanfang, der das Ich eingeschlossen im Dunklen zeigt, noch nichts über den Ort. Schließlich sieht das Ich dann Schläuche an den Wänden. Obwohl diese »von Anfang an da gewesen sein« mußten, konnte es sie in seiner *Fixierung* auf den Vater nicht sehen: Sie irrte »blind im Halbdunkel« die Wände entlang, um den »Vater nicht aus den Augen zu verlieren« (M, 175). Statt ihr eine Tür zu zeigen, läßt der Vater wie Jordan das Gas einströmen. Der historische Raum, an dem sich das Ich befindet, ist die »größte Gaskammer der Welt«:

> Mein Vater ist verschwunden, er hat gewußt, wo die Türe ist und hat sie mir nicht gezeigt, und während ich sterbe, stirbt mein Wunsch, ihn noch einmal zu sehen und ihm das Eine zu sagen. Mein Vater, sage ich ihm, der nicht mehr da ist, ich hätte dich nicht verraten, ich hätte es niemand gesagt. Man wehrt sich hier nicht. (M, 175 f.)

Die Verlängerung des ursprünglichen Traums, die Franzas Reaktion ersetzt, scheint ihn umzukehren. Zwar wehrt Franza zunächst das schockierende Traumbild ab, da es die radikale Gleichsetzung des nationalsozialistischen Terrors mit dem des privaten Verhaltens produziert, aber seinem *Sinn* als tausendmal komplizierterem Zusammenhang stimmt sie zu. Das Ich hingegen scheint die Traumaussage noch im Traum leugnen zu wollen. Auf der manifesten Ebene erfährt der Traum ein doppelt bestürzendes Ende: Ist die Loyalitätsbeteuerung eine demütigende Unterwerfungsgeste, ist sie überdies noch nutzlos. Der Tod des Ichs erscheint ganz und gar sinnlos. Offen bleibt, was sich hinter den Beteuerungen, den Vater nicht zu verraten, *es niemand* zu sagen und dem Wunsch, *ihm das Eine* zu sagen, verbirgt.

Statt einer Wiederholung der zentralen Szenerie wie beim Friedhof-Traum bildet der Gaskammer-Traum einen Assoziationsrahmen, der ihn mit Elementen anderer Träume verbindet: Als eine die Traumserie durchlaufende Zeichenkette verweisen sie auf die faschistische Vergangenheit. Auf die mit einem »Buchheil« (M, 183) endende Bücherzerstörung im 6. Traum folgt als 13. der Lager-Traum. Das Ich hat einen »sibirischen Judenmantel an, wie alle anderen« (M, 192), trifft ihren Geliebten in einer Baracke, wo sie ihren Abtransport durch Lastwagen erwarten.[181] Im 27. Traum stirbt sie an einem elektrisch geladenen Stacheldrahtzaun, von dem das Haus umgeben ist. Im letzten Traum kulminieren die Zeichen: Der Vater

> wechselt in einem fort die Kostüme, er trägt den blutbefleckten weißen Schlächterschurz, vor einem Schlachthaus im Morgengrauen, er trägt den roten Henkersmantel und steigt die Stufen hinauf, er trägt Silber und Schwarz mit schwarzen Stiefeln vor einem elektrisch geladenen Stacheldraht, vor einer Verladerampe, auf einem Wachtturm, er trägt seine Kostüme zu den Reitpeitschen, zu den Gewehren, zu den Genickschußpistolen, die Kostüme werden in der untersten Nacht getragen, blutbefleckt und zum Grauen. (M, 234 f.)[182]

Unschwer sind am Vater die »Requisiten des KZ-Henkers, der SS«[183] erkennbar, zugleich werden sie als Kostüme – nicht nur als Bekleidung, sondern auch als Verkleidung – inszeniert. In dieser Szene wird einiges verdichtet und zudem eine implizite Aussage zur Autorposition vorgenommen. Verdichtet findet sich hier augenscheinlich der komplizierte Zusammenhang von Patriarchat und Faschismus, aber auch eine unauffällige biographische Reminiszenz: Als angehendes Liebespaar saßen Bachmann und Frisch in Paris »um diese graue Morgenstunde« in den »Hallen, wo es den ersten Kaffee gibt: am Nebentisch die Metzger mit ihren blutigen Schürzen, diese zu plumpe Warnung.«[184] Wie hängt dies zusammen?

Das Bild zeigt zunächst, daß sich der Vater als Faschist kostümiert – oder anders herum: *Entkleidet* man ihn, bleibt das patriarchale als ursprünglicheres Herrschaftsprinzip übrig. Zum Zusammenhang von Geschlechterverhältnis und Faschismus schreibt Theweleit, daß hier das Reale auf die gleiche Art und Weise produziert würde:

> Dieses Produktionsverhältnis wirft – unter bestimmten Bedingungen – *faschistische* Realität ab, es erzeugt lebensvernichtende Strukturen […]. So wie ersichtlich wird, daß der Faschismus eine aktuelle Realität ist, wenn man zu beantworten sucht, was die heute vorliegenden Mann/Frau-Verhältnisse für Arten von Realität produzieren.[185]

Durch das Max-Frisch-Zitat wird der Zusammenhang von Faschismus und Patriarchat auch noch in den Kontext von Autorschaft und Geschlecht gestellt: Tatsächlich bezieht sich allerdings nicht nur dieser, sondern jeder Faschismustraum implizit oder explizit auch auf die drei Schriftsteller, denen Bachmann verbunden war. Bereits die im ersten Kapitel eingelassene *Legende der Prinzessin von Kagran,* die das poetische Sprechen der Prinzessin in der Begegnung mit einem Fremden begründet, verweist auf den jüdischen Dichter Paul Celan, den Bachmann Anfang 1948 in Wien kennenlernte.[186] Sein Freitod 1970 in der Seine ist als »verspäteter Mord der Faschisten«[187] chiffriert in den 13. Traum eingebracht, der den Abtransport aus dem Lager mit der Nachricht vom ertrunkenen Geliebten enden läßt. Wieso aber ist das Ich hier ›wie alle anderen‹ mit einem ›*sibirischen* Judenmantel‹ bekleidet? Dieses Bild wie der gesamte Traum evoziert das Schicksal der Eltern Celans, die von den Nationalsozialisten in Rußland ermordet wurden.[188] Zugleich läßt der sibirische Judenmantel aber auch an Ossip Mandelstam denken.[189] Auch Mandelstam, dessen Gedichte Celan übersetzte, starb, deportiert nach Sibirien, in einem Vernichtungslager. Anlaß seiner Verbannung war das berühmte Epitaph gegen Stalin, in welchem es heißt:

> Welche Todesstrafe immer – es ist eine Himbeere […][190].

Welche *Todesart* auch immer Stalin und sein Regime verfügte, es ist eine Himbeere, russisch *Malina*, ein Wort, das im Argot auch für ›verbrecherischer Plan‹ steht. Diese Wortbedeutung findet sich in der von Nadeschda Mandelstam verfaßten Biographie *Im Jahrhundert der Wölfe*. Hier erzählt sie, daß den Berichten von Mithäftlingen zufolge Mandelstam im Lager in einem »gelben Ledermantel«[191] Gedichte vortrug. Möglicherweise wurde aus dem *gelben* Ledermantel des nach Sibirien verbannten jüdischen Dichters der sibirische *Juden*mantel des Traums.

Sollte Bachmann auch auf die Biographie Mandelstams verweisen, so stehen Gaskammer- und Lager-Traum in einem weitgefaßten historischen, poetologischen und privaten Horizont. Dieser erweitert sich noch, sollte *Malina* zudem noch auf den Ort Malina in Galizien anspielen, an dem bereits kurz nach dem Ersten Weltkrieg ein Pogrom an der jüdischen Bevölkerung stattgefunden hatte.[192] Sowohl für Celan, der Mandelstam übersetzte, als auch für die mit Mandelstam eng befreundete Dichterin Anna Achmatowa, die Bachmann 1964 kennenlernte und der sie ein Gedicht widmete, ist dieser Dichter von Bedeutung. Welchen Grund aber hätte Bachmann, auf Mandelstam zu verweisen? Als Bachmann von Celans Selbstmord erfuhr, fehlte ihr, wie Anke Bennholdt-Thomsen schreibt, der Erinnerungsort an den Toten.[193] Damit wird der Rückgriff auf bereits zu »Bildkomplexen verdichtetes Erinnerungsmaterial«[194] anderer Zeugen nötig. Möglicherweise kannte Bachmann Nadeschda Mandelstams Buch, sicher kannte sie über Celan und Achmatowa seine Biographie, zumal Celan in seinen Gedichten sein Schicksal mit demjenigen Mandelstams verband. Anders als Celan überlebte aber Mandelstam seine Verfolgung nicht. Trotzdem ist Celan, als er dem Überlebensschuldgefühl erlag, als Opfer der Faschisten zu begreifen. Durch die Anspielung auf den Todesort Mandelstams gewinnt Bachmann nicht allein dem nicht zugänglichen inneren Todesort der Überlebensschuld einen äußeren Schauplatz, sie verbindet auch Celans Leben mit einer ›schuldlosen‹ Biographie.[195]

Indem Bachmann auch sich den sibirischen Judenmantel zuschreibt, verortet sie sich selbst damit in einer Autorengenealogie der Opfer. Ihr gegenüber steht eine Autorengenealogie der Täter / Mörder, deren Urbild der Vater oder eine Autorschaft im Namen des Vaters ist und deren Filiation sie Frisch über die biographische Reminiszenz einschreibt. Mandelstam erklärte zu seinem Stalin-Gedicht, das ihm Verbannung und Tod eintrug: »Ich hasse nichts so sehr wie den Faschismus, in welcher Form er auch auftreten möge«[196]. Der Faschismus wird von ihm wie auch von Bachmann im letzten Traumbild als Struktur begriffen, die sich verschieden manifestieren kann, immer aber lebensvernichtende Realität erzeugt. In diesen Strukturen realisiert sich die Autorposition in der Identifikation mit den Opfern oder mit den Tätern, in der Erzeugung lebensvernichtender Schreibweisen oder lebenserhaltender Schreibweisen, mit einem Wort, jeder Autorposition liegt eine Ökonomie zugrunde. Die Perspektive der Opfer des Faschismus erinnernd zu wahren bedeutet, eine Position als Autorin einzunehmen, die auch das eigene Ich als Opfer begreift, auch wenn es als weibliches – analog zu Celan – nicht von der direkten Vernichtung betroffen ist. Bei Hans Weigel hingegen zeigte sich der verständliche Versuch, sich schreibend vom jüdischen Anderen zum männlichen Einen zu transformieren: Er will nicht wie alle anderen im Traum des Ichs den Judenmantel tragen. Wer sind aber ›alle anderen‹? Vielleicht die Dichter, die nach einem Wort Marina Zwetajewas alle Juden sind. Bachmann kehrt das Produktionsverfahren Weigels um: Erst indem sie die *Andere* wird, die mit ihrem Autor-Ich das getötete Weibliche repräsentiert, kann sie sein wie alle Anderen.

Prof. Adolf Opel
Seidengasse 43
1070 Wien

26. 4. 1993

Sehr geehrte Frau Brüns,

ich beantworte Ihren Brief vom 20.4. nur kurz, aber dafür sofort - zwischen zwei Reisen und in Eile ...
Nein, die Theorie, IB hätte Celan in Prag im Jänner 64 getroffen und "aus dieser Begegnung neue Kraft für ihr künstlerisches Schaffen gewonnen" ist völlig absurd. Den Artikel von Herrn Bernd Witte kenne ich nicht, aber sein Schluß ist völlig falsch!
IB kannte Celan aus seiner Zeit in Wien, also zwischen 1947 und 48, nicht lange danach hatte sie ihn noch einmal für längere Zeit in Paris besucht. Dann gab es jahrelang keinen Kontakt mehr, Celan lebte in Paris ja mehr und mehr zurückgezogen - und erst als der Plagiatvorwurf von den Golls erhoben wurde (Anfang der Sechzigerjahre?) wandte er sich an IB schriftlich um Unterstützung, um die Vorwürfe abzuwehren. Darüber müßte es einen längeren Briefwechsel geben - hoffentlich nicht im gesperrten Teil des Bachmann-Nachlasses.
Über die zwei Reisen nach Prag gibt es einen Artikel in LITERATUR UND KRITIK vom Juni 1989. Leider habe ich im Augenblick keine Kopiermöglichkeit, aber Sie könnten diese Nummer sicher in einer Bibliothek finden, falls Sie sich dafür interessieren.
Ich fürchte, ich werde zur Zeit Ihres Wien-Aufenthaltes nicht hier sein - für Anfang Mai ist ein Film geplant über die Ägypten-Reise mit IB, an den Schauplätzen, für einen deutschen Sender, aber ich habe noch nicht die genauen Termine.
Über M. Haushofer könnten Sie in Wien Oskar Jan Tauschinski befragen, über IB vielleicht Ilse Aichinger und Jeannie Ebner.
Vielleicht interessiert es Sie, daß das Österr. Kulturinstitut in Cairo für Anfang November ein I.Bachmann-Symposium vorbereitet, bei dem die Ägyptenreise im Mittelpunkt stehen soll.
Vielleicht haben Sie Lust, am 11. Mai zu einer PEN-Veranstaltun zu gehen (siehe Rückseite) - falls ich da noch in Wien sein sollte, werde ich dort sein und würde mich freuen, Sie persönlich kennenzulernen.

Mit den besten Grüßen,

Adolf Opel

Der dritte Traum eröffnet die Bedeutungsschicht Sprache/Schreiben/weibliche Produktivität. Er zeigt den in der Traumserie immer erneuerten Versuch der Tochter, dem Vater eine eigene Stimme entgegenzusetzen, der schließlich in eine poetologische Utopie mündet. Wie auch Bachmanns lyrisches Eigenzitat zu erkennen gibt, verweist diese Traumschicht am direktesten auf den Konflikt von Autorschaft und Geschlecht. Damit ver-dichtet der Traum den poetologisch-selbstreflexiven Gehalt *Malinas* und verhält sich so zum Roman wie dieser zu seiner eigenen Produktionsgeschichte als der Frage nach der weiblichen Erzählposition. Die Traumsymbolik rekurriert dabei kaum auf eine geschichtliche oder soziale Wirklichkeit, sondern ist dem tiefenpsychologischen Ausdrucksbereich entlehnt.[197]

Kastration

Im dritten Traum ist die Tochter verrückt, wird sie vom Vater geblendet, fallen ihr alle Zähne aus, wird an ihr ein Elektroschock vorgenommen. In späteren Träumen erscheint der Vater als Krokodil – offenkundig hat Bachmann die Symbole der Kastrationsphantasie in Szene gesetzt.[198] Mag es also zunächst so scheinen, als wolle sie mit dieser Symbolwahl das berühmte Diktum Freuds zur phallischen Phase bestätigen – hier gibt es »zwar ein *männlich*, aber kein weiblich; der Gegensatz lautet hier: *männliches Genitale* oder *kastriert*«[199] –, so widerspricht ihr Einsatz als Ausdruck erzwungener Sprachlosigkeit aber dem Augenschein. Wie ein Echo auf Freud mutet bereits Franzas Satz an: »Ich habe kein Geschlecht, keines mehr, man hat es mir herausgerissen« (F, 476). Kastriertsein – kein Geschlecht haben in den vielfältigen Bedeutungen des Wortes – ist somit als gewaltsamer, kulturell erzwungener Zustand des Weiblichen zu verstehen: Franzas Worte könnten als Motto über dieser Traumebene stehen.

Formale Dissoziation und Sprachgewalt

Wie sehr die Fixierung auf den Inhalt trügt, zeigt ein Blick auf die Traumform, denn ironischerweise ist gerade dieser Traum in seiner Verbindung von Sprachlosigkeit und Kastrationssymbolik einer der *längsten* der Traumserie. Nimmt man Freuds Gedanken auf, demzufolge die Form mit »überraschender Häufigkeit zur Darstellung des verdeckten Inhalts verwendet«[200] wird, ist die Länge dieser Szenerie und ihre Bildgewalt als konträres Signal zum Inhalt lesbar. Daß Bachmann die Form zum Aussageträger macht, wird auch durch ein weiteres Moment des dritten Traums deutlich: Im Gegensatz zu den ersten weist dieser weniger eine kontinuierliche Traumhandlung auf, sondern ist optisch durch Absätze in Szenerien unterteilt. Dieser Fragmentierung korrespondieren inhaltlich Ausrufe und die Wendung ›Plötzlich‹ als Betonung des Diskontinuierlichen und Schockhaften. Schon mit der ersten optischen Wahrnehmung wird die den Traum durchziehende Erfahrung der Fragmentierung, des Einbrechens und Fallens formalästhetisch dargestellt: Fällt das Ich von einer Schreckensszenerie in die nächste, so muß das lesende Auge über die Abgründe zwischen den Absätzen hinweg.

Schweben und Fliegen: Textsemiosis

»Wenn es anfängt, ist die Welt schon durcheinandergekommen, und ich weiß, daß ich wahnsinnig bin« (M, 176), setzt der Traum ein. Präsentiert sich der gesamte Traum optisch und narrativ als fragmentiert, so zeigt die Eingangsszene – eine zerfallene und grotesk neu zusammengefügte Welt, in der die Menschen »Strohpuppen, gebündelte Eisendrähte, Pappfiguren« (M, 176) sind – die Dissoziation und die Phantasie vom zerstückelten Körper als Thema des Traumes an.[201] Damit findet ein Zustand ›vor‹ der imaginären Spiegelidentifizierung des Ichs zur ganzheitlichen Gestalt seine Bilder. Der Versuch des Ichs, sich in dieser Welt zu »orientieren«, aus ihr »herauszufinden«, mündet in eine neue Katastrophe: Finger und Zehen, zu »himmelfarbenen Ballonen angeschwollen«, tragen sie zur »Nimmermehr-Höhe« hinauf, wo sie dann platzen: »[I]ch falle, falle und stehe auf, meine Zehen sind schwarz geworden, ich kann nicht mehr weitergehen.« (M, 176)

Damit entwickelt sich dieser Traum zunächst zu einem typischen Schwebe- und Flugtraum, wie ihn Freud in der *Traumdeutung* bespricht.[202] Wie die populäre Meinung sieht auch Freud Fliegen und Fallen als Ausdruck sexueller Wünsche und Handlungen. Diese typischen Traumerfahrungen werden hier zum Ausdruck des produktionsästhetischen Kontextes, der den ganzen Traum determiniert: Es handelt sich um die transformierten Imaginationen des Schreibprozesses an dem vom Ich im ersten Kapitel geplanten Buch »das sein wird wie EXSULTATE JUBILATE« (vgl. M, 55 f.). Ivan hatte sich statt der *Todesarten*-Texte, auf die im ersten Kapitel Bachmann selbstreferentiell verwies, ein Buch über das Glück, über die Freude gewünscht. Aus dieser erotischen Wunschproduktion heraus und als erotische Wunschproduktion imaginierte die liebende Frau das Schreiben so:

> Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke (M, 55).

Der Traum zeigt die Schreibpraxis nicht mehr als Imagination, sondern als körperbezogene Entgrenzungserfahrung: Das Brausen der Worte, die Semiotisierung des Symbolischen, wird im Traumbild zum triebgespeisten Flug. Die schwarzen Punkte, die Satzzeichen wurden in der Imagination zu aufgeblasenen Luftballons, um dann im Traum als himmmelfarbene Ballons die Extremitäten des Ichs zu bilden. Der auf den Höhenflug folgende Fall vollzieht sich ebenfalls über den Körper. Die Zehen werden so schwarz, wie es vormals die Punkte waren: Interpunktionszeichen als Symbole der thetischen Stasen, ließe sich mit Kristeva sagen, gegen die das Semiotische als Körperpraxis revoltierte. Damit endet diese Szene.

Anrufung

Die zweite Traumszene wird durch den Ausruf »Sire!« eingeleitet, der das Erscheinen des Vaters ankündigt:

> Mein Vater kommt aus den schweren Farbgüssen nieder, er sagt höhnisch: Geh weiter, geh nur weiter! Und ich halte mir die Hand vor den Mund, aus dem alle Zähne gefallen sind, die liegen unübersteigbar, zwei Rundungen aus Marmorblöcken, vor mir. Ich kann ja nichts sagen, weil ich weg von meinem Vater und über die Marmormauer muß, aber in einer anderen Sprache sage ich: Ne! Ne! Und in vielen Sprachen: No! No! Non! Non! Njet! Njet! No! Ném! Ném! Nein! Denn auch in unserer Sprache kann ich nur nein sagen, sonst finde ich kein Wort mehr in einer Sprache. (M, 176 f.)

Die Niederkunft des Vaters oszilliert sprachlich zwischen Geburtsvorgang und numinoser Offenbarung: Die wahnsinnige Welt erscheint als Schöpfung des Vater-Gottes. Untrennbar verbunden sind mütterliche und väterliche Sexualeigenschaften in ihrer Verbindung von Niederkunft und schweren Farbgüssen. Die doppelgeschlechtliche Produktivität des Vaters, die ihn ins Numinose erhebt, macht ihn zum Schöpfer seiner selbst: das Bild eines omnipotenten Autorkreators. Christina von Braun hat die abendländische Geschichte als Vernichtung der Sexualwesen Frau und Mann beschrieben, die über die Vereinnahmung weiblicher Sexualeigenschaften zugunsten einer synthetischen ›Unisexualität‹ des Phallus verläuft, der als Materialisation des Logos dessen Befähigung zur Parthenogenese begründe. Nicht zuletzt die psychoanalytische Theorie (vor allem diejenige Lacans) – also die Symbolik, auf die Bachmann in diesem Traum rekurriert – schreibe die Vernichtung der Sexualwesen fort:

> Der Mann als das ›Subjekt‹ der Sprache, der sprechende Mann, gebiert nicht nur die Materie, sondern mit ihr auch die Frau, die nie zum Subjekt ihres Sprechens wird und immer nur ›Nachricht‹ bleibt. Es handelt sich um eine genaue Reproduktion der biblischen Schöpfungsgeschichte, die auch eine Vereinnahmung der Mutterschaft durch den Mann darstellt – nur daß hier die Frau, statt aus der Rippe, aus der Sprache des Mannes hervorgeht.[203]

Das ›Nein‹, das die stumme Tochter dem Vater vielsprachig entgegensetzt, verdichtet verschiedene Aspekte. Zum einen drückt der Traum die Sprachlosigkeit des Weiblichen, die von Irigaray betonte »Tatsache, daß die Frau keinen Zugang zur Sprache hat, außer durch Rekurs auf männliche Repräsentationssysteme«[204], im Bild der fremden Sprachen aus. Aber auch innerhalb dieser ist nur das ›Nein‹ formulierbar, Ausdruck der töchterlichen Ablehnung, aber auch ihrer als Mangel, Negativ definierten weiblichen Subjektposition. Um selbst dieses ›Nein‹ zu unterbinden, fährt der Vater der Tochter mit den Fingern in die Augen, blendet sie und versucht, ihr die Zunge herauszureißen. Wenn andererseits, wie Kristeva unter Rekurs auf Frege und Lacan darlegt, die Verneinung mit der Symbolbildung zusammenfällt, d. h. erstes Anzeichen der Subjektkonstituierung darstellt,[205] dann richtet sich die Aggression des Vaters, die durch ihn erfolgte ›Kastration‹ bereits gegen den ersten Versuch, eine weibliche Identität als Sprachidentität zu setzen. Das klassische ödipale Blendungs- und damit Kastrationsmotiv wird hier um eine spezifisch weibliche Variante erweitert: die herausgerissene Zunge, dem Symbol für den Ausschluß des Weiblichen aus der Sprache. [206] Doch

> eh er mir die Zunge ausreißt, geschieht das Entsetzliche, ein blauer riesiger Klecks fährt mir in den Mund, damit ich keinen Laut mehr hervorbringen kann. Mein Blau, mein herrliches Blau, in dem Pfauen spazieren, und mein Blau der Fernen, mein blauer Zufall am Horizont! Das Blau greift tiefer in mich hinein (M, 177).

Diese Passage enthält das bereits angesprochene Selbstzitat aus Bachmanns Gedicht *An die Sonne.* Versteht man dieses Gedicht mit Höller als hymnischen Gegenentwurf zum Titelgedicht des Bandes *Anrufung des großen Bären,*[207] so wäre auch dieses hier implizit mitzitiert. Es scheint, als habe Bachmann hier beide Gedichte vermischt: Die vom lyrischen Ich einstmals im *Sonnen*-Gedicht emphatisch verkündete Utopie einer schönen Welt hat in diesem Traum keinen Bestand mehr, vielmehr zeigt der Traum genau die »wüste Nacht- und Schreckseite der Welt«[208], welche die Figur des *großen Bären* repräsentiert. Wie eine Reminiszenz an den ganzen Gedichtband mutet es dann an, wenn im 21. Traum die Mätresse Melanie den Vater ihren »großen Bären« (vgl. M, 211) nennt.

Es scheint, als wäre der Vater mit seiner Niederkunft in diesem Traum der Anrufung des Gedichtes »Großer Bär/komm herab« (GB, 136) nachgekommen. In der Zitation wird auch die das Gedicht mitbestimmende heilsgeschichtliche Tradition evoziert: die Epiklese.[209] Angerufen wird damit auch die kulturkonstitutive abendländische Tradition der Herrschaft von Logos, Phallus, Gott über die Frau, einer Herrschaft im Namen des Vaters über die Tochter. In dieser kulturellen Zuschreibung kann sich die Frau nur als gewaltsam ›kastrierte‹ erleben. Das Eingangsbild erzwingt eine *Offenbarung:* Der Vater muß sich als Gewalt zu erkennen geben.

Der Traum wiederholt im Anschluß an das lyrische Selbstzitat nochmals die tiefenpsychologische Symbolik vom *corps morcelé* und greift dann ein literarisches Motiv auf: Die Tochter, die sich vom Vater und seiner Gewalt abwendet – er reißt ihr Herz und Gedärme aus dem Leib – gerät ins »ewige Eis« (M, 136). Dieser Ort verbindet den Traum mit Texten der Moderne. Seit der kopernikanischen Wende tradiere sich, so Manfred Frank, die Erfahrung (früh-)bürgerlicher, nicht mehr im Transzendenten beheimateter Subjektivität, die allerdings nicht mehr notwendig in der Metaphorik der Lebensreise oder der Schiffahrt evoziert werden muß: »Sie ist noch präsent in den Winterlandschaften der modernen Dichtung überhaupt […] von den Eisbergen ganz zu schweigen«[210]. Die Zerstörung des weiblichen Körpers geschieht im Kontext einer subjektiven Welterfahrung, die zugleich Stadien der abendländischen Subjektkonstituierung reproduziert. An deren Ende stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Kunst und die Verkündigung einer neuen Poetologie: »Plötzlich kann ich, auf der Spitze des Poles, von der es keine Wiederkehr gibt, schreien: Ein Buch über die Hölle.« (M, 177)[211] Der plötzlichen Erkenntnis folgt der Einbruch ins andere Extrem, ins Erdinnere, in die Hölle. Auch hier verbildlicht die Traumszenerie die neue Poetologie als Triebsemiosis: »[I]ch spucke die Feuer aus, schlucke die Feuer hinunter« (M, 178). Diese selbstreferentielle Verschränkung von Poetologie und Produktion wiederholt die Feuer-Metaphorik der imaginären Autobiographie. »Avec ma main brulée, j'écris sur la nature du feu.« (M, 95) ist ein das Ich und die Autorin leitendes Wort Flauberts. Soll Dichtung, wie Kafka fordert, eine Axt sein für das gefrorene Meer in uns, dann ist das

pharmakon – Heilmittel und Gift – hier das triebentgrenzte (Höllen-)Feuer. Übersetzt man den Begriff des gefrorenen Meeres in eine erstarrte Form der Subjektstruktur, dann zeigt Bachmanns Traum, daß die Auflösung des am väterlichen Gesetz gebildeten Ichs zugleich seine Fragmentierung bedeutet: Wie mit der Axt ist dieser Traum in einzelne Szenen zersplittert, lesend wird schon *optisch* deutlich, daß von einem integralen Ich hier keine Rede sein kann.

Die Inszenierung einer Subjektgenese, die das väterliche Gesetz abweist, offenbart ein Dilemma: Das Ich, das die kulturkonstitutive *métaphore paternelle* ›hinter‹ sich läßt – »geh nur weiter« (M, 176), höhnt der Vater –, erlebt die präsymbolische Hölle der Nicht-Artikulation. Die nächste Traumsequenz beginnt deshalb mit einer Bitte um Befreiung »von dieser Stunde« (M, 178). Um sich zu retten, versucht die Tochter, eine andere Genealogie anzurufen:

> Ich rufe meine Mutter und meine Schwester Eleonore, ich halte die Reihenfolge genau ein, also zuerst meine Mutter, und mit dem ersten Kosenamen aus der Kinderzeit, dann meine Schwester, dann – (Beim Aufwachen fällt mir ein, daß ich nicht nach meinem Vater gerufen habe.) (M, 178)

Die parenthetische Assoziation mimt hier nicht allein ein psychoanalytisches Verfahren, sondern ist auch als Hinweis an den Leser zu verstehen: Nicht der leibliche, biographische Vater ist gemeint. Das Ich muß in »der hierarchischen Reihenfolge« rufen, »denn die Folge ist der Gegenzauber« (ebd.). Der Gegenzauber gegen die patrilineare Welt des Schreckens wäre in einer matrilinearen Geschlechterfolge gegeben, doch der Ruf als magischer Versuch, diese ›hervorzuzaubern‹, bleibt folgenlos. Hier findet die erste Anrufung der mütterlichen Instanz statt, die allerdings unbeantwortet bleibt. Diese zweite Anrufung, welche die *métaphore paternelle* ersetzen könnte, ergeht an die Mutter, dann an die Schwester. Anders als bei Haushofer scheitert der Versuch, Mutter und/oder Schwester symbolisch zu (re-)installieren. Die Anrufung kann mit Lacan als ›Frage‹ an den Anderen gelesen werden, als Akt der Subjektkonstitution. Da auf die mütterliche Instanz nicht rekurriert werden kann und damit die Möglichkeit zu einer weiblichen Symbolisierung fehlt, bleibt das Ich stumm. Und so zeigt die letzte Traumsequenz mit dem Bild des kahlrasierten Ichs, dem von Ärzten zur Rettung ein Elektroschock zugefügt wurde, wieder ein Bild der Beschädigung, Zurichtung und Manipulation bzw. tiefenpsychologisch ein Symbol der Kastration. Der Preis für das Ende des Wahnsinns – »Muß ich gleich bezahlen?« (ebd.) – besteht in der Unterwerfung unter die Gewalt der normierenden Ordnung: Heilung durch diese Ärzte bedeutet erst recht Kranksein. Das »Andere der Vernunft« (Foucault), ausgegrenzt als Wahnsinn, ist in diesem Traum genuiner Bestandteil der Poetologie. Das schreibende Subjekt, das sich der Entgrenzung auf sein Anderes anvertraut, gerät damit selbst in den Gegensatz zur kulturellen Ordnung, wird tendenziell ›krank‹, ›wahnsinnig‹. Es ließe sich etwa an die neuseeländische Schriftstellerin Janet Frame denken, die nach über 200 Elektroschocks der Lobotomie entging, weil ihr Buch einen angesehenen Preis gewann.

Nein

Im Widerspruch zu dieser Subjektfragmentierung und -destruktion steht aber ein formaler Aspekt: Der Traum versucht auszusagen, was er laut Freud kaum kann, denn »das ›Nein‹ scheint für den Traum nicht zu existieren«[212]. Folgt man seinen Ausführungen zur Kategorie von Gegensatz und Widerspruch, so stößt man auf die Formel ›Umgekehrt, im Gegenteil‹, mit deren Hilfe das von der Zensur Abgelehnte doch in den Traum gelangt.[213] Nur in seiner Verkehrung gelangte das schöne *Sonnen*-Gedicht doch in den Traum und folgt so der Wunscherfüllung, die eine schöne Welt imaginiert. Dieses formale Verfahren betrifft auch die Kategorie ›Nein‹, die hier als paradoxes Moment der Subjektgenese genau dem von Freud erläuterten Gegensatz und Widerspruch folgt: Liest man das ›Nein‹ in seiner subjektgenetischen Widersprüchlichkeit als Zeichen des Eintritts in die symbolische Ordnung, die zugleich ein Sprechen in falschen Sprachen meint, spricht sich damit auch sein unaussprechliches Gegenteil aus: das Ja der Selbstsetzung jenseits des väterlichen Gesetzes als Wunschphantasie des Traums.

Stimmlosigkeit und Utopie

Der immer wieder als Stimmlosigkeit verbildlichten Sprachlosigkeit ist der gegenläufige Sprachfindungsprozeß gegenübergestellt, dessen zentrale Traumsymbole Blumen und Steine sind.[214] Im 5. Traum hat die Mutter drei Blumen in der Hand: »[E]s sind die Blumen für mein Leben, sie sind nicht rot, nicht blau, nicht weiß, doch sie sind für mich bestimmt« (M, 181). Diese Blumen stammen zugleich – literarhistorisch – aus Celans Hand, die Bachmann hier der mütterlichen Position verbindet:

> Aus meiner Hand nimmst du die große Blume:
> sie ist nicht weiß, nicht rot, nicht blau – doch nimmst du sie.[215]

Die poetischen Blumen können nicht an die Adressatin übermittelt werden, da die Mutter sie dem Vater opfert: »Ich weiß, daß sie recht hat, sie muß sie ihm hinwerfen, aber ich weiß jetzt auch, daß sie alles weiß, Blutschande, es war Blutschande, aber bitten möchte ich sie um die anderen Blumen doch« (M, 181).[216] Dem Vater, der in seiner Wut die Blumen zertritt, kann das Ich wieder nichts entgegensetzen, denn es kann nur tonlos schreien, der Vater hat ihr nicht nur die Stimme, sondern auch den Schrei als unartikulierteste Form menschlichen Ausdrucks genommen. Im folgenden 6. Traum werden, wie schon zitiert, von des Vaters Gesellen die Büchergestelle der Tochter abgerissen. Das Ich will lieber sich selbst als die Bücher – für eine Autorin sehr doppelsinnig formuliert: *ihre* Bücher – opfern: »Nur meine Bücher laßt in Ruhe, nur diese Bücher, macht mit mir, was ihr wollt« (M, 182). Sehr doppeldeutig wird das Verhältnis der Tochter zu ihren Büchern als erotisches und autoerotisches beschrieben: »[I]ch hocke betäubt und blutend inmitten der Bücher, es hat ja so kommen müssen, denn ich habe sie gestreichelt jeden Abend vor dem Schlafengehen« (M, 183). Symbolisiert in der materiellen Erscheinung der Literatur, den Büchern, verweist die Szene auf die der Schrift zugrundeliegende Materie, den Körper der Schreibenden zurück. Bachmann setzt hier die ästhetische Praxis als ihre »Erotomanie, die völlige Identität mit Leben Schreiben Lieben«

(3.1, 31) in Szene. Das Begehren wird erwidert: »Zum erstenmal sagen die Herren heute gute Nacht zu mir, ich versuche ihnen vom Leib zu bleiben, damit sie keine Blutflekken bekommen.« (M, 184)

Im 19. Traum findet sich erneut das Blumensymbol; das Ich pflanzt, aber »immer kommen Blumen mit verkehrten ungewünschten Farben heraus, ich bin nicht zufrieden, und mein Vater sagt: Du hältst dich wohl für eine Prinzessin, was!« (M, 203). Der Tochter gelingt es ebensowenig wie Fleißers Zwerg Auge, den Ansprüchen der Kunstproduktion zu genügen, die Transposition des *Natürlichen ins Ästhetische* gelingt auch hier nicht. Zugleich findet sich über die Blumen hinaus in der Adresse, keine Prinzessin zu sein, der Bezug zur *Legende* und damit zu Celan. Diese über die Metonymie geleisteten Verschiebungen setzen den Körper als Materie und Triebpotential, als ›Lebensblume‹, in den Bezug zur Mutter, die diese im Wortsinne spendete und verkörperte, verweisen darüber auf Celan, der diese im »Mutterwort der Poesie«[217] (literarhistorisch) symbolisch repräsentiert, und schließlich auf den Vater, der die Vernichtung dieser weiblichen Genealogie als Faschismus figuriert.

Im 33. Traum wird die vielzitierte poetologische Utopie *Malinas* verkündet. Das Ich, vom Vater ins Gefängnis geworfen, reagiert weder verzweifelt noch wütend, sondern hofft, hier endlich vor seinen Nachstellungen sicher zu sein und das Buch fertig zu schreiben, das sie gefunden hat. Auf den Entzug der Schreibmöglichkeit reagiert sie selbstdestruktiv *und* triumphierend:

> [D]enn lieber will ich verdursten […], und während ich verdurste und verdurste, umjubeln mich die Sätze, sie werden immer zahlreicher. […] Mein Vater schaut durch eine Luke […], er möchte mir meine Sätze abschauen und sie mir nehmen, aber im größten Durst […], weiß ich noch, daß er mich ohne Worte sterben sieht, ich habe die Worte im Satz vom Grunde verborgen, der vor meinem Vater für immer sicher und geheim ist, so sehr halte ich den Atem an (M, 229 f.).

Statt der Sätze, die der Vater sicherstellen will, finden sich drei leuchtende Steine, der Tochter zugeworfen von der höchsten Instanz, die auch der Vater nicht beeinflußen kann. Die Steine beinhalten eine Botschaft, die allein das Ich verstehen kann. Sagt der erste, rötliche »Staunend leben« und der zweite, blaue Stein »Schreiben im Staunen« so kann sie die Botschaft des dritten, weißen Steins hingegen nicht hören, da es finster wird: »Ich werde die letzte Botschaft nach meiner Befreiung erfahren.« (M, 230) Dieser Traum verbindet über die Farben der Lebensblumen und der Steine die Mutter mit der poetologischen Botschaft – als nichtidentisches Deckungsverhältnis, als Transposition.[218] Nun läßt sich allerdings der präödipale, semiotische Bereich der Mutterbeziehung nicht wieder aktivieren. Das Zertreten der Lebensblumen durch den Vater kann man mit Kristeva als ›Mord am Körper‹, als Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache bezeichnen, der hier eine weibliche Varinate erhält: Mit Irigaray gesprochen, wird der Bezug zum Ursprung – zur Mutter – unkenntlich gemacht und damit das weibliche Begehren von einer »primären Metaphorisierung«[219] ausgeschlossen. Zwar steht Paul Celan als Dichter am Anfang einer mütterlichen, d. h. gegen den Vater gerichteten Position – Bachmann hat sozusagen die Blumen aus dem Gedicht tatsächlich genommen

und der Mutter in die Hand gegegeben. Trotzdem kann sie – anders als Celan, der das semiotische Potential im Mutterwort der Poesie realisiert –, eben dessen mütterliches Potential für sich nicht fruchtbar machen.[220] Tatsächlich ist es der Ausschluß der *métaphore maternelle,* der die Tochter, wie die Traumtexte zeigen, in eine ausschließlich metonymische Bewegung zwingt.

Würden hingegen die Botschaften sich realisieren, würde also die Transposition gelingen, dann wären Leben und Schreiben im gleichen Medium, dem des Staunens, beheimatet. Eine andere Schreibökonomie wird hier entworfen, die Franzas ägyptischer Utopie folgt: Nicht mehr wäre, wie Derrida schreibt, jedes Graphem testamentarisch, also ein Todeszeichen, sondern aus den Lebensblumen würden ›Lebenszeichen‹ (vgl. F, 448). Vorläufig aber bleibt diese Utopie unleserlich oder doch fragmentarisch oder vielleicht ganz falsch – es fehlt die dritte Botschaft. Das schreibende Ich kann diese Botschaft nicht lesen, *denn* der dritte Stein kann nicht solitär empfangen werden: Seiner Botschaft geht die Befreiung des schreibenden Ichs voraus – seine Befreiung durch *andere.* Mit den Anderen wird die Position Leser im Traum installiert. Ihm oder ihr ist aufgetragen, das noch Unleserliche lesbar zu machen: Denn, so schreibt Bachmann in ihrem *Gedicht an den Leser*: »Seh ich mich in dem Spiegel, so sehe ich mich selbst verkehrt, eine einsame Schrift und begreife mich selbst nicht mehr« (GL, 307). Das Autor-Ich konstituiert sich damit nicht mehr am Ort des Vaters und auch nicht am Ort der abwesenden Mutter, sondern im Spiegel der Augen des Lesers, der die Schrift liest und damit in ein ›sinnvolles‹ Register überführt. Erst durch den *lecteur, mon semblable* werden aus den falschen Blumen Bachmanns *fleurs du mal*.

Krieg und Frieden – Ein Familienroman

In den Traumbildern des Ichs realisiert sich über die Beziehungsstruktur von Haß, Demütigung und Gewalt hinaus ein libidinöses Begehren, das je nach Blickwinkel die ödipale Szene zitiert oder ein Inzestgeschehen dokumentiert.[221] Wie liest sich diese Szene im Gesamtkontext des Traumkapitels?

Im 11. Traum reagiert das Ich zunächst uneindeutig und ambivalent auf den Vater: Ist die Atmosphäre zunächst »eher gut und heiter zwischen uns, denn jetzt will er doch den Vorhang zuziehen und mit mir schlafen« – worauf sie sich »mit einer erbärmlichen Hoffnung« niederlegt –, steht sie doch gleich wieder auf, denn »ich kann es doch nicht«. (M, 190) Im 19. Traum will Malina sie vor der Gewalt des Vaters retten und wird weggeschickt. Das Ich begibt sich freiwillig an die Seite des schlafenden Vaters zurück, »denn hier ist mein Platz«; sie erkennt »*es* ist stärker als *ich* und meine Liebe zu Malina« (M, 206, Herv. E. B.). Im Anschluß findet sich innerhalb der Traumserie der erste Zweifel am Vaterbild: Die Tochter fragt sich, in wessen Macht sie geraten sei, schlägt ihren Verdacht aber »sofort nieder, es darf nicht ein fremder Mann sein, es darf nicht vergeblich und nie ein Betrug gewesen sein.« (Ebd,) In dem auf diesen Traum folgenden Dialog mit Malina weist dieser anders als sonst jedes Interesse an »diesen Geschichten« des Ichs zurück: »Dir träumt ja« (M, 209). Im 23. Traum wird, was sich in den vorangegangenen Träumen nur angedeutet findet, als geschehen ausgesprochen: »[I]ch [werde]

die Vorstellung nicht los, daß ich meine Pflicht tun müsse, ich werde wieder mit ihm schlafen, mit den zusammengebissenen Zähnen, dem unbewegten Körper« (M, 212). Trotz der (körperlichen) Abwehrhaltung scheint die ödipale Wahrheit aber an einer Stelle – im 30. Traum – durch, und zwar verschoben auf die Ebene der Schrift: am größten Krokodilszahn hängt noch ein Brief, das Ich liest »mit Entsetzen, an wen dieser Brief gerichtet ist, denn ich kann den Anfang lesen: Mein geliebter Vater, du hast mir das Herz gebrochen« (M, 226). Diese Schrift bildet die Verschiebung der libidinösen Wünsche als Verschwimmen der Bilder des Geliebten und des Vaters ab, die sich als metonymische Bewegung – als Gleiten des Begehrens unter die Signifikanten – im Syntagma bis zur Ununterscheidbarkeit des Satzbezugs reproduziert: »Krakkrak gebrochen damdidam meines gebrochen mein Vater krak krak rrrak dadidam Ivan, ich will Ivan, ich meine Ivan, ich liebe Ivan, mein geliebter Vater. Mein Vater sagt: Schafft dieses *Weib* fort!« (M, 226; Herv. E. B.) Die Tochter bringt hier dem Vater als Geschlechtswesen ein (Liebes-)Begehren entgegen, das – wenn auch ›nur‹ in einem Brief artikuliert – doch im Widerspruch steht zu den anderen Traumaffekten.

Im 19. Traum drückt sich ein Konflikt zwischen Malina und Ich aus, der als traumlogische Figuration der psychischen Instanzen des träumenden Ichs interpretierbar ist. Diese Konstellation wird um so augenfälliger, ergänzt man sie um Melanie als dritte Traumfigur. Melanie erscheint erstmals im 7. Traum als »die kleine Melanie, die mit mir in die Schule gegangen ist, herangewachsen« (M, 184). Außerhalb der Träume nicht erwähnt, verkörpert sie zunächst ein auf den reinen sexuellen Objektstatus reduziertes Weibliches, »mit ihrem großen aufgeregten Busen, der meinem Vater gefällt« (ebd.). Aber ist sie wirklich, wie generell angenommen, die »Gegnerin der Tochter«[222]? Folgt man den Darstellungsmitteln des Traums, kann Melanie auch als Repräsentanz des Triebanspruchs des Ichs dem Vater gegenüber gelten.[223] Ist das Ich noch im 7. Traum Melanies Annäherungsversuchen hilflos ausgeliefert, gelingt Malina im folgenden Traum, einer Ballhausszene, ihre Zurückweisung: Er tanzt nicht mit Melanie und rächt dadurch das Ich. Malinas Ankunft wird durch eine Sängerin musikalisch kommentiert: »Alfin tu giungi, alfin tu giungi!« (M, 186) Die gelungene Triebabwehr durch Malina, der hier als Über-Ich-Figuration erscheint, führt im darauf folgenden 9. Traum auch zu einer Stärkung des Ichs gegenüber dem Vater. Hier gelingt ihr erstmals eine Gegenwehr, die sich erst am Schluß der Traumserie erneut realisieren kann:

> [I]ch stehe da, mit dem erhobenen Stab, mein Vater prustet vor rasender Wut im Sand, […] aber ich halte ihn nur gegen den Himmel und lasse laut werden bis zum Horizont […]: Ich bringe dies zurück aus dem heiligen Krieg. Und mit einer Handvoll Sand, die mein Wissen ist, gehe ich über das Wasser, und mein Vater kann mir nicht folgen. (M, 187)

Die in der Abfolge des 7., 8. und 9. Traumes unter Zuhilfenahme der Traumfiguren Melanie und Malina geleistete Verwerfung der Triebansprüche liest sich im Kontext wie ein Bruchstück des ödipalen Dramas. Das unter den Aufdringlichkeiten Melanies hilflos leidende schwache Ich kann sich nur mit Hilfe einer anderen Instanz, der Über-Ich-

Instanz Malina, dieser erwehren. Einen Hinweis, in Melanie die Repräsentanz der Triebwünsche zu sehen, gibt auch ihr Name, der fast anagrammatisch auf Malina als ihren Gegenspieler bezogen ist: Die Abwehr frühkindlicher Triebansprüche und die Entstehung des Über-Ichs sind ja simultane, einander bedingende Prozesse. Dieser Traumfolge ist die Über-Ich-Bildung als der »folgenschwere Akt« eingeschrieben, den Freud in ihm sah, denn das Über-Ich wird den »Charakter des Vaters bewahren«[224]: Im phallisch erhobenen Stab, den das weibliche Ich erbeutet und der ihr die Fähigkeit des Sprechens verleiht, wird das Moment der gelungenen Identifikation mit der väterlichen Instanz sichtbar. Dies ist gleichbedeutend mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache: Dem Ich ist hier tatsächlich einmal erlaubt, laut bis zum Horizont zu sprechen. Der Sieg hat allerdings das Ich als sprechendes psychosexuell transformiert: Ausgerüstet mit dem Stab geht die Tochter über das Wasser – wie Jesus, der Sohn im Namen des Vaters.

Daß dieser subjektgenetische Prozeß durchaus nicht geradlinig verläuft, schildern die zwei Träume, in denen Malina als Traumfigur auftritt. Wird sein erster Auftritt im 8. Traum durch die italienische Sängerin apotheotisch überhöht, so zeigt der 19. Traum die Weigerung des Ichs, sich seinen Forderungen zu fügen, die dadurch drohende Gefährdung des sich bildenden Über-Ichs durch das Festhalten am ödipalen Triebanspruch und die einsetzende Leugnung bzw. Verdrängung des Vaterbildes:

> Malina kommt zurück, er sagt eindringlich, […] du kommst jetzt mit, oder wir sehen einander nie wieder, das muß ein Ende haben. […] Ich widerspreche leise, nein, nein, […] ich muß die Spuren verwischen, […] ich habe heute nacht Malina verloren und Malina hätte aufs Haar heute nacht sterben müssen, […] aber es ist stärker als ich und meine Liebe zu Malina, ich werde weiter leugnen […] ich lege mich neben meinen Vater, […] denn hier ist mein Platz, […] und ich erschrecke, aber anders als sonst, denn das Böse ist in einem Gesicht, das ich nicht kenne, ich krieche auf einen fremden Mann zu (M, 205 f.).

Das ödipale Drama wird durch die *räumliche* Traumszenerie als sukzessive Entwicklung gestaltet: Im 7. Traum erscheint erstmals die aufdringliche Melanie und »wir«, d. h. die ganze Familie, »halten unseren Einzug in den Ballsaal aus KRIEG UND FRIEDEN« (M, 184). Im 8. Traum weist Malina Melanie eben in diesem Baalsaal ab, und das Ich kann ihre Mutter, die Melanies wegen verstummte und nicht mehr mit ihr spricht, erleichtert anlächeln. Im 30. Traum glaubt sich das Ich im Wortsinne auf sicherem Terrain, denn »es ist der Teppich aus KRIEG UND FRIEDEN« (M, 225), bis es am Krokodilszahn den Brief mit der tödlichen (Liebes-)Botschaft findet. Im wahrsten Sinne *destablisiert* wird als Ich also durch seine eigene Schrift – anders gesagt, im Erzählraum von KRIEG UND FRIEDEN, hier ein Familienroman.[225] Es stirbt nicht an der väterlichen Macht, sondern an der unerwiderten Liebe, an gebrochenem Herzen.

Hinter der ödipalen Szene scheint darüber hinaus in den letzten Träumen die von Freud als »altersgrau« und »schattenhaft«[226] bezeichnete präödipale Beziehung auf – so, als hätte Bachmann Freuds Bezeichnung direkt literarisiert:

> Mein Vater hat jetzt auch das Gesicht meiner Mutter. Es ist ein riesiges, *verwaschenes, altes* Gesicht, in dem aber doch seine Krokodilsaugen sind, der Mund ähnelt aber schon dem Mund einer alten Frau, und ich weiß nicht, ob er sie ist oder sie er (M, 230; Herv. E. B.).

Dieser Vermischung frühkindlicher Objektbeziehungen geht im 12. Traum die regressive Wunschphantasie der Rückkehr in den mütterlichen Körper voraus. Die Tochter flüchtet vor dem Vater, der »mich anfallen will, mich zerfleischen will, oder er will wieder mit mir schlafen«, zur Mutter, die sich in ein Korallenriff verwandelt, wo sie dann »bang und furchtsam in ihrer Verästelung« (M, 191) hängt. Im letzten Traum verschwimmen erneut die Differenzen, mit dem Unterschied, daß hier die phallische Mutter ihr Bild erhält:

> Mein Vater hat diesmal auch das Gesicht meiner Mutter, ich weiß nie genau, wann er mein Vater und wann er meine Mutter ist […]. Ich trete zu meiner Mutter, sie hat die *Hosen* meines Vaters an und ich sage zu ihr: Heute noch wirst du mit mir sprechen und mir Antwort stehen!« (M, 233; Herv. E. B.)

Verlangte Freud zufolge die Entwicklung zur normalen Weiblichkeit die Aufgabe der von ihm als männlich definierten Libido der präödipalen Vorzeit und die Annahme der Kastration, so ist es Schlesier zufolge gerade die präödipale Beziehung des Mädchens zur Mutter, aus der das Mädchen ›nicht kastriert‹, d. h. desexualisiert hervorgeht: In der Ödipussitation sei der Vater vom »mütterlichen Vorbild geprägt« und erscheine als »eine Re-Inkarnation der phallischen Mutter«[227]. Tatsächlich bietet das Bild der phallischen Mutter der Tochter die Möglichkeit der Selbstsetzung ›Ich trete zu ihr‹ und der Artikulation ›Ich sage: du wirst mir Antwort stehen‹. Das Subjekt, so Lacan, konstituiert sich mit seiner Frage am Ort des Anderen. Allerdings ist diese phallische Traum-Mutter ein reines Wunschprodukt – die Frage der Tochter und damit ihr Begehren bleibt unbeantwortet. Letztlich erweist sich diese Mutter als Kostümierung des Vaters: »Mein Vater legt zuerst die Kleider meiner Mutter ab« (M, 234). Die weibliche Subjektgenese und das semiotische Potential müssen von einen anderem Mutterbild ihren Ausgang nehmen: Die phallische Mutter ist – mit Christina von Braun zu sprechen – die ›phallsche Mutter‹.[228]

5.6. Träume: Kulturelle Bilder ästhetischer Praxis

> Das Gedächtnis ist also keine psychische Eigenschaft unter anderen, sie ist das Wesen des Psychischen selbst.
>
> Jacques Derrida

»Der Künstler (der in seiner Einbildung Blutschande begeht) ahnt sehr wohl, daß auf seiten der Mutter die unverifizierbare, unzeitliche ›Wahrheit‹ der symbolischen Ordnung und ihrer Zeit aufbricht«[229] – so Kristeva in *Die Chinesin*. Das gleiche Bild – Blut-

schande – wird von Bachmann in ihrer imaginären Autobiographie in bezug auf die Vater-Figur gebraucht – allerdings zeitigt dies andere Konsequenzen: Anscheinend gilt es als ausgemacht, daß Bachmann ein Inzestopfer sei.[230] Kann man in der Theorie, die implizit oder explizit immer einen männlichen Autor voraussetzt, nicht nur von Blutschande, sondern auch vom Schreiben als ›Spielen mit dem Körper der Mutter‹ (Barthes) oder als ›Invagination‹ (Derrida) lesen,[231] ohne daß diese sexualisierten Begriffe sonderlich zu stören scheinen noch ihr *metaphorischer* Gebrauch in Zweifel steht, wird hingegen die Verwendung eines solchen Begriffs bei einer Frau als Beschreibung eines realen Erlebnisses, als symbolischer Ausdruck väterlicher Gewalt oder der Symbolgewalt patriarchaler Ordnung gewertet. Die kulturelle Formel, die männliche Sexualität und Produktivität gleichsetzt,[232] bleibt damit weiterhin erhalten, auch wenn – oder gerade weil? – im Zuge der poststrukturalistischen Text- und Subjekttheorie das schreibende Ich des Mannes plötzlich weiblich wurde. Somit bleibt das Inzestuöse, das der imaginären Rückwendung zu den familiären Instanzen eignet – von der Theorie als lustvolle Praxis proklamiert –, in der Verfügungsgewalt des männlichen Subjektes: Die Rückkehr zum Körper des Vaters hingegen muß vom weiblichen Ich immer als äußere Gewalt empfunden werden. Anders gesagt: Die Frau kann gar nicht, wie ein Buchtitel Ursula Krechels annonciert, *Mit dem Körper des Vaters spielen* wollen.

Zweifellos sind die Traumbilder aber als Gewaltdarstellungen, als Mordversuche gezeichnet. Diese *allein* so zu lesen, bedeutet, sie wörtlich zu nehmen als blanken Inhalt jenseits der Darstellungsmittel des Traums, zu denen nicht zuletzt die *Form* gehört.[233] Wie ist diese lesbar? Zum einen verweist die Form des Traumkapitels – seine Wiederholungsstruktur – auf ein psychisches Trauma, welches mit dem Ziel der Überwindung immer wieder reproduziert wird. Nicht allein einem Schockerlebnis, wie es, so Freud, »oft im Krieg der Fall« war, auch den ödipalen »Kindheitserlebnissen«[234] müsse man den traumatischen Charakter zugestehen, der einer Wunscherfüllung im Wege steht. In Franzas Friedhof- und Gaskammer-Träumen als werkgenetischen Überleitungen zu *Malina* finden sich die von Freud vergleichend herangezogenen extremen Erfahrungen chiffriert, die dem Fragment als traumatischer Zusammenfall von Kriegserfahrung und ödipaler Subjektkonstituierung im biographischen Verdichtungserlebnis zugrundeliegen. In *Malina* wird die Imagination einer gelungenen Identität im Zeichen eines umgangenen Ödipus zurückgenommen, und entsprechend lautet auch die Einsicht des Ichs am Ende des Traumkapitels: »Es ist immer Krieg« (M, 236). Wenn sich gerade die ödipale Szenerie im Ballsaal aus *Krieg und Frieden* abspielt, so zitiert der Titel nicht nur Tolstois Roman, sondern er ist symptomatisch: Er ›korrigiert‹ Bachmanns vorangegangenen Versuch, anhand der Franza-Figur Kriegsdrohung und Ich-Destruktion imaginär umzudeuten. Versuchte Bachmann im Fragment, den Krieg in beiden Bedeutungen – den Krieg der Waffen und den Geschlechterkrieg – in einen Frieden zu transformieren, akzeptiert hingegen das Ich am Schluß des Traumkapitels Malinas Forderung:

Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden.
Ich: Nie mehr. (Ebd.)

Tatsächlich exponiert der ›tausendmal kompliziertere Zusammenhang‹ des Gaskammer-Traums Franzas ein Verdichtungserlebnis, in welchem der 5. April 1938 in der Chiffre ›Gaskammer‹ die traumatische Struktur der Subjektgenese rückwirkend aktualisiert: Die infantile Szene und die Kriegsszene werden deckungsgleich hinsichtlich der ihr inhärenten Drohung der Ich-Destruktion. Ohne eine klinische Diskussion aufnehmen zu wollen, würde der im *Franza*-Fragment entwickelte Bezug dem Muster der traumatischen Neurose entsprechen,[235] die durch die Struktur Disposition-Trauma charakterisiert ist,

> bei denen ein äußeres Ereignis einen verdrängten Wunsch des Subjektes realisiert, eine unbewußte Phantasie inszeniert. In solchen Fällen ist die ausbrechende Neurose von Zügen geprägt, die den traumatischen Neurosen gleichen: Wiederholung, wiederkehrende Träume etc.[236]

Dieser Konnex macht das Geschlechterverhältnis als Kriegsverhältnis interpretierbar. Auch hier findet eine Übersetzung als Deutung statt: Die unbewußten, nichtsprachlichen Erfahrungen der Subjektgenese als Destruktion des Weiblichen werden artikulierbar im Rahmen der Kriegserfahrung. Es scheint, als sei es dieser Zusammenhang, der Bachmann lange vor jeder feministischen Kritik und lange vor Theweleit sagen ließ: »Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau« (GuI, 144).

Die Träume des Ichs sind Alpträume. Sie allein inhaltlich, d. h. vom Bildmaterial her zu interpretieren, ließe den Aspekt außer acht, daß Träume, so Freud, Versuche der Wunscherfüllung sind, eine Funktion, die allerdings unter den oben genannten Bedingungen gehemmt werden kann.[237] Die Bearbeitung der traumatischen Struktur im Verlauf der Traumserie zielt auf deren Rationalisierung als Erkenntnis. Es läßt sich zudem argumentieren, daß einige Träume dem Muster des Straftraumes folgen, der ebenfalls der Wunscherfüllung unterliegt, allerdings, wie Freud ausführt, nicht der »Triebregungen, sondern der kritisierenden, zensurierenden und strafenden Instanz im Seelenleben«[238]. Betrachtet man die Struktur des Gaskammer-Traums in *Malina*, so bildet er mimetisch eher einen Straf- als einen Angsttraum nach. Daß an seinem Ende ein Wunsch nicht erfüllt wird, nämlich derjenige, dem Vater ›das Eine‹ zu sagen, ist auf der manifesten Traumebene deutlich ausgesprochen. Was hingegen das Eine ist, wird verschwiegen. Auch die Beteuerung, den Vater nicht zu verraten und ›es niemand zu sagen‹, erscheint in diesem Licht als von der Traumzensur verhinderter Wunsch. In dieser Perspektive würden die Triebansprüche des Ichs durch die Zensur in ihr Gegenteil verkehrt, also als Übergriff, Bedrohung erlebt. In der Traumfolge der ödipalen Szene erscheint Malina als Retter, zugleich aber als derjenige, der das Ich von seiner Fixierung auf den Vater lösen will. Offenkundig ist das Ich nicht ohne weiteres bereit, Malina zu folgen. In diesem Schwanken, der ›erbärmlichen Hoffnung‹, in dem ›Liebesbrief‹, der das Es als stärker als das Ich ausweist, artikuliert sich der libidinöse Anspruch, der letztlich der Produktivität des schreibenden Ichs zugrundeliegt. Dieser Anspruch wird geleugnet, repräsentiert doch der Vater kulturhistorisch eine Position, die gerade die Tö-

tung des Weiblichen verkörpert. Die Identifizierung mit ihm kann also nur im Zeichen der Negierung des eigenen Geschlechts erfolgen: Im ›heiligen Krieg‹ der Geschlechter ist nur der phallische Stab zu gewinnen. Malina als Figuration dieser Identifizierung kann mit Höllers Begriff als »dichterisches Über-Ich«[239] gelten, versehen mit dem Gesicht des Vaters. In dieser Funktion kann er als intrapsychische Instanz verantwortlich gemacht werden für die Aufgabe der Triebansprüche, für die Umwandlung der Wunscherfüllung in eine Strafe. Die Träume wären so Malinas Wunscherfüllungen, nicht die des Ichs. In der Figur Malina als intrapsychischem Anteil artikuliert sich die kulturelle Zensur, die auf dem Begehren der Frau lastet. Es stellt sich die Frage, ob die zu den Träumen vorliegenden Interpretationen, welche diese nur von den Bildern her und damit das Ich als Opfer betrachten, nicht diese Zensur wiederholen, die dem weiblichen Ich kein Begehren zugesteht. Denn ist es nicht *auch* so, daß der Wunsch nach dem Körper des Vaters besteht, wenn das Ich resigniert feststellen muß: »Mein Vater ist unberührbar. Er ist unrührbar.« (M, 182)[240] Damit stellt sich auch die sicher provozierende Frage, ob Begriffe wie ›Blutschande‹ nicht als erste Versuche gewertet werden könnten, ein weibliches Imaginäres zu entwerfen, erste Bilder einer produktiven weiblichen Praxis, die zunächst als Kompromißbildungen zwischen Wunsch und Zensur nur in ihrer Verkehrung zu symbolisieren sind.[241]

Dieser ›verkehrten‹, deformierten Utopie steht mit dem Drei-Steine-Traum eine explizite Utopie gegenüber, die indirekt mit der Mutter verbunden ist. Diese Szene in ihrer Verbindung aus poetologischem Kommentar, Todesvision und Extase reißt zugleich im Bedeutungszusammenhang von Atem und Schrift, vom Verbergen der eigenen Sätze im Satz vom Grund einen weitgespannten philosophischen Horizont auf.[242] Jacques Derrida hat das, wenn man so will, metaphysische Phantasma einer ›natürlichen Schrift‹ als pneumatologisches beschrieben, d. h. einer im Atem und in der Stimme vernommenen Selbstaffektion und Selbstpräsenz des Subjektes, dem die ›schlechte Schrift‹ als *supplement* entgegengestellt ist: »Die Schrift im geläufigen Sinne ist toter Buchstabe, sie trägt den Tod in sich. Sie benimmt dem Leben den Atem.«[243] Tatsächlich greift die Traumszene eine werkinterne Bildkette auf, die eine Literatur des Lebendigen eben im Rekurs auf Atem und Stimme als Modalität der lebendigen Literatur beschwört: In ihren *Frankfurter Vorlesungen* bezeichnete Bachmann das wie auch immer destruierte literarische Ich als »Platzhalter der menschlichen Stimme« (FV, 237), und da die Literatur uns ermögliche, »aufatmend« zur Sprache zu kommen, müsse die Hoffnung bleiben, daß sie unseren kritischen Instrumenten »zuletzt entgeht […], damit sie lebendig bleibt und unser Leben sich mit ihr verbindet in Stunden, wo wir mit ihr den Atem tauschen.« (FV, 271) Den Atem tauschen – der *Kuß* – ist auch das zentrale Bild des Kinderinzestes vor dem Gesetz in *Das Spiel ist aus:*

Wir müssen schlafen gehn, Liebster, das Spiel ist aus.
Auf Zehenspitzen. Die weißen Hemden bauschen.
Vater und Mutter sagen, es geistert im Haus,
Wenn wir den Atem tauschen.[244]

Den Atem anzuhalten in der Gefängnisszene, bedeutet dann auch, den Atem nicht mehr tauschen zu können: In Bezug auf die *métaphore paternelle* wird der lebendige, libidinöse Austausch verweigert, da er für das weibliche Ich *Übereignung* bedeutet. Der angehaltene, zurückgenommene Atem als einzig mögliche Form der Gegenwehr – als tödliche Verweigerung – beschreibt einen stillgestellten Moment der Textsemiosis und nimmt damit die Versteinerung in der Wand vorweg. Die Sätze des Ichs werden zu steinernen Zeichen auf seiner Zunge, eine körperliche Mortifizierung, die der Vater durch Nässen der Zunge – Verflüssigung des im Soma eingeschriebenen Textes – aufhalten will. Damit stellt der Traum auch die Todesszene der Versteinerung in der Wand als *Gegenwehr* heraus. Mit Derrida ließen sich diese Szenen deuten als Verweigerung, sich der tödlichen Gewalt der Schrift zu unterwerfen, da sie das lebende Pneuma tötet. Den Atem anzuhalten, bedeutet, die Schriftproduktion aufzuhalten, eine Rückkehr zur physischen Selbstpräsenz. Die Leugnung des Todes im Leben führe aber, so Bronfen im Anschluß an Derrida, zu seiner »exzessiven Präsenz: als Todestrieb, der über das Leben triumphiert«[245]. Soll man im *Jubel* der Sätze, die das ohnmächtige/tote Ich übersteigen, die Todespräsenz als exzessive lesen?

Allerdings deutet Bronfen an, daß es den Wunsch gibt, zum ›guten‹ Schreiben zurückzukehren, den Wunsch, »über die Ökonomie des Todes zu triumphieren«:

> Man könnte Derridas Analyse erweitern und sagen, daß der Wunsch nach dem ›guten‹, natürlichen und lebendigen Schreiben ein Bemühen bezeichnet, über die Ökonomie des Todes zu triumphieren, […] und daß dieser Wunsch sich in einer Abwendung vom symbolischen Zeichen und in einer Hinwendung zum Körper als Medium des Selbst-Ausdrucks artikuliert.[246]

Bei Bachmann wird deutlich, daß der Wunsch nach einer lebendigen Literatur nicht allein dem metaphysischen Phantasma der Selbstrepräsentanz entspringt. Er repräsentiert vielmehr den Wunsch nach *Selbstaffektion* als der der Frau bislang verweigerte, denn wenn die Frau wie in den Träumen stumm ist, dann ist dies nicht allein ein Bild des Todes, der Tod ist auch *qualifizierbar*: Es fehlt die Möglichkeit zu einer produktiven Auto(r)erotik, wie sie die Stimme als Medium der Kommunikation *und* als Medium der Selbstaffektion verkörpert.

6. Das Andere als konstruierter Ort: Weigels, Frischs und Bachmanns Autorpositionen

Im Traumkapitel als dem Erinnerungskapitel *Malinas* sind private, geschichtliche und kulturhistorische Erfahrungen chiffriert, die als Zerstörung des weiblichen Ichs Bachmanns männliches Autorsubjekt hervorbrachten. Eingangs stellte sich die Frage: Was heißt männlich, was heißt weiblich? Woher stammt das letztlich tödliche Verhältnis zwischen den beiden Anteilen, die doch der Theorie zufolge gerade Garanten für eine gelungene Geschlechtsidentität und auch für Produktivität darstellen sollen? Damit

stellt jetzt die Frage: *Wie* artikuliert sich die psychische Bisexualität im Rahmen von Autorschaft und damit im Rahmen der Erfahrungen, denen das schreibende Ich in seiner Geschichte ausgesetzt ist? *Malina* – und insbesondere das Traumkapitel – ist weit davon entfernt, ›nur‹ die imaginäre Autobiographie Bachmanns zu sein, es ist auch eine exemplarische Autorbiographie, über die andere Autor- und Geschlechtskonstruktionen in ihrem Zusammenhang lesbar werden.

Mit dem Friedhof und der Gaskammer sind in *Malina* zwei historische Räume ins (Traum-)Bild gesetzt, die als traumatischer Hintergrund auch Weigels Roman bestimmen. In seinem Versuch, die erlittene Gewalterfahrung im Ich aufzuheben, überantwortet Weigel das Erzählen einer weiblichen Figur, die die Last der Erinnerung übernimmt und anstelle des Autors und seines Helden auf der historisch entstandenen Differenz und Fremdheit besteht. In der Imagination einer erzählenden ›Heldin‹, hinter der sich die Schriftstellerin Bachmann verbirgt, wird so das Geschriebene zu einem fremden Text. Der Wunsch, »am letzten Heute dieser Zeilen mich ins Morgen und sie ins Gestern«[247] zu entlassen, von der Vergangenheit befreit weitersprechen zu können, braucht als Preis ein Medium, das als Objekt die Erinnerung an sich bindet. Die paradoxe Lösung der *Unvollendeten Symphonie* liegt in der weiblichen Erzählposition, die den männlichen Autor vor sich selber rettet. Bachmann wird dabei zum Erinnerungsspeicher: Eurydike, ließe sich mit Klaus Theweleit sagen, installiert im Hades der Geschichte.

Weigel legitimiert das für ihn selbst befremdliche Erzählverfahren seines Textes im Vorwort angesichts der »Gegenwart und jüngsten Vergangenheit« und ihren »Erlebnissen von besonderer Intensität« so, »daß mancher Autor [!] nicht mehr seinen Gegenstand zu wählen vermag, sondern von ihm ergriffen und überwältigt wird. Ist dies der Fall, wird er gezwungen sein, sich die erforderliche Distanz auf irgendeine Weise zu schaffen«[248]. Die Angst des Autors, von der Vergangenheit, sprich von den Erfahrungen des Faschismus und der Emigration, die hier bezeichnenderweise nur als positive Endpunkte, als bereits abgeschlossene jüngste Vergangenheit und Wiederkehr erscheinen, ergriffen und überwältigt zu werden, ist die Angst vor der traumatischen Fixierung der Vergangenheit im Heute, die das Subjekt am Ende eben nicht in seine freie Zukunft entläßt. »Man kann es nur verdrängen und ganz allmählich die Trauerarbeit leisten«[249], beschrieb Weigel 35 Jahre nach seinem Roman 1986 das überwältigende Leid, einen Teil seiner Familie im KZ ermordet zu wissen. Angesichts der unlösbaren Aufgabe des künstlichen Anderen – dieser nicht sein zu wollen und doch dessen Schmerzen zu ertragen – wird in der *Unvollendeten Symphonie* die Geschlechterpolitik wirksam: Schreibend transformiert sich Weigel vom jüdischen Anderen zum männlichen Einen.

Die Distanzgewinnung vollzieht sich gerade nicht auf irgendeine Weise, sondern mittels der im Schreiben (re-)produzierten Geschichte des Subjektes, das immer auch eine Geschichte der Identifikation mit resp. des Ausschlusses von bestimmten geschlechtsbezogenen Subjektpositionen ist: Weigels Verschiebung seines durch Gewalt marginalisierten anderen Ichs auf das der Frau als der kulturhistorisch Anderen, für die er Bachmann imaginär vereinnahmt, erlaubt ihm die *männliche* Distanz zum Überleben.[250] Die Genese dieser Autorposition vollzieht sich über die Abspaltung des Traumatischen als dem Anderen des Selbst. Indem Bachmann das Erinnerungsverfahren als

traumlogische Schreibweise radikalisiert, wird das verdrängte Andere im Ich präsent.[251] Damit einher geht die Dekonstruktion der in der Figur Malina verkörperten männlichen Autorposition, die »ganz Distanz« (M, 299) ist (und sein kann), da sie das undistanzierte weibliche Ich als *erlebendes* zwar braucht, aber für seine Überlebens-Kunst von sich abspalten muß: »Es ist Malina, der mich nicht erzählen läßt.« (M, 265) Die produktionsästhetische Konstellation weibliches Ich/Malina spiegelt sich wider im vom Autor der *Unvollendeten Symphonie* geschaffenen imaginären Produktionspaar Bachmann/Weigel.

Auch Max Frisch sieht und konstruiert den Ort des Weiblichen als das Andere des Mannes. Hier nun wird die Frau aber nicht zum Ort des Traumatisch-Verdrängten, sondern erscheint als Matrix der Beschriftung und als literarisches Material. Diese Produktionsweise bestimmte letztlich Frischs weiteren literarischen Umgang mit Bachmann auch nach ihrer Trennung. Die Texte, in denen er offenkundig auch seine Schuldgefühle verarbeitet – *Montauk*, *Tryptichon* – verfügen weiter über das ›Material Bachmann‹, nur eben schuldbewußt genutzt. Nicht Bachmann, wie Göttsche/Albrecht behaupten, antwortet jahrzehntelang literarisch auf Frisch, sondern es ist Frisch, der auf Bachmann bezogen weiterschreibt. Auch Hans Weigel grub – anders als Malina, dessen Apokryph »im Buchhandel nicht mehr erhältlich ist und von dem in den späten fünfziger Jahren einige Exemplare verkauft wurden« (M, 11) –, sein Apokryph aus den frühen 50er Jahren, das »längst vergriffene, verschollene Buch«[252] wieder aus:

> Ich gebe diesen Schlüssel zum Schlüssel mit umso lachenderem Behagen hiemit preis, als die Bachmann seither das geworden ist, was man in Deutschland derzeit mit dem blöden Wort ›Kultfigur‹ bezeichnet, und als keiner ihrer dortigen Biographen und Essay-Porträtierer es für erforderlich erachtet hat, mich zu befragen.[253]

Das um so lachendere Behagen Weigels bei der Schlüsselübergabe an die Leserschaft ertönt etwas zu demonstrativ, um vom Wiederholungszwang einer undurchschauten *dunklen Geschichte* wirklich abzulenken: Der Text braucht Bachmann als Erinnerungsspeicher auch weiterhin. Damit muß Weigel genau das ignorieren, was Bachmann aus ihrer imaginären Funktion für seinen Text herauslöst: *ihre* eben auch vorhandene weibliche Autorposition. Die alte Anekdote im neuen Nachwort, die 1992 immer noch die Titulierung Ingeborg Bachmanns als *der* Bachmann anführt, beschwört nicht umsonst noch einmal die für ihre ›männliche‹ Lyrik gelobte Autorin. In der Negation einer weiblichen Schreibweise, die vom Verdrängten im eigenen Ich ausging, wird zugleich eine für die männliche Produktionsökonomie bedrohliche Autorposition geleugnet *und* Bachmann *als Frau* in der ihr imaginär zugewiesenen produktionsästhetischen Rolle festgehalten.

Max Frisch hingegen wird von Bachmann explizit der Autorengenealogie der Täter eingeschrieben. Malina korrespondiert Frisch insofern als beide eine Autorschaft im-Namen-des-Vaters verkörpern. Wenn Malina als das ›dichterische Über-Ich‹ (Höller) im Traum dem weiblichen Ich ein eigenes Begehren verweigert, so repräsentiert er intrapsychisch die Funktion, die Max Frisch der Frau, Ingeborg Bachmann, als Spiegel des

männlichen Begehrens zuschreibt. Tatsächlich zeigt ja »Ingeborg Bachmanns ›Antwort‹ auf das Werk Max Frischs in den Nachlaßentwürfen« (Albrecht), daß es dem männlichen Autorsubjekt gelungen ist, die Frage, d. h. das (Text-)Begehren richtig zu adressieren. Damit verdrängt Frisch wie Malina das genuin weibliche Textbegehren, das gerade durch das ›Mutterwort‹ Celans in der Genealogie mütterlich-triebsemiotischer Schreibweise ermöglicht wird.

Die Frau wird in den Autorkonstruktionen Weigels und Frischs, wenn auch auf unterschiedliche Weise, zum ›Abfall‹ männlicher Geschichte und Subjektbildung: Hier zeigt sich der phantasmatische Irrtum, den das weibliche Ich klären will, wenn sie von Malina sagt, er verhielte sich, »als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht« (M, 22). Nun ist das weibliche Ich als Ort der Zuschreibungen kulturhistorisch *auch* aus seiner Rippe gemacht, kann eine weibliche Subjekt- und damit Autorposition nicht einfach postuliert werden. In der Identifikation mit dem Weiblichen muß die Frau erzwungenermaßen auch diese Zuschreibungen übernehmen. Die Frage, warum Bachmann lange *nur* aus einer männlichen Position schreiben konnte, d. h. der Zwang zur ausschließlich männlichen Identifizierung, dem die Autorin trotz der konstitutionellen psychischen Bisexualität des Menschen unterliegt, begründet sich solchermaßen nicht in einem unwandelbaren Verhältnis von Sprache und Geschlecht, sondern in der fortdauernden Konstruktion spezifischer Positionen. In Weigels Autorgeschichte erscheint die weibliche Position als Erinnerungsspeicher des vom Mann traumatisch Verdrängten, in Frischs Geschichte als Spiegel männlichen Begehrens. Eine weibliches Begehren wird so verhindert. Der Ort, an dem Erinnerung stattfindet und sich Verdrängtes wie Triebhaftes beispielhaft artikulieren, ist nach Freud der *andere Schauplatz,* der Traum. Er wird in *Malina* zum Schauplatz der Geschichte der Frau und aller anderen Anderen. Repräsentiert ist das traumatisierte und kolonialisierte Andere im Zeichen getöteter Weiblichkeit. Eine Wunscherfüllung läßt sich an diesem konstruierten Ort für die Frau nur schwer realisieren.

7. *Von letzten Dingen*: Der mumifizierte (Text-)Körper

> Das Überleben des geschriebenen Gegenstandes ist gleich dem der Mumie.
> Georges Bataille

Das dritte Kapitel *Von letzten Dingen* verläßt den anderen Schauplatz und knüpft an das Romangeschehen des ersten Kapitels an. Die Liebesbeziehung zwischen Ivan und Ich zerbricht, die Dialoge zwischen Malina und Ich werden zunehmend aggressiver, bis es zum Schlußbild kommt: Das Ich geht in die Wand, Malina beantwortet einen Telefonanruf mit der Behauptung »Hier ist keine Frau. Ich sage doch, hier war nie jemand dieses Namens.« (M, 337) Der mysteriöse letzte Satz »Es war Mord.« stellt den Leser vor die Frage nach dem Mörder: der Vater, Malina, Ivan? Und weiter: Wenn es nie eine Frau gegeben hat, wer hat dann in diesem Roman gesprochen? Tatsächlich ist mit der

Telefonnummer Bachmanns, die Malina dem Anrufer nennt, ein Zeitpunkt angegeben, an dem es keine schreibende Frau gab, sondern *der* Autor Bachmann sich konstituierte. Hat letztlich doch trotz des Widerspruchs des zerstörten weiblichen Ichs gegen seine endgültige Selbstdestruktion – »Aber ich fange es doch erst zu lieben an« (M, 313) – die »überlegene Figur« (GuI, 95) Malina gesiegt? In einer ungedruckten Inhaltsangabe zum Roman behauptet Bachmann jedenfalls ein Erzählprogramm, das an die *gender-* und *genre*-Konstruktionen Hans Weigels erinnert:

> [D]as ganze Buch ist angelegt auf die Gewinnung der Figur von Malina, die objektiv und souverän ist, während das Ich subjekt und unbrauchbar war. Dadurch fällt später jede fragwürdige Erzählerperspektive weg, es kann dann total erzählt werden, weil Malina alles weiß und frei über alle Figuren verfügt (3.2, 740).[254]

Tatsächlich werden die Dialoge zwischen den beiden Doppelgängern nicht nur immer aggressiver, sondern auch immer kryptischer. Es scheint, als verrätsele Bachmann zunehmend diese Figuren.[255] Kann man ihnen noch logisch, wissenschaftlich, rational folgen? Oder sind diese Versuche von vornherein der Ironie der Autorin ausgesetzt: »Die Alten haben von jemand, der dumm war, gesagt, er habe kein Herz. Sie haben den Sitz der Intelligenz in das Herz verlegt« (M, 245), führt Malina aus.[256] Wohin sollen solche Erläuterungen den Leser führen? Zunächst einmal auf die falsche Fährte, denn dieser Satz bezieht sich nicht, wie man vermuten könnte, auf die die Griechen, sondern paraphrasiert Egon Friedell: »Das Herz […] galt als der Ort aller Gedanken; sagte der Ägypter von jemand: ›er hat kein Herz‹, so meinte er damit, er sei dumm.«[257] Auch Malinas späterer Angriff auf die Frau – »Du magst es immer noch in den Mund nehmen, dieses Ich? Erwägst du es noch?« –, der mit der seltsamen Aufforderung »Wieg es doch!« (M, 313) endet, wird in bezug zu Friedell verständlicher: »Das Herz wurde nämlich von dem Totenrichter gewogen, und es galt als der Ort aller Gedanken«[258]. Sollten damit die letzten Briefe des Romans, die in Testamentsfragen an einen Herrn Richter adressiert sind, eben diesen Totenrichter meinen? In der altägyptischen Vorstellung wurde nach dem Tod das Herz gegen die »Feder, das Symbol der Wahrheit«[259] gewogen: Sollte also Malina, der in einem Entwurf das Ich »mein Herz« und »meine Stimme« (3.1, 214) nennt, die Wahrheit der (Schreib-)Feder sein, die objektive, souveräne, unbestechliche, weil ›herzlose‹ Autor-Instanz, die über alles frei verfügt?

Friedells *Kulturgeschichte Ägyptens,* das einzige Buch, das Bachmann als Lektüre nach Ägypten mitnahm,[260] hat nicht nur in den *Franza*-Fragmenten, sondern auch in *Malina* und den dazugehörigen Entwürfen seine Spuren hinterlassen: »Ich bin Ägyptologe, sagte Malina gern […]. Der Ka, das ist ein Begriff der mir zuhilfe kommt, und man muss, was man in Erfahrung gebracht hat, immer als Hilfwissenschaft für eine eigene, nicht zu schaffende betrachten.«[261] Was hat Bachmann bei Friedell und anderswo in Erfahrung gebracht, wozu kam es ihr hier im dritten Kapitel zur Hilfe?[262] Wie Friedell ausführt, sahen die alten Ägypter den Menschen in dreifacher Form: als Körper, der einbalsamiert den Tod überlebt und ins Jenseits eingeht, als Doppelgänger Ka, und als Ba, die immaterielle Seele.[263] Malina referiert geradezu augenzwinkernd als Ägyptologe seine eigene Deszendenz, ist doch der Ka, wie Freud schreibt, die kulturgeschichtlich erste Doppel-

gängerfigur, die ursprünglich als Garant gegen den Tod galt.[264] Erst später wurde der Doppelgänger zum Boten des Todes. Der Figur Malina haftet, wie nicht zuletzt die unterschiedlichen Interpretationen zum Romanschluß zeigen,[265] diese Ambivalenz an: Mörder des weiblichen Ichs oder Garant des Weiterlebens nach dem Tode? Das hängt möglicherweise genau von dem Wort ab, mit dem Bachmann ihren Zyklus benennen wollte: der Todesart. Im Kontext der altägyptischen Todesvorstellungen referiert Friedell den Text *Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele.* Hier will der Lebensmüde sich durch Verbrennung umbringen, ein Akt, gegen die der Ba, die Seele, sich sträubt, da diese Todesart die notwendigen Bestattungsriten verunmöglicht, die das Weiterleben nach dem Tod garantieren.[266] Die letzten Passagen des dritten Kapitels – »Ich muß aufpassen, daß ich mit dem Gesicht nicht auf die Herdplatte falle, mich selbst verstümmle, verbrenne« (M, 334) – spielen auf diese Todesart und damit auf die Möglichkeit einer jenseitigen Wiederauferstehung an.[267] Auf diesem Hintergrund gewinnt die Todesszene und die damit verbundene Frage, ob das Ich nun endgültig stirbt oder in der Wand auch einen Schutzraum findet, eine weitere, den immer wieder diskutierten Antagonismus von Sterben und Leben auflösende Dimension. Implizit wird mit dem Feuertod eine – symbolisch verstandene – Todesart verworfen, die ein Weiterleben nach dem Tod verunmöglicht. Welche Autorposition ist dann mit diesem Bild eines weiblichen Ichs als Toter im Wand-Grab entworfen?

Ein Bild, das dieser Tod evoziert, ist das Lebendigbegrabensein. Johanna Bossinade bezieht deshalb *Malina* auf den Antigone-Mythos zurück. Antigone wird für ihren Ungehorsam bestraft und lebendig eingemauert. Als Lebendig-Tote ist sie die Repräsentationsfigur des Todes im Leben. Schreibt die Frau aus der Antigone-Position, kommt dies einer Selbstkonfrontation mit dem von ihr verkörperten Todeszeichen gleich: »Der Eintritt des weiblichen Ich in die Wand paraphrasiert zunächst die letzte Etappe eines Weges, den Antigone seit vielen Jahrhunderten geht.«[268] Der Tod des weiblichen Ichs wäre somit notwendiges Resultat der intertextuellen Setzung. Zugleich könne sich das weibliche Ich in der »sprachlichen Präsentation der Wegstrecke«[269] einen uneinholbaren semiotischen Überschuß erschreiben. Drei Einwände sind hier zu machen: Der Text bleibt befangen in der (Wiederholungs-)Struktur eines kulturhistorischen Traumas, bleibt doch das Ich letztlich auf seinem im Wortsinne vorgeschriebenen Weg mit der Endmarke ›Wand‹ – auch wenn, wie Bossinade betont, der Ausgang des Romans ungewiß ist. Die Bezugnahme auf die kulturelle Zuschreibung, der letztlich nicht zu entrinnen ist, begibt sich aber der Möglichkeiten, die *Malina* als Erinnerungsroman freisetzt. Im intrapsychischen Wechsel zur weiblichen Erzählposition, die die Genese der ihr vorgängigen Autorposition Malina reflektiert, ist aber eine einfache Wiederholungsstruktur, die als Endpunkt ›Malina‹ repräsentieren könnte, bereits ausgeschlossen. Insofern *Malina* als imaginäre Auto(r)biographie Erinnerung ist, muß es den destruktiven Verlauf zur männlichen Autorposition rekonstruieren, insofern *Malina* das Destruierte erinnernd aus der Position des verleugneten weiblichen Ichs rekonstruiert, muß es diese Destruktion überschreiten.[270] Im Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten der eigenen Geschichte wird nicht allein mit Svevos Worten die ›Vergangenheit neu‹, sie schreibt sich auch auf ein anderes Ende zu. Dieser Prozeß, der das Ich in der Erinnerung an seinen Verlust

schreibend erst erschafft – die Paradoxie des Romans –, läßt sich nicht in der Statik Überlebender / Tote abbilden. Zum anderen läßt diese Sicht – wie überhaupt jede Fixierung auf eine der Figuren – die konstitutive Spaltung oder Doppelung des schreibenden Ichs außer Betracht. Kann das Romanende überhaupt von einer Figur aus betrachtet und damit die Dichotomie von (Über-)Leben und Tod behauptet werden? Läßt sich für eine *Doppelgänger*-Figur der Tod des einen Teils ohne den gleichzeitigen Tod des anderen annehmen, oder müßte hier nicht nach einem neuen *Verhältnis* beider gefragt werden?[271] Und nicht zuletzt: Suchen die intertextuellen Verweise auf Friedell bzw. die altägyptische Kultur nicht einen anderen Todesraum als den griechischen Hades zu etablieren? Anders gefragt: Sind wir am Schluß des Romans überhaupt noch im Abendland?

Die von Malina zitierte Ägyptologie ermöglicht durch ihre Doppelgänger- und Todeskonzeption, das Verhältnis zwischen beiden Figuren anders zu denken: »Der Ka ist das Eine, was nach dem Tod weiterlebt. Aber der Ka lebt nur in Verbindung mit dem Leichnam, der deshalb konserviert werden muß.«[272] Das Grab wurde zum »Haus des Ka«[273], wie ja auch Malina die Wohnung mit seinem Namen bezeichnet, während das Ich die Rolle des mumifizierten Körpers einnimmt. Bereits Franza hatte eingehüllt in den Nilschlamm, in dem sie fast erstickte, »wie eine Mumie ausgesehen« (vgl. 2, 104), eine doppeldeutige Szene, die in der Verbindung von Tod und Wiedergeburt einen Übergangsritus symbolisiert.[274] Der Tod des Ichs ließe sich so als notwendige, weil im Erinnerungsprozeß entfaltete Dialektik von Wiederholung und Überschreitung beschreiben. Wenn hier von Transition die Rede ist, dann nicht im Sinne der Leugnung des im Erinnerungsprozeß rekonstruierten *Mordes,* sondern im Sinne einer Transformierung des *Todes* selbst. Ist die *Geschichte* des Ichs unter die Vokabel ›Mord‹ als sukzessiver Vernichtungsprozeß gestellt, ist der *Tod* trotzdem kein endgültiger. Schon die Prinzessin in der *Kagran*-Legende hatte das »zweite Gesicht bekommen« (M, 69) – auch so kann nach Friedell der Ka bezeichnet werden.[275] Hier träte der Ka im Kontext der Autorgenese Bachmanns als Lyrikerin und im Zusammenhang mit dem poetischen Sprechen Paul Celans auf, er wäre somit konstitutiv für ihre Autorschaft und damit auch ein Garant der Wiedergeburt.[276] Das letzte Kapitel sucht in seinem verborgenen ägyptologischen Subtext den Mord als fremdbestimmten Tod – der ja sowohl das Schicksal Eurydikes als auch Antigones kennzeichnet – in einen eigenen umzuorganisieren. Das Vorbild liefert auch hier Franza, diesmal in der Mumienhalle: Erst ausgeliefert an die europäischen Touristen, sind die Grabherren wirklich tot, regieren hingegen »ihre Schriften im Verborgenen«, bleiben sie doppelsinnig »Lebenszeichen / Wasserzeichen« (2, 291). Der Durchgang durch die eigene Destruktionsgeschichte muß also nicht das Ende determinieren.

8. Hilfswissenschaften

Wie verhält sich *Malina* als geistige, imaginäre Autobiographie Bachmanns zur Tatsache, daß dieser Text zugleich eine Art Testament ist? Vollzieht sich hier die gleiche Auslöschungsbewegung wie in der Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt?* Obwohl sie auf eigenes Erinnerungsmaterial rekurriert habe, verstand Bachmann diese Erzäh-

lung als das Gegenstück zu einer autobiographischen Geschichte, da sie die »Vernichtung dieser kleinen Person Kind« (GuI, 26) bedeute. Hat Bachmann in der ihr eigenen Radikalität mit diesem Roman die Vernichtung ihres Autor-Ichs vollzogen? Der Versteinerung in der Wand korrespondieren die Todeszeichen des Textes. Wo ist Franzas Imagination eines anderen Zeichengebrauchs geblieben, nach denen die ›Schriften der Lebenden‹ deren Lebenszeichen sind? Um sie doch lesen zu können, muß vielleicht auch die Interpretin die Hilfswissenschaft einsetzen, der Bachmann anscheinend vertraute, da sie nicht nur im Prolog von *Malina* offenkundig auf sie anspielt, sondern sie auch subtil in ihren Roman eingebaut hat: die Astrologie.

Der Roman, so wird eingangs mitgeteilt, spiele nur in einem kleinen Teil Wiens, der Ungargasse, und eigentlich nur zwischen den Häusern, die Ivan und Ich bewohnen. Äußerlich sei diesem Straßenabschnitt nichts Besonderes anzusehen:

> So will ich nicht erst anfangen, über meine Gasse, unsre Gasse unhaltbare Behauptungen aufzustellen, ich sollte vielmehr in mir nach meiner Verklammerung mit der Ungargasse suchen, weil sie nur in mir ihren Bogen macht, bis zu Nummer 9 und Nummer 6 (M, 16).

Folgt man dem Vorschlag und verklammert die beiden Zahlen zu einem Bogen, entsteht die ♋, das astrologische Zeichen für den Krebs, Bachmanns Sternzeichen.[277] Der Krebs zählt zu den Wasserzeichen.[278] Folgt man dem hilfswissenschaftlichen Pfad weiter, denkt man bei Wasserzeichen auch an das Wasserzeichen des Blattes, die fast unsichtbare Prägung des Papiers vor der Beschriftung. Die innere Verklammerung des schreibenden Ichs bezeichnet ihr Geburtszeichen und zugleich buchstäblich in den Haus-Nummern Ivans und Ichs das Zeichenfeld der Liebe – das Liebesfeld – des Textes. Das Wasserzeichen ist andererseits dem Papierkörper als der Materie der Schrift eingeprägt, wie damit der Körper des schreibenden Ichs in seiner Materialität vor der Schrift als liebender, libidinöser markiert ist. Nicht zuletzt ist ja jeder Tag, an dem dieses Buch gelesen wird, Heute, und da ja Bachmann ihren 40. Geburtstag in dieses Heute chiffrierte, ist nicht nur für die schreibende, sondern für die *gelesene* Autorin jeder Tag Geburtstag.

Mit diesem Liebes- und Lebenszeichen tritt der Roman *selbst* in *materiellen* Widerspruch zum Tod des Ichs. Wenn Bachmann neben der Ägyptologie auch die Astrologie als imaginäre Wissenschaft für ihre imaginäre Autorbiographie zu Hilfe nimmt, so soll mit dieser hilfswissenschaftlichen Interpretation keinesfalls die Auflösung der Schlußszene behauptet werden. In dieser Lesart wird eher deutlich, daß immer Hilfswissenschaften mitschreiben an dem, was sich Wissenschaft nennt. Lesend und schreibend kommen die Angst- und die Wunschpotentiale zu Hilfe, die dann zur Wissenschaft werden (sollen). So läßt sich *Malina* als vieles sehen: als Totenbuch, als Krypta, als Unterweltbuch. Der vieldiskutierte Ausgang der Schreibpraxis Bachmanns bleibt im Versuch, den Romanschluß als ägyptische Todesszenerie zu deuten, offen.[279] Vielleicht läßt sich entgegen aller wissenschaftlichen Analysen, die *Malina* als Dokument des Verstummens im Namen der toten Frau oder des Überlebens im Namen des Autors begründen wollen, das Weiterschreiben oder Nichtweiterschreiben letztlich nur hilfswissenschaftlich bzw. aus den Wunschstrukturen der Interpreten begründen: Die eigenen Wünsche spei-

sen sich zweifelsohne neben denjenigen nach einer Radikalität – ›ein Ende mit *der* Schrift‹ –, mehr noch aus: ›ein *anderer* Anfang‹.

Zur Hilfe kommen dann Leseszenen, denen vielleicht Bachmanns Wunsch an ihre imaginären Leser eingeschrieben ist. Damit ist der Blick auf die Autorposition hier auch ein Blick auf die Position Leser / in. Für den Tod des weiblichen Ichs sei – so Bossinade – das Fehlen weiblicher Doppel verantwortlich, denn nur aus den »Randzonen des Romans«[280] seien diese herauszulesen: »Am Ganzen des Romans gemessen wirkt die Suche nach einem weiblichen Widerpart schattenhaft, episodisch.«[281] Ein haltbares weibliches Doppel, das Bachmann an einer Stelle indirekt evoziert, findet sich in einem der alten Texte der Weltliteratur: in *Tausendundeine Nacht*.[282] Es ist Dinazâd, die Schehrezâd zum Erzählen herausfordert und so den Tod abwendet. Dem Geschriebenen geht das Sprechen voraus, und es ist ihm inhärent: Sprich weiter, sagt Dinazâd ihrer Schwester, sonst bist du tot, schreib weiter, muß damit vielleicht auch die Leserin sagen.

Ein explizites weibliches Doppel bilden in Bachmanns Werk Franza und Hatschepsut: Wie Franza steht auch die Leserin vor einer Neudeutung der Zeichen von Abwesenheit. Einer der Nachlaßtexte Bachmanns fordert diese Lesart heraus. Er wurde als Motto gewählt:

> denk dir etwas, das aus dem Hut von dem Zauberer herauskommt, natürlich geht es mit rechten Dingen zu, aber du staunst manchmal, zuerst war da nichts, dann ist da plötzlich eine weisse Taube, ja du staunst eben. So staun ich jedesmal, wenn kopfüber weiblich werde und wenn ich aufgetaucht bin und ans Ufer komme, dann bich nichts mehr[283]

Kein Abschreibefehler: Das Ich, das da kopfüber weiblich werden will, fehlt im Text. Wir lesen es trotzdem oder bemerken sein Fehlen, ergänzen und machen den Satz sinnvoll. Der Leseakt vollzieht dabei die Aussage des Satzes: Zuerst war da nichts, und wenn wir auch staunen, es geht lesend doch mit rechten Dingen zu. Damit es auch wissenschaftlich korrekt weiter mit rechten Dingen zugeht, wird das Ich in Klammern gesetzt: umschlossen von zwei Zeichen: [ ] – ein Bogen, aber eben keine Wand. Und schon ist die Wissenschaft zur Handlangerin des Imaginären geworden, reproduziert und transformiert sie doch zugleich symbolisch und äußerlich die Zeichen, in denen sich das schreibende Ich ansiedelt: im inneren Bogen zwischen der 6 und der 9. Taucht das Ich im Satz wieder auf – erreicht es das rettende Ufer der Sprache –, so ist es nichts mehr, denn was dann buchstäblich fehlt, ist das Verb *sein*: ›dann bich nichts mehr‹. Ein Ich hat sich verschrieben und dabei die Wahrheit über sich gesagt: Das weibliche Sein läßt sich nicht solitär zur eigenen Existenz durchdeklinieren. Da, wo die Leserin dem Ich imaginär Präsenz verleiht, ist es im wahrsten Sinne wie Undine ins Nichtsprachliche abgetaucht: »Still war ich, kein Wort habe ich gesagt. Ihr sollt es euch selber sagen. Eine Handvoll Wasser habe ich über die Orte gesprengt, damit sie grünen mögen wie Gräber.« (U, 260) Am Ende der Arbeit stellt sich solchermaßen der Wunsch ein, mit dem Interpretieren aufzuhören, die Toten in ihren Gräbern zu lassen, der Wunsch, Lebenszeichen produziert zu haben.

SCHLUSSBILD: AUTORPOSITIONEN – THEORIE UND (ÄSTHETISCHE) PRAXIS

Sind schreibende Frauen einfach prä-postmodern, wenn sie den Atem und damit verbunden die Stimme als Ursprung der Schrift und des Schreibens setzen? Margriet de Moors Roman *Der Virtuose* etwa entsprang, so die Autorin, aus dem Wunsch, eine »Stimme hörbar zu machen, die es nicht mehr gibt«[1]. Über die Entstehung ihres Textes schreibt sie: »Dem Dualismus von Lesen und Schreiben gehen Hören und Sprechen voraus. Die Energie des Erzählens ist genau wie bei der Musik der Klang.« Damit träfe sie, was Kristeva als semiotisches Potential der Sprache bezeichnet. In de Moors Text gewinnt es eine Repräsentanz als »Stimme, [die] nie im Stimmbruch war und aus einem großen, weichen Körper kommt, in dem freilich das Lusthormon Testosteron fehlt«. Liest man den Essay, ohne den Roman zu kennen, beschreibt das Bild mehr noch als einen weiblichen einen mütterlichen (Klang-)Körper, wenn de Moor dem »Nachklang« einer verlorenen Stimme nachspüren wollte, zu der es »mit Sicherheit kein Äquivalent gibt«. Diese Stimme gehört aber einem »aparten Männerkörper«, eben dem titelgebenden virtuosen Sopransänger. Als männlicher Körper trägt er die kulturelle Inschrift des Weiblichen: kastriert.

De Moors Roman um Sprache, Sexualität und Musik hat ›nur‹ ein Thema: Wie entsteht, wie äußert sich das Begehren? Der Roman spielt zwar um 1700, ist aber ohne die Diskussionen um Sprache und Geschlecht, um *gender* und *sex* nicht zu denken. Die Schwester der Hauptfigur arbeitet als Schauspielerin in dem Frauen eigentlich noch verbotenen Theater, »verkleidet als diejenige, die man sei«[2]. Geschlecht wird als kulturelles Konstrukt beschrieben, das aber die Natur des Körpers im Kunstgriff bewahrt – so wie die Kastration dem Virtuosen die Stimme erhält. Im Aufschreibesystem um 1800 wird, so Kittler, die Stimme der Mutter zur Schrift des männlichen Poeten geformt. Bei de Moor wird am Ende des 20. Jahrhunderts ein anderes Aufschreibesystem sichtbar: Die Stimme der Mutter im Körper des Mannes. Carlotta, die Heldin des *Virtuosen,* ist mutterlos aufgewachsen, ihr Begehren wird über den Vater vermittelt: Er hatte mit Gasparos Vater um das Geschlecht seines Sohnes gespielt. Indem er siegt, gewinnt auch die Kultur gegen die Natur: Gasparo wird kastriert und behält seine schöne Stimme. Damit schafft der Vater ein Objekt, das seine Tochter später begehrt. De Moors Roman ist deshalb so erstaunlich, weil hier eine Autorin ein Imaginäres entfaltet, in dem sich Lust und Selbstbewußtsein ausspricht.

Fleißer, Haushofer und Bachmann – Vorläuferinnen – setzten mit ihren subjektgenetischen Umschriften da an, wo Freud die Störung in der Entfaltung zur vollen Weiblichkeit verursacht sah: in den »Resterscheinungen der männlichen Vorzeit«[3], in der Libido der präödipalen Phase. Verbunden ist damit bei allen drei Autorinnen eine Reinszenierung der kulturhistorisch ausgeschlossen mütterlichen Metapher sowie in den Protagonisten anti-phallische Gegenbilder des Begehrens. Bei Haushofer und Bachmann wird in den werkinternen Bezügen deutlich, daß die Macht des (symbolischen) Vaters sich nur deshalb in den ödipalen Szenerien als *totalitäre* manifestieren kann, weil sie auf einer zweifachen Abwesenheit beruht: Zum einem im Fehlen einer Mutter-

Funktion, die die Subjektgenese des Mädchens im Sinne einer primären Metaphorisierung des weiblichen Geschlechts ins Werk setzen könnte, zum anderen in der Abwesenheit des Vaters als dem Subjekt des Begehrens in der präödipalen Phase, das den Wunsch der Tochter nach einer reziproken Identifikation erfüllt. Im Vater als Mörder findet das unbeantwortete bzw. gewalttätig unterdrückte Verlangen sein Bild. So kann die Vater-Funktion nur gewaltsam ›durchgestrichen‹, aber nicht einfach aufgegeben werden, ermöglicht sie selbst als tödliche und inzestuöse noch das (Text-)Begehren der Tochter.

Die ödipale Subjektgenese erweist sich bei Haushofer als Desexualisierungsmaschine, welche der Frau ein eigenes Begehren verunmöglicht. Der Asexualität der Mutter im psychosexuellen Kontext korrespondiert ihr Ausschluß aus dem Sozialen. Vollzieht sich bei Haushofer die Reetablierung der sexuellen Mutter über die Tötung des Vaters, so kann anscheinend dieser Vatermord bei Bachmann nicht gelingen. Allerdings ist Haushofers Schrift durch Rigidität und Gewalt gezeichnet: In ihr findet die Gewalttätigkeit des vorangegangenen Ausschlusses seine symbolische Form. Anders gesagt: Die Gewalt selbst wird symbolisiert. Damit wird in der *Wand* das Gegenbild zum Vater metaphorisch ins Bild gesetzt: die phallische Mutter. Haushofers Autorposition realisiert sich nach den Spiegelbildern ›verrückter‹ Weiblichkeit werkgenetisch zunehmend in der Identifizierung mit der desexuellen Mutter. Ihr Schreiben in der *Wand* ist von dem Versuch bestimmt, die desexuelle Mutter, die Poe und Brecht in ihren Werken produzieren, zu (re-)erotisieren und über sie eine weibliche Genealogie zu etablieren. In der Reinszenierung subjektgenetischer Gewaltstrukturen erlebt aber das schreibende Ich sein Begehren als ›invalid‹. Als Reaktion wird die sexuelle Mutter mit dem väterlichen Attribut des Begehrens – dem Phallus – ausgestattet. Diese Zuschreibung, wie auch der Text Poes verdeutlicht, ist aber ein imaginäres Konstrukt der Gewalt, oder subjekttheoretisch gesprochen: das imaginäre Gewaltkonstrukt, das die Frau unter das Mandat des Phallus zwingt. Erst mit dem Schlußbild der *Wand* kann diese tödliche Mutter-Imago aufgegeben werden zugunsten eines heteronomen Spiegelverhältnisses von Schwestern. In Bachmanns Traumkapitel findet im Durchgang durch die Stadien der Subjektgenese ebenfalls die phallische Mutter ihr Bild – und wie bei Haushofer ist diese Imago an den Wunsch nach einer Selbstsetzung des weiblichen Subjektes gebunden. Anders als bei Haushofer wird von Bachmann diese Muttermetapher allerdings schnell als weitere Kostümierung des Vaters entlarvt – möglicherweise um den Preis fortgesetzer Destabilisierung und Fragmentierung des schreibenden Ichs, worin sich die Möglichkeit eines Verstummens nach *Malina* begründen könnte.

Anders Fleißer: Ihrem ersten Drama wird die Todesmetapher der Phallisierung eher aufgezwungen, als daß sie sich in ihm findet. Ihre Autorposition inszeniert sich zunächst in der präödipal entgrenzten Figur Roelle, der noch nicht durch das Gesetz des Vaters strukturiert erscheint: anarchisch und grotesk, aber lustvoll. Fleißers Autorposition ist – angesichts der männlichen Dominanz in ihrem Leben ist dies fast schon paradox – vom Mangel eines erotischen Gegenübers gezeichnet: Sexuelle wie textuelle Paarbildungen finden nicht statt. Wenn die psychische Bisexualität nicht nur die Bedingung für Produktivität, sondern auch für Heterosexualität ist, würde dies dem männlichen Subjekt die Aufgabe zuweisen, das Weibliche in sich zu akzeptieren. Diese Fähigkeit schreibt

Fleißer dem Autor Kleist zu und schafft damit – ebenso wie de Moor 70 Jahre später – im männlichen Körper, der mit allen Lippen empfangen will, ihr unaussprechliches Bild weiblicher Erotik. Fleißer macht deutlich, daß es der sozialen und symbolischen Spiegelverhältnisse zwischen den Geschlechtern bedarf. Die psychische Bisexualität wird dann zum Konflikt – die Jungfer hat zuviel vom Mann in der Seele – wenn es keinen adäquaten männlichen Spiegel gibt. Anders gesagt: Die schreibende Frau hat anscheinend darum zuviel vom Mann in ihrer Seele, weil der Mann zuwenig von der Frau in der seinen hat. Bachmanns dissoziierte Autorposition setzt die psychische Bisexualität, die auch bei Fleißer im Zusammenhang der Produktivität erscheint, ins Bild, zeigt aber zugleich, daß auch psychisch dieselben Machtverhältnisse gelten wie im Sozialen.

Wie wenig die Texte Ausdruck irgendeiner Privatpathologie sind – obwohl sich in ihnen die individuelle Geschichte des schreibenden Ichs mit all seinen Widersprüchen zeigt –, erweist sich durch die Tatsache, daß für die drei untersuchten Schrifstellerinnen – wie für die zum Vergleich herangezogenen männlichen Autoren – Geschlecht eine die symbolische Praxis bestimmende Problemkonstante ist. Die Reinszenierung subjektgenetischer Momente, die Auskunft geben über die psychosexuelle Autorposition, vollzieht sich dabei bei den Schriftstellerinnen auch als Durchgang durch extrem gewalttätige Bilder, bei den männlichen Autoren hingegen läßt sich überwiegend die (Re-) Produktion des Geschlechterverhältnisses als gewalttätiges zeigen, das sich eben in den Texten der Frauen als Verhinderungsstruktur wiederfindet. Die Texte von Frauen und die von ihnen eingenommenen Autorpositionen sind somit immer auch Reaktionen auf diese symbolischen (Text-)Verhältnisse. Realisiert sich Autorschaft in seiner psychosexuellen Dimension darüber hinaus noch innerhalb der Liebesbeziehungen schreibender Paare, wird die imaginäre Ebene der ästhetischen Praxis schnell zur realen, wie sich insbesondere an der Geschichte von Bachmann und Weigel und später zu Frisch, aber auch am Verhältnis von Fleißer und Brecht ablesen läßt. Hier bieten sich Einblicke in eine – noch zu entwickelnde – Produktionsästhetik schreibender Paare: Stehen für schreibende Frauen Liebe, Produktivität und Weiblichkeit in einem konfliktiven Zusammenhang, so wird hingegen von den schreibenden Männern die Liebesbeziehung zu imaginären Produktionspaaren umkonstruiert, in denen sich die männliche Autorschaft über die Funktionalisierung der Frau und die Vereinnahmung des Weiblichen konstituiert. Zugleich zeigen die Beispiele Fleißer und Bachmann aber auch, daß eine solche Produktions/paar/ästhetik keinem einfachen Opfer-Täter-Schema folgt. So *suchte* Fleißer bis zu ihrer Eheschließung immer wieder die in der Realität für sie so problematische Verbindung mit schreibenden Männern, da sich *ihre* Produktivität in der Konstellation von Sexualität und Textualität entfalten konnte.[4] Bachmann ihrerseits reagierte auf ihre produktionsästhetische Vereinahmungen durch Weigel – von der sie wohl wußte – und Frisch unterschiedlich. Dies liegt nicht nur daran, daß Frisch der bedeutendere Autor von beiden ist, sondern auch daran, daß Weigel aus einer wirklichen Not heraus handelte. So dürfte für Bachmann die Erfahrung, als ›Heldin‹ des Romans Weigels imaginär zur Autorin seines Textes geworden zu sein – und zwar zu einem Zeitpunkt, als sie selbst gerade als Autorin hervortritt –, bereits früh die Frage aufgeworfen haben, wie Autorschaft und Geschlecht zusammenhängen.

Autorschaft, so legten die eingangs zitierten Aussagen der Schriftstellerinnen nahe, scheint sich nur in der Identifikation mit der männlichen Autorposition vollziehen zu können. Daß dies nicht zutrifft, zeigen exemplarisch die Beispiele Haushofer und Fleißer. Der moderne Autor wie auch die Geschlechtsidentitäten sind Konstruktionen, die im 18. Jahrhundert entstanden und als historische veränderbar sind, womit auch Autorschaft und Geschlecht in ein neues Verhältnis treten können: Die psychische und die soziale (Selbst-)Repräsentanz der Frau in ihren verschiedenen Bildern stehen in einem Bezugsverhältnis. Nicht zuletzt die Theorie im Sinne der Produktion oder Dekonstruktion symbolischer Werte ist an den psychosexuellen Vorgängen als Spiegel psychosozialer Prozesse beteiligt: Diskurse, eben auch wissenschaftliche, de- oder rekonstruieren kulturelle Bilder, die als symbolisch etablierte zu Selbstbildern schreibender Frauen werden.

Gerade Bachmanns Traumkapitel, in dem der Tod der weiblichen Stimme als Genese der männlichen Autorposition reinszeniert wird, läßt sich unschwer als Beleg aktueller feministischer Diskussionen um Sprache, Körper und weibliche Subjektkonstitution heranziehen – eine umstandslose Abbildbarkeit von Text und Theorie, die zugleich mißtrauisch macht. Hat die Theorie die Literatur eingeholt oder sogar überholt? Das Traumkapitel *Malinas* – wie der Roman insgesamt – eignet sich deshalb hervorragend für den Beleg theoretischer Prämissen, weil es die Frage nach dem weiblichen Subjekt und damit diejenige nach den psychosexuellen Bedingungen von Autorschaft in ein Verhältnis Mann-Frau setzt. So bestätigt sich in den Interpretationen zu Bachmann – die gemeinhin zur Kronzeugin einer weiblichen Schreibweise wird – eher die Theorie selbst, die in der von ihr vorausgesetzten Statik von Sprache und Geschlecht andere Autorpositionen als die etablierte männliche und die verhinderte weibliche nicht sehen kann. Wie schon gesagt, Haushofer und Fleißer widerlegen dies. Aber auch bei Bachmann bleibt der Spielraum der theoretischen Deutung und damit eines anderen Bildes von Autorschaft: So ist die als qualvoll erlebte Dissoziation der Autorschaft, wie sie *Malina* und vor allem die Vorstufen beschreiben, *auch* Resultat der dichotomen *gender*-Konstruktionen, die für das jeweilige biologische Geschlecht auch nur *ein* psychisches Geschlecht vorsehen. Entsprechend muß das Ende des Romans auch als tödlicher Antagonismus verstanden werden. Diesen Konstruktionen kann mit der Theorie zur psychischen Bisexualität ein anderes Modell entgegengesetzt werden, das die schreibende Frau aus der kulturhistorischen Zerreißprobe zwischen den Polen männlicher Autorschaft, die sich bislang als Leugung des Weiblichen realisieren muß, wie aus der ausschließlichen Verpflichtung zur Weiblichkeit jenseits anderer – nicht unbedingt *nur*, aber *auch* männlicher – Selbstbilder befreit. Denn gerade Bachmanns Werkgeschichte verdeutlicht, daß die weibliche Autorposition nicht allein einem genuin weiblichen Begehren entspringen kann, sondern immer auch die Identifikation mit einem konstruierten Ort bedeutet. Dies gilt für die geschichtliche, die soziale, die intersubjektive wie für die intrapsychische Dimension.

Die psychosexuellen Autorpositionen von Frauen realisieren sich notwendig in der Auseindersetzung mit den Konstrukten Weiblichkeit und Autor, wobei beide historisch in ein Ausschlußverhältnis gesetzt wurden. Hinsichtlich der Autorproblematik läßt sich

damit die Frage aufwerfen, ob die *Semiotisierung des Symbolischen* als ästhetische Praxis, wie sie Kristeva für den männlichen Autor beschreibt, eigentlich gleichbedeutend ist mit der *Symbolisierung des Semiotischen* eines weiblichen Autors. Die Entgrenzung, die sich bei allen Autorinnen und Autoren finden läßt, setzt nicht nur eine stabile Subjektposition im Symbolischen voraus, sondern ebenso, daß die Triebmotilitäten *vermittelt* werden können, die Transposition gelingen kann. So lange allerdings in theoretischen Konstruktionen symbolische und semiotische Funktionen mit *gender*-Konstruktionen in statischer Weise verbunden werden: Vater, Gesetz und Sprache versus Mutter, Körper und Begehren, ist dies eben theoretisch undenkbar – was nicht heißt, daß diese Transpositionen ästhetisch-praktisch nicht doch hin und wieder glücken. Daß sie nicht immer umstandslos gelingen, findet seine Begründung darin, daß eben nicht von einer männlichen, symbolisch repräsentierten Autorposition aus ein zwar als geschlechtsneutral postuliertes, tatsächlich aber als mütterlich-weiblich verstandenes Semiotisches die poetische Sprache revolutioniert, sondern daß die Frau ihr durch die Geschichte in bestimmter Weise geprägtes Semiotisches nicht symbolisieren kann. Offenkundig findet sich in den Texten der hier behandelten Autorinnen aber nicht nur der Wunsch, der Mutter eine symbolische Funktion zuzusprechen, sondern ebenso derjenige, das Semiotische auch mit dem Männlichen resp. dem Vater zu verbinden. Damit stehen die Semiotisierung des Symbolischen und die Symbolisierung des Semiotischen in einem dialektischen Verhältnis. Der sozialen Desymbolisierung der Frau, die mit der als männlich konstruierten Autorschaft einhergeht, kann nicht allein durch die Semiotisierung des Symbolischen begegnet werden, sondern fordert immmer auch die Symbolisierung des Semiotischen. Dies versucht Bachmann in einer dem Kunstwerk Liebe entlehnten anderen, weiblichen Produktivität zu leisten.

Autorschaft von Frauen realisiert sich über verschiedene psychosexuelle Positionen, die als *produktive* ästhetische Praxis nicht nur Ausschluß, Verstummen, Defizite und Todesarten beschreiben, sondern die Geschlechter- und Autor-Konstruktionen zunächst einmal auflösen und ihr andere Bilder entgegenstellen: Mögen diese auch grotesk oder destruktiv sein, so verweist *gerade* ihr Entstehen darauf, daß die Autorin hier das ist, was Kristeva nur dem schreibenden Mann zugesteht: Ein Subjekt-im-Prozeß. Auch wenn man es sprachlich nur ungelenk ausdrücken kann: Die Frau ist nicht außenstehend und von der Natur der Wörter ausgeschlossen. Welche Autorinnenposition sie auch einnimmt, weder ist sie notwendig männlich noch gleich kopfüber weiblich, sicher ist nur eins: La femme-écrivaine existe.

SIGLENVERZEICHNIS

Zitate aus den Werken Bachmanns, Haushofers und Fleißers werden unter folgenden Siglen nachgewiesen:

Marlen Haushofer

G	Die Geschichte vom Menschenmann (Erzählung)
H	Himmel, der nirgendwo endet (Roman)
L	Eine Handvoll Leben (Roman)
Ma	Die Mansarde (Roman)
Me	Menschenfresser (Erzählung)
Mi	Ein Mitternachtsspiel (Hörspiel)
MH	Der Mann und sein Hund (Erzählung)
So	Der Sonntagsspaziergang (Erzählung)
St	Wir töten Stella (Novelle)
T	Die Tapetentür (Roman)
W	Die Wand (Roman)

Marieluise Fleißer

A	Avantgarde (Roman)
D	Die im Dunkeln (Prosa)
DS	Der starke Stamm (Drama)
FiI	Fegefeuer in Ingolstadt. 1. Fassung (Drama)
FiI, 2.F.	Fegefeuer in Ingolstadt. 2. Fassung (Drama)
HK	Der Heinrich Kleist der Novellen (Essay)
Mr	Mehlreisende Frieda Geier (Roman)
MB	Meine Biographie (Prosa)
PJ	Das Pferd und die Jungfer (Erzählung)
Sp	Ich ahnte den Sprengstoff nicht (Prosa)
Ti	Der Tiefseefisch (Drama)
V	Der Venusberg (Prosa)
Z	Die Ziege (Erzählung)
ZA	Zwerg Auge (Prosa)
Ze	Zehn Minuten vor Schluß (Zeitungsfeuilleton)
ZP	Zwei Premieren (Prosa)
ZV	Eine Zierde für den Verein (Roman)

Ingeborg Bachmann

AS	An die Sonne (Gedicht)
B	Botschaft (Gedicht)
DJ	Das dreißigste Jahr (Erzählung)
F	Der Fall Franza (Fragment)
FG	Requiem für Fanny Goldmann (Fragment)

FV	Frankfurter Vorlesungen
GB	Anrufung des Großen Bären (Gedicht)
GL	Das Gedicht an den Leser (Prosa)
M	Malina (Roman)
Spi	Das Spiel ist aus (Gedicht)
O	›Auf das Opfer darf sich keiner berufen‹ (Essay)
U	Undine geht (Erzählung)
Wz	Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (Rede)

Nachgelassene Entwürfe, die sich erstmals in der von Monika Albrecht und Dirk Göttsche edierten ›*Todesarten*‹-Ausgabe von 1995 finden, werden unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl nachgewiesen.

Aussagen von Ingeborg Bachmann werden nachgewiesen unter der Sigle

GuI	Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden.

Die genauen Angaben zu den einzelnen Texten sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

ANMERKUNGEN

La femme-écrivaine n'existe pas?

1 Jelinek 1990: 16.
2 Andreas-Salomé 1977: 172.
3 Reinig 1978: 20.
4 Wolf 1983: 149 f.
5 Domin 1974.
6 Lacan 1976: 161.
7 Zürn 1991: 39.
8 Zit. n. Ecker 1985: 17. Originaltext bei Marks / de Courtivron 1980: 175.
9 Vgl. Showalter 1981.
10 Zit. n. Ecker 1985: 17. Originaltext bei Marks / de Courtivron 1980: 175.
11 Etliche Autorinnen sehen keinen Zusammenhang zwischen *Produktion* und Geschlecht, sondern weisen auf Spezifika in den *Texten* von Frauen hin; vgl. dazu Roeder 1989. Zum Schreiben im Kontext geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung vgl. Laurien 1981.
12 Da die psychosexuelle Dimension von Autorschaft noch nicht zum Gegenstand einer Untersuchung wurde, werden im folgenden zunächst die Selbstaussagen von Autorinnen verschiedenen Ansätzen der *gender*-Forschung sowie der Subjekt- und Text-Theorie verbunden. Die Einleitung steckt damit den theoretischen Rahmen der Untersuchung ab. Es ist explizites Anliegen der vorliegenden Arbeit, Literatur und Theorie / Wissenschaft in ein dialogisches Verhältnis zu setzen – *in dubio pro reo*. Die Arbeit ist textorientiert, da sie Literatur nicht zur ›Belegstelle‹ für einen präferierten Ansatz funktionalisieren und damit reduzieren will.
13 Vgl. Blamberger 1991: 51 sowie Foucault 1988.
14 Blamberger 1991: 51 (Herv. E. B.).
15 Freud 1978, I (1933 [1932]): 561.
16 Vgl. Bronfen 1994: 175.
17 Ebd.: 578.
18 S.Weigel 1987a: 219.
19 Günderrode 1990, 1: 326.
20 Zit. n. Prokop 1988: 329. Prokop zitiert hier nach Pfeiffer-Belli; in ihrer Unter–suchung (vgl. Prokop 1991, 2: 350), die Cornelia Goethes ›geheimes Tagebuch‹ und ihre Briefe als gescheitertes Romanprojekt dokumentiert und hervorragend interpretiert, wird diese Passage nicht dem Sinn nach, aber im Wortlaut verändert wiedergegeben. Zu Cornelia Goethe vgl. auch Damm 1988. Zur Situation der Frauen um 1770 vgl. Prokop 1983 und 1988.
21 Zit. n. Prokop 1988: 329. Bürger (1990: 175) zitiert: »Ich kann eigentlich gar nicht schreiben […]«. Da keine verläßliche Edition vorliegt, zitiere ich hier wie oben nach der Sekundärliteratur. Zu Charlotte von Kalb vgl. auch U. Naumann 1985.

22 So Schabert/Schaff 1994b: 9 ff.
23 Avancierte der Poststrukturalismus, wie Brinker-Gabler (1988b: 23) feststellte, zur »Gretchenfrage« der Literaturwissenschaft, so war auch die »tempestuous marriage« (Brodzky/Schenk) von Poststrukturalismus und Feminismus als »(un-)heilige Allianz« (Ecker) Gegenstand heftiger Debatten: »Increasingly, however, the most fashionable feminist literary scholarship in the FRG […] has declared its allegiance to French theory«, schrieb etwa vorwurfsvoll Lennox (1989: 163), während Lersch (1988: 502) die Konjunktur der französischen Ansätze aus der »Trennung zwischen einerseits der relativ konventionell als Sozialgeschichte und Ideologiekritik verfahrenden Analyse von ›Frauenliteratur‹ und andererseits der hochgradig abstrakten Diskurskritik« ableitete.
24 Vgl. Kristeva 1978: 112.
25 Kristeva 1982: 256.
26 Ebd.: 257.
27 Vgl. Cixous 1980: 66 f. Es ist eine der vielen Ungereimtheiten Cixous', einerseits binäre Strukturen – wie die Dualität Mann/Frau – als logozentrisch zu attackieren (vgl. 1976: 135) und sie andererseits in der Annahme zweier Triebökonomien fortzuschreiben.
28 Ebd.: 71 f.
29 Cixous 1977: 57.
30 Ebd.: 58. Der männlichen Produktion als ›fetischisiertem Verhältnis‹ unterläge dann nicht nur eine Ökonomie der Erhaltung, sondern auch eine Struktur der Verleugnung. Cixous' Anliegen, biologistischen Zuschreibungen zu entgehen, d. h. einen weiblichen Text als diskursive Praxis zu begründen, wird allerdings durch Rückgriffe auf anatomistische Modelle unterlaufen.
31 Vgl. Irigaray 1980: 104.
32 Ebd.: 169.
33 Irigaray 1979a: 76. Im *parler femme* wurde für Irigaray (vgl. 1979a: 211 ff.) die Morphologie der Frau – *Das Geschlecht, das nicht eins ist* – zum Ausgangspunkt des Schreibens. Damit widerspricht sie ihrer eigenen Prämisse (vgl. ebd.: 41): »Frau-Sprechen heißt nicht, über die Frau sprechen. Es geht nicht um die Produktion eines Diskurses, dessen Objekt bzw. Subjekt – die Frau ist.« Zur Rezeption Irigarays vgl. Yaeger 1989.
34 Kristeva 1982: 271.
35 Vgl. Freud 1978, I (1933 [1932]): 555.
36 Wolf 1983: 151. Die unreflektierte Gleichsetzung von Autorin und Figur ist problematisch.
37 Übersetzung zit. n. Wysocki 1980: 63. Ted Hughes, Sylvia Plaths Ehemann, zitiert diese Tagebuchnotiz in seiner Einführung zu Plaths Erzählband *Johnny Panic and the Bible of Dreams* mit folgendem Kommentar: »It was only when she gave up that effort to ›get outside‹ herself, and finally accepted that her painful subjectivity was her real theme, and that the plunge into herself was her real direction, and that poetic strategies were her only real means, that she suddenly

found herself in full possession of her genius.« (Plath 1977: 15 f.) Genie und schmerzhafte weibliche Subjektivität werden hier affirmativ ineins gesetzt. Im Wunsch ›to get out‹ artikuliert sich wahrscheinlich weniger die Flucht *vor* der eigenen Subjektivität als vielmehr der Versuch, diese Subjektivität nicht nur unter der ›Glasglocke‹ weiblicher Existenz, sondern auch in den soziosymbolischen Strukturen zu leben. Die schreibende Reinszenierung der schmerzhaft *beschnittenen* Existenz kann, wie der Fall Plath vielleicht verdeutlicht, trotz ihrer Literarisierung tödlich enden.

38 Vgl. Prokop 1991.

39 Kristeva 1978: 88.

40 von Kalb 1892 (1795): 51 f.

41 Varnhagen 1979 III (1805): 83.

42 Vgl. Bürger 1990: VII f.

43 Auf diese Bilder gehe ich in den Kapiteln zu den Autorinnen ein. Trotz der hier skizzierten historischen Perspektive folgt die Kapitelanordnung nicht der historischen Chronologie. Im Versuch, einen systematischen Zugang zur psychosexuellen Dimension von Autorschaft zu entwickeln, erwies sich die Orientierung an der Frage, inwieweit das Problem weiblicher Autorschaft im Werke selbst reflektiert und thematisch wird, als produktiver.

44 Wie *wenig* sich das Problem weiblicher Autorschaft gelöst oder ›erledigt‹ hat, wird auch durch Bronfens These (1994: 580) deutlich, daß »Schriftstellerinnen früherer Perioden zwar Strategien wie das Pseudonym entwickelten, um die Aporie zwischen ihrer Nicht-Existenz und ihrer Autorschaft zu umgehen, daß sie aber in der Postmoderne schreibend, nicht nur eine weibliche Poetik oder eine weibliche Handlung entwerfen, sondern das Thema ihrer Autorschaft zum meta-textuellen Anliegen machen.«

45 Schabert / Schaff 1994b: 13.

46 Vgl. Hausen 1976.

47 Prokop 1991, I: 249 f.

48 Die von Richter-Schröder (vgl. 1986) und Janz (vgl. 1987: 96) in ihren Forschungsüberblicken bereits früh aufgeworfene Frage nach der Vermittelbarkeit von sozialgeschichtlich und psychoanalytisch/texttheoretisch orientierter Forschung ist bislang nicht im Sinne eines Theorieansatzes gelöst. Verallgemeinernd gesprochen, handelt es sich weiterhin um die Frage nach dem Zusammenhang von Weiblichkeit und Frau. Obwohl Vertreterinnen unterschiedlicher Richtungen zunächst in einen Dialog traten – exemplarisch in Vinken 1992 sowie Benhabib et al. 1993 – und vor allem die angloamerikanische Forschung sich um produktive Auseinandersetzung bemühte (vgl. neben den oben angegebenen Autorinnen auch Barrett 1983, Jardine 1985, Jones 1986, Modleski 1986, Moi 1988 und 1989, Mills et al. 1989, Przybylowicz/Hartsock 1990, Spelman 1990, Suleiman 1990, Hanson 1990, Robinson 1990), existiert das Manko einer Vermittlungsperspektive weiterhin. Die vorliegende Untersuchung versucht, beide Ansätze im Hinblick auf die Autorposition zu verbinden.

49 So fallen die meisten der an Kristeva orientierten Arbeiten, wie Kristeva selbst, hinter ihre eigenen Einsichten zurück, indem sie einen normativen Begriff des Weiblichen als diskursive Praxis formulieren, der gerade die Ex-zentrizität des Subjektes und sein Verflochtensein in die soziosymbolische Ordnung unberücksichtigt läßt. Die Dezentrierung des Subjekts vollbringt ja nicht nur die Semiotisierung des Symbolischen als lustvolle Entgrenzung, sondern bildet sich, wie Kristeva betont, als *Arbeit am Symbolischen* ab.

50 Weedon 1990: 94.

51 Ebd.: 191.

52 Ebd.: 1990: 218. (Herv. E. B.)

53 de Lauretis 1984: 159. Ihr Ausgangspunkt ist der Erfahrungsbegriff (vgl. ebd.: 159), den es zu theoretisieren gälte: »I use the term not in the individualistic, idiosyncratic sense of something belonging to one and exclusively her own even though others might have ›similiar‹ experiences; but rather in the general sense of a *process* by which, for all social beings, subjectivity is constructed.« Der Erfahrungsbegriff bestimmte in unreflektierter Verwendung nicht nur die deutschsprachigen, sondern auch die ersten angloamerikanischen feministischen Studien, er wurde schnell als unzureichend kritisiert. Zur *gender*-Konstruktion vgl. auch Beer 1990, Kauffman 1989b.

54 de Lauretis 1987: 41.

55 Oehler 1981: 24.

56 Woolf 1982: 112 f.

57 de Lauretis 1987: 10.

58 Vgl. de Lauretis 1984: 215 (Fußnote 31). Auf die klassische Literaturpsychologie zur literarischen Produktivität (vgl. etwa Jung 1989) werde ich verzichten, da sie keinen Erkenntnisgewinn für die vorliegende Arbeit bietet.

59 Hollways Vorschlag wird zitiert von de Lauretis 1987: 15 f. Wie Laplanche/Pontalis (1972: 96) resümieren, ist der Begriff ›Besetzung‹ in der psychoanalytischen Theorie nicht eindeutig geklärt, es handelt sich aber um eine bestimmte Energiequantität, die das Subjekt »verschieden verteilt auf die Beziehung zu seinen Objekten und zu sich selbst«.

60 Laplanche / Pontalis 1972: 95.

61 Zur Literatur dieses Zeitraumes vgl. Goetzinger 1988 sowie Möhrmann 1977.

62 Bovenschen 1979: 106.

63 Zur Kritik dieser Literatur vgl. Kolckenbrock-Netz/Schuller 1982. Zum angesprochenen Zeitraum vgl. auch Schmidt 1982 sowie S.Weigel 1987b.

64 Zit. n. Theweleit 1988: 1104.

65 Plath 1983: 39.

66 Zit n. Spater/Parsons 1987: 233.

67 Irigaray 1979a: 87. Die sozialhistorische und die kulturkritische Perspektive widersprechen sich dann nicht, bezieht man den sozialgeschichtlichen Ausschluß der Frau und ihre damit einhergehende Desymbolisierung auf die von Prokop beschriebene (1991, 1: 249) historisch vorangegangene Form der Repräsentanz der

Frau *innerhalb* des patriarchalischen Symbolsystems: »Die Arbeitsteilung in der vorbürgerlichen Welt ließ der Frau trotz des patriarchalischen Gesamtzusammenhangs einen spezifisch weiblichen, in der Arbeit verankerten kulturellen Ort, der die Frauen in positiver Weise symbolisierte.«

68 Vgl. Culler 1982. Scholes (vgl. 1987) hingegen schlägt ein *reading as a man* vor – womit zwar eine *geschlechtsbewußte* Lektüre gemeint ist, allerdings vermißt man hier die Originalität.

69 Jardine 1985: 214. Der »genderization of writing as ›feminine operation‹« (Jardine), die das *devenir femme* des männlichen Subjekts/Theoretikers in den 80ern begleitete, entsprach das von Brodzky/Schenk (1989: 195) beschriebene »gendering of theory«, und *hier* blieben die Geschlechtsidentitäten gut ge/bewahrt: »[D]econstructionists, or theorists, are male, and feminists, who take responsibility for gender, properly female. [A]fter a period of marked, deliberate critical separatism, heterosexual marriage, even in critical discourse, is back in style: feminism and deconstruction, gender and theory, woman and modernity – the cozy, familiar, nuclear ménage of hers and his.« Im Zuge der Subjektkritik wurde allerdings Alterität – sei es im Zeichen des Unbewußten, der Schrift/›Differänz‹, der Wunschmaschinen, des Wahns – und deren Etikettierung als weiblich (vgl. Jardine 1985: 115) zur neuen Wahrheit.

70 Jardine 1985: 114 f.

71 Ebd.: 140.

72 Wenn Weiblichkeit – verstanden als eine aus der präödipalen Mutter-Kind-Dyade gespeiste Libidoökonomie – in der *écriture féminine* (Cixous), dem *parler-femme* (Irigaray) oder der *sémiotique* (Kristeva) explizit zu Avantgarde-Praktiken aufgewertet wird, denen in den Überlegungen poststrukturalistischer Autoren auch und vor allem das ännliche Subjekt folgt, so scheint es sich um den gleichen Gestus zu handeln, der, wie Jardine (1985: 33 f.) argumentiert, bereits die historischen Avantgarde-Bewegungen charakterisierte: »We might say that what is generally referred to as modernity is precisely […] the perhaps historically unprecedented exploration of the female, differently maternal body.«

73 Dies gilt vor allem für die Arbeiten im Anschluß an Lacan und Derrida, die beider – durchaus unterschiedliche – Weiblichkeitskonzepte und deren jeweilige Sichtweisen von der Frau in unkritischer Weise übernehmen. Wohin dieses Vorgehen im Extremfall führen kann, ist beispielhaft in der übernächsten Fußnote zu Lacan dokumentiert. Gegen die unkritische Übernahme der Ausführungen Derridas zur Weiblichkeit wendet Robinson (1990: 227) zutreffend ein, daß »the crisis in masculinity leads subjects gendered male to recontain women (and especially *feminist* women) within Woman in order to maintain the male hegemony over discursive spaces.« Andererseits ginge es nicht darum, wie sie mit Rekurs auf Spivak schreibt (ebd: 210), die Subjektkritik zurückzuweisen: »The ›absolutely convincing deconstructive critiques of the sovereign subject‹ should not prevent feminists from theorizing another, gendered, subject.«

74 Gerhardt 1986: 11.

75 »Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage«, so Lacan (1986, I: 143). Dieses gilt allerdings nicht für die Frau, folgt man Appelt (1989: 174): »Fragt man – […] mit Lacan, der diese Frage ebenso klar stellt wie beantwortet –, was denn eine Frau eigentlich sei, so lautet die Antwort, daß keinesfalls die Frau von sich selbst sagen kann, was sie ist, sofern ihr Geschlecht – ganz anders als das des Mannes – nicht symbolisierbar und also nicht sagbar ist.« Ohne Frage ist frau mit Lacan auf solche Antworten verwiesen: »Eine Frau zu werden und sich zu fragen, was eine Frau ist, sind zwei grundsätzlich verschiedene Dinge. Ich würde sogar soweit gehen zu sagen – man wird es nicht, wenn man sich fragt, und bis zu einem gewissen Punkt ist sich zu fragen das Gegenteil davon, es zu werden.« (Lacan in der Übersetzung von Appelt zit. n. ebd.: 174) In der Aufgabe ihres weiblichen Subjektbegehrens spiegelt sich Lacans Konzeption der Frau, die Butler (1991: 93) zutreffend als »Sklavenmoral« bezeichnet.

76 Hanson 1990: 68 f. Hanson sieht zutreffend, daß das ständige Verschieben des Forschungsinteresses auf *gender*-Theorie letztlich zu einer schematischen Interpretation der Texte führt.

77 Miller 1986b: 272.

78 Ebd.

79 Ovid 1952: 205.

80 Miller 1986b: 274.

81 Virginia Woolf (1982 [1928]: 87) schreibt entsprechend: »Das Buch muß dem Körper angepaßt werden.«

82 Vgl. dazu auch de Lauretis (1984: 183): »But the significance of the sign could not take effect, that is to say, the sign would not be a sign, without the existence or the subject's experience of a *social practice* in which the subject is *physically* involved« (zweite Herv. E. B.).

83 Nach Laplanche/Pontalis (1972: 220) ist Identifizierung »mehr als ein psychischer Mechanismus unter anderen, nämlich der Vorgang, durch den das menschliche Wesen sich konstituiert«. Vgl. zum *gender*-Aspekt der Identifizierung de Lauretis 1990: 10 f.

84 Gallas 1981: 15.

85 Vgl. Kesting 1991. Kesting zeigt anhand einer beeindruckenden Liste von Schriftstellern, daß diese ihre Textproduktionen gemäß des berühmten Ausspruchs Flauberts »Madame Bovary, c'est moi« immer *auch* als Figurationen ihres eigenen Ichs verstanden. Allerdings ist der Ich-Begriff hinsichtlich der schreibenden Entgrenzung des Autors problematisch und wird von mir deshalb nicht weiter verwendet. Zu den Ich-Figurationen als Spiel mit der Autorrolle vgl. auch die von Feßmann (1992) vorgelegte Untersuchung zu Else Lasker-Schüler.

86 Woolf 1982: 114.

87 Fehervary 1982: 137.

88 Zit. n. Gerhardt 1986: 12.

89 Ebd.

90 Ebd.: 14. Wenn sich nicht nur die Schreibstrategien, sondern auch die psychosexu-

ellen Autorpositionen im Kontext der jeweils gültigen Autor- wie Geschlechterkonstruktionen realisieren, so müssen Gegenwarts-Schriftstellerinnen zumindest im Sinne der heute herrschenden *gender*-Philosophie auch ohne die, wie analog formuliert werden könnte, Metaphysik des Körpers auskommen: Nicht nur das soziale (*gender*), auch das biologische Geschlecht (*sex*) ist Judith Butler (vgl. 1991) zufolge nur ein diskursives Konstrukt. Your Body is a Battlefield: Der weibliche Körper – laut Butler überschneiden sich die Konstrukte Weiblichkeit und Körper (ebd.: 216) – erscheint als Schlachtfeld diskursiver Konstruktionen wie Dekonstruktionen, über das um so leichter verfügt werden kann, als er eben als *weiblicher Körper* über keine eigene symbolische Repräsentanz verfügt.

91 Bovenschen 1980: 264. Bronfen (1994: 583) spricht von einem »Wiederholungszwang«, dem die Texte von Frauen bis heute unterliegen, »um den Punkt der Nicht-Existenz aufzuzeigen, über den eine schreibende Frau bis heute nicht hinausgehen kann.«

92 Bovenschen 1980: 264.

93 Zürn 1991: 36.

I. AUSSENSTEHEND: MARLEN HAUSHOFER

1 Zur Rezeption vgl. Lorenz 1974 und Venske 1986. Die mit der Neuauflage der *Wand* (1983) einsetzende Haushofer-Renaissance schlug sich auch in einer verstärkten wissenschaftlichen Auseinandersetzung nieder. Hatte noch Lorenz in der ersten Dissertation zu Haushofer der Autorin eine Reduktion auf das Biographische vorgeworfen, sind neuere Untersuchungen bemüht, Gesellschaftskritik und politische Radikalität (vgl. Nolte 1992: 6) sowie den zeitgenössischen Bezug bzw. die Thematisierung der faschistischen Vergangenheit (vgl. Roebling 1989b/1993) im Werk der nun häufig als ›vorfeministisch‹ verstandenen Autorin (vgl. S. Weigel 1987b sowie Nolte 1992) nachzuweisen. Weiterhin finden sich aber auch kritische Einschätzungen: I. Buck (1988: 224) sieht durch das Haushofers Werk prägende »Zuschütten der Widersprüche« Parallelen zum österreichischen Biedermeier. Nach Abschluß der Arbeit erschien eine anregende Untersuchung von Morrien (1996), die sich anhand der Romane *Die Tapetentür* und *Die Mansarde* mit dem weiblichen Textbegehren bei Haushofer im Vergleich zu Ingeborg Bachmann und Unica Zürn auseinandersetzt. Auf ihre Resultate wird an den entsprechenden Stellen der Arbeit verwiesen.

2 Dieser wird hauptsächlich in dem für beide Werke zentralen Wand-Motiv gesehen; vgl. dazu Venske 1987a/b, von der Lühe 1986, S.Weigel 1987.

3 Cramer 1985: 2.

4 Vgl. S. Weigel 1983.

5 Die letzten Zeilen Haushofers finden sich im von Schmidjell (1990: 39) herausgegebenen Ausstellungskatalog zur Autorin.

6 H. Weigel 1986b: 169.

7 Haushofer 1986d: 129.

8 Haushofer 1986e: 136.
9 Denneler zit. auf dem Umschlag.
10 Vgl. von der Lühe 1986: 90.
11 von der Lühe 1986: 98.
12 Roebling (1989b) und Nolte (1992) stellen *Wir töten Stella* in den Kontext der Romane. Obwohl enge Bezüge dieses Textes zur Romanwelt Haushofers bestehen, rechtfertigt dies indes nicht Roeblings Vorschlag (vgl. 1989b: 278), ihn als ›Kurzroman‹ zu definieren. Noltes en passant (vgl. 1992: 12) vorgenommene Bezeichnung als ›Kurzroman oder Novelle‹ ist symptomatisch für das generelle Desinteresse der Haushofer-Forschung an Formfragen. Im folgenden wird der Text auf Grund seiner formalästhetischen Struktur und seiner thematischen Ausführung weiterhin als Novelle bezeichnet.
13 Da *Die Wand* vor der Kindheitsautobiographie geschrieben wurde, kann der Untergangsroman natürlich nicht als werkgeschichtliche ›Antwort‹ im Sinne einer Weiterentwicklung textueller Schreibstrategien gesehen werden. Anhand des Kindheitstextes lassen sich aber Rückschlüsse auf die Probleme weiblicher Schreibpraxis ziehen, die die Texte Haushofers kennzeichnen und die in der *Wand* zu einer radikalisierten Autorposition führen.
14 Vgl. Freud 1964 (1899). Zugleich stellt sich – wiederum mit Freud – die Frage, ob es sich um Erinnerungen *aus* der oder *an* die Kindheit handele. Obgleich diese Frage sich natürlich der definitiven Beantwortung entzieht, läßt sich vermuten, daß hier beides der Fall ist.
15 Das Kompositionsprinzip ist sozusagen spiralförmig angelegt: Die Darstellung folgt zum einen der chronologischen Zeitachse des heranwachsenden Mädchens, zum anderen dem kindlichen Wahrnehmungsradius, der sich zentralperspektivisch erweitert und immer weiterliegende Personen und Umstände in den Blick nimmt.
16 Wundt zit. n. Freud 1980, IX (1912-1913): 366.
17 Vgl. Freud 1980, IX (1912-1913): 366.
18 Prokop 1991, 1: 124.
19 Venske 1987a: 209.
20 Vgl. von der Thüsen 1987.
21 Vgl. insbesondere Freud 1980, IX (1912-1913): 364-387.
22 Freud 1980, IX (1939 [1929]): 220.
23 Dieser Vergleich mag übertrieben scheinen, deshalb ein Hinweis auf eine andere Kindheitsdarstellung aus weiblicher Perspektive: Irmgard Keuns *Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften* (1980). Auch Keun nimmt in ihren fiktiv verfremdeten Erinnerungen eine Kinderperspektive ein; deutlich ist in dieser Sicht aber die *Ironie* der Erwachsenenperspektive mitenthalten.
24 Zu Lévi-Strauss vgl. ders. 1978:15. Wie Schmidjell-Hoffmann (1986: 296 f.) schreibt, verweigert Haushofer »eine zeitkritische Kindheitsdarstellung zugunsten einer strukturellen. […] Der Blick gerät dadurch allein auf das Exemplarische der psychischen Spannungen eines heranwachsenden Mädchens innerhalb einer traditionellen Kleinfamilienstruktur in einem ländlich isolierten Lebensraum.«

25 Vgl. Schmidjell-Hoffmann 1986: 305.
26 Vgl. Winnicott 1983: 92 ff.
27 Ebd.: 105. Zum Zusammenhang von Aggression und der notwendig äußeren Natur der Objekte vgl. ebd.: 107.
28 Zum Zusammenhang psychischer und äußerer Objekt-Realität vgl. ebd.: 313 sowie J. Benjamin 1993a: 40 ff. Der Aufbau der inneren und der äußeren Objektwelt – und damit auch der Selbstrepräsentanz – vollzieht sich in einem komplexen, reziproken Zusammenhang, den Winnicott auf die Mutter bezogen entwickelt. Diese Dynamik gilt aber generell für alle Selbst- und Objektbezüge, wie gerade bei Haushofer deutlich wird.
29 Tauschinski zit. n. Lorenz 1974: 34. Jeannie Ebner, eine enge Freundin Haushofers, bestätigte dies – allerdings in weniger krassen Ausdrücken – in einem Gespräch.
30 Vgl. Olivier 1991. Auch die neuere amerikanische Forschung zur Sozialpsychologie der Geschlechter, deren bekannteste Vertreterin Chodorow (vgl. 1986) ist, argumentiert in diese Richtung. In der objekttheoretischen Richtung der Psychoanalyse findet diese Sicht bei J. Benjamin (vgl. 1993a/b) ihre Bestätigung.
31 Olivier 1991: 62.
32 Schmidjell-Hoffmann (vgl. 1986: 303 f.) sieht hier eine ›Verführung‹ durch den Vater.
33 Venske (1987b: 127) beruft sich in ihrer Interpretation auf Phyllis Chesler, der zufolge der »Inzest zwischen Vater und Tochter als ›das vorherrschende psychosexuelle Verhaltensschema zwischen den Geschlechtern in der modernen Gesellschaft‹ bezeichnet« werden kann. Konträr dazu steht Chodorows Aussage (1986: 172), daß die Beziehung der Tochter zum Vater »nicht exklusiv und auch nicht so intensiv [ist] wie die zwischen Mutter und Sohn. […] Viele Analytiker meinen sogar, daß die ödipale Liebe des Mädchens überhaupt nicht erwidert würde«.
34 In die gleiche Richtung argumentiert J. Benjamin (1993a: 124) in ihrer Revision der psychoanalytischen Objekttheorie: »Wenn das Begehren als Wunsch nach Anerkennung verstanden wird, erscheint auch die erotische Erfahrung in einem neuen Licht.«
35 Olivier (1991: 121) schreibt: »Ein kleines Mädchen, das seinen Vater dazu gebracht hat, seine Zeitung beiseite zu legen, das auf seine Knie geklettert ist, beweist mit seinem ganzen Körper, daß es den Ort erreicht hat, an dem all seine Unsicherheit aufhört: beim Vater endet die Sinnlosigkeit, durch ihn kann es lernen, seinen kleinen Mädchenkörper als ›gut‹ zu akzeptieren. Der Vater ist das Ziel.«
36 Zwar ist, wie Schmidjell-Hoffmann (1986: 306 f.) richtig schreibt, »das väterliche Dominanzverhalten sehr schwer aus der liebe-vollen [sic] Oberflächenstruktur herauszufiltern«, allerdings geht es um mehr als nur um das von ihr entworfene Schema »Vertrauensseligkeit statt Kennenlernen, Beschönigung statt Auseinandersetzung, Verniedlichung statt Kritik«.
37 Sicher wird der »Hund eines Försters, der ein gutes Beipiel geben sollte« (H, 104), nicht nur aus der Befürchtung gestraft, daß Wilderer ihn erschießen könnten, sondern auch für das schlechte Beispiel fehlender Triebkontrolle.

38 Winnicott 1983: 162.
39 Die Verschiebung der Triebansprüche auf ein Tier, wie sie hier in der Entwicklung zur Angstabwehr nachvollzogen werden kann, ist für die infantile Imagination bekanntermaßen nichts Ungewöhnliches, wie Freud in seinen Fallstudien vom kleinen Hans und vom Wolfsmann und die Kinderanalytiker/innen nach ihm vorgeführt haben.
40 Zur Imago der ›verschlingenden Mutter‹ vgl. Klein 1985 (1933): 89 ff.
41 Idealisierung ist Abwehr von Aggression, wenn Liebe und Haß aus Angst vor dem Objekt nicht integriert werden können, wie J. Benjamin (vgl. 1993a: 206) schreibt.
42 Luchs kann bereits auf diesem Hintergrund nicht, wie Roebling (1989a: 81) meint, als metaphorisches Substitut des toten Vetters der Erzählerin und damit als väterlich-beschützende Vater-Imago gelten. Er muß wie der Kindheitshund in *Himmel, der nirgendwo endet* als Verdichtung sowohl realer Erinnerungskomponenten, d. h. als Erinnerungsspur im Sinne Freuds, als auch in seinen imaginären Aspekten gesehen werden.
43 I. Buck 1988: 222.
44 I. Buck (ebd.: 223) weist darauf hin, daß die Erzählerin erst nach dem Mord an ihren Tieren zu schreiben beginnt.
45 Besonders das Modalverb ›muß‹ trägt hier die Ironie; es verweist darüber hinaus auf Metas Vater zurück, der ja auch immer »ganz unglücklich« und voller Sorge über die Ausflüge des Hundes ist: »Deshalb muß er ihn nach jedem derartigen Ausflug verprügeln« (H, 104).
46 Obwohl es aus dem Text nicht eindeutig hervorgeht, nehme ich aufgrund des biographischen Bezugs an, daß es sich um eine Erzählerin handelt.
47 Meta kann die »großen feuchten Augen« (H, 105) ihres Hundes, die sie nachts zu sehen meint, genauso wenig ertragen wie der Mann »die leeren Augenhöhlen« (MH, 141); beide werden verfolgt vom »Geist eines kleinen Hundes mit langen weichen Ohren« (H, 105).
48 Die traumatische Wirkung eines *wider Willen* begangenen Verrates an einem Freund hat Louis Malle in seinem Film *Au revoir, les enfants* in eindringlicher Weise dargestellt.
49 Chodorow 1986: 225.
50 Die *Wand*-Erzählerin ist von den gleichen Erinnerungen geprägt: »Das Geflüster der alten Frauen über Krankheit und Auflösung, und dahinter die böse Angst vor den Toten und viel zu wenig Liebe.« (W, 227)
51 Morrien (1996: 48) weist auf einen anderen Großvater im Werk hin: Den schon von der Autorin selbst als idealisiertes Bild bezeichneten Großvater der *Mansarde,* auf das die Erzählerin zurückgreift, um »die Nicht-Existenz einer souveränen, väterlichen Instanz zu kompensieren.«
52 Bereits hier findet sich der für *Die Wand* konstitutive Bezug von Wand und elterlicher Sexualität (vgl. W, 253f.).
53 Winnicott 1983: 104 f.

54 Ebd.: 111.

55 Vgl. dazu die oben zitierte Passage, in der sich Meta mit einem Messer verletzt, um eine Jod-Behandlung durch den Vater zu erreichen. Vgl. zu diesen Szenen auch I. Buck 1988: 224.

56 Freud (1980, III (1940[1938]): 393) sieht im Kronos-Mythos die Regression »auf eine orale Phase« dargestellt, in der die Kastrationsangst als »Angst, vom Vater gefressen zu werden erscheint«. Schlesier (1981: 85) hat in ihrer Revision der Freudschen Weiblichkeitstheorie den Einwand formuliert, daß in der Angst vor dem Gefressenwerden das »›Liebesziel der oralen Organisation‹ unverkennbar bleibt, dessen Objekt ja bekanntlich nicht der Vater sein kann«. In Freuds Versuch, die Kronos-Vorstellung zu klären, handele es sich deshalb um eine »Abwehrbewegung […], wenn er den in diesem Mythos verhandelten Geschlechterkonflikt übergeht und ihn auch – entgegen Befunden aus der psychoanalytischen Praxis – in der Angst vor dem Gefressenwerden nicht lokalisieren will« (ebd.: 188, Anmerkung 19). Zwar insistiert Schlesier zu Recht auf der Mutter als dem Liebesobjekt der oralen Phase, aber bei Haushofer wird in der oralen Metaphorik auch und vor allem der Vater virulent – allerdings nicht im Kontext irgendeiner Kastrationsangst: Welchen Geschlechterkonflikt signalisiert also der Kronos-Mythos im Fall des kleinen *Mädchens* – im Bezug zum *Vater?*

57 Vgl. Klein 1985.

58 Olivier 1991: 72.

59 Vgl. Schlesier 1981: 114.

60 Vgl. Klein 1985 (1945): 153.

61 Chodorow 1986: 197.

62 Ebd.: 217.

63 Olivier 1991:73.

64 Ebd.: 74. Olivier betont für die orale Phase hauptsächlich die Rolle der Mutter. Das ständige Geschimpfe der Haushoferschen Protagonistinnen auf die nicht (mehr) schmeckenden Speisen hat hier seinen Hintergrund und nicht im Thema ›Chemie in der Nahrung‹. Dieser stetig wiederkehrende Rezeptionstopos wird von Roebling (1989b: 313) in unfreiwilliger Komik wiederholt, wenn sie Haushofers werkdominante »Fortschreibung gesellschaftskritischer Reflexionen« in der »Hinwendung zu Alltagsthemen wie dem Verlust von Qualität in der Nahrung aufgrund artenungerechter Tierhaltung« erblickt.

65 Zum Zusammenhang einer über die Geschlechtergrenzen verlaufenden Identifizierung und der Entwicklung der Selbstrepräsentanz vgl. J. Benjamin 1993b: 98. Zur Bedeutung des Vaters für die psychosexeulle Entwicklung vgl. auch Kestenberg 1988 sowie Zeul 1988.

66 Die Große Mutter vollbringt mit der Tötung des eigenen Sohnes, was Metas Mutter angesichts der Tierschlachtungen nicht vollziehen kann: »Sie darf nicht hinzuspringen, dem Schlächter das Messer aus der Hand reißen und es ihm in den Hals stoßen. Keine Rede davon.« (H, 87)

67 Es ist in diesem ganzen oralen Kontext nachgerade köstlich, wenn die Große Mut-

ter über das Geschlechterverhältnis ihrer beiden Kinder räsoniert: »Ich finde […], er sollte dir statt Liebe etwas mehr zu essen geben.« (G, 59)

68 I. Buck 1988: 224.

69 Tauschinski 1986: 153. Im zweiten Teil des Satzes zitiert Tauschinski Haushofer.

70 Hubert, der *Mansarden*-Ehemann, trifft sich mit Schulfreunden zum Tarock, aber eigentlich spielen sie »Schule«: »Mit ihren Mänteln und Hüten legen sie ihre Berufe ab und verwandeln sich in halbwüchsige Buben« (M, 186).

71 Prokop 1991, 1: 36. Prokop referiert hier Foucault.

72 In der Forschung gern überlesene Aussagen wie diese relativieren das vielzitierte Liebeskonzept Haushofers, das immer als mütterlich-sorgend-asexuell interpretiert wird.

73 Olivier 1991: 97.

74 Möglicherweise meint Annas anschließende Charakterisierung, Richard sei eine »Mischung von Engelsgesicht und Teufelsfratze« (ebd.: 82), nicht nur sein Mörderverhalten hinter der glatten Anwaltsfassade, sondern stellt auch eine (unbewußte?) Zitation der Teufel / Engel-Dichotomie aus Kleists *Die Marquise von O* … dar, die diesen Aspekt subtextuell verstärkt.

75 Morrien (1996: 48) spricht anläßlich des abwesenden Vaters, der durch die Ehemänner ›ersetzt‹ wird, zutreffend von einer »Ökonomie des Substituierens«.

76 Annette weiß, es kam nicht zur Totgeburt, weil man »zu lange mit dem Schneiden gezögert« habe, sondern »das Kind war tot, weil sie nicht an seine Wirklichkeit geglaubt hatte« (T, 148).

77 Diese Geringschätzung der Hausfrauentätigkeit als unbezahlte Arbeit ist Vollmer-Schubert (vgl. 1991: 94 ff.) zufolge typisch für das Selbstbild von Frauen.

78 Anders als Venske (vgl. 1987b) meint, wird Annas leibliche Tochter sicher *nicht* die Position Stellas beim Vater einnehmen. Als »Abbild« (St, 64) des Vaters, das von der Mutter eigentlich nur verachtet wird, gehört sie auf die Seite der siegreichen Männer. Die Novelle ist zwar als Inzestgeschehen zwischen Vater und Tochter lesbar, wie Venske vorschlägt, diese Sicht geht aber an der heimlichen Brisanz des Textes, die in der *Mutterrolle* liegt, vorbei. Unverkennbar ist es doch hier der Wunsch der Mutter, eine Tochter zu erschaffen, die als Sexualwesen erkennbar ist.

79 Schlesier 1981: 116.

80 Ebd.: 115.

81 Diese Struktur gilt für die Ehemänner, die eindeutig Sexualwesen sind (Gregor aus der *Tapetentür* und Richard aus *Wir töten Stella*). Der implizite Vorwurf der *Mansarden*- und der *Handvoll Leben*-Erzählerin sowie beider Weggehen und Krankwerden findet in der Desexualisierung seine Begründung: Elisabeth lebte bis zu ihrem Seitensprung in einer »Mädchentraumwelt«, geprägt durch »die zärtliche Verspieltheit ihrer jungen Ehe«, die nun in die »neue Welt« mit dem Geliebten nicht mehr paßt (L, 157); die sexuellen Verhältnisse der *Mansarde* wurden oben bereits zitiert.

82 Bronfen (1994: 384) weist darauf hin, daß schon Freud von der »psychischen Starrheit der reifen Frau« sprach und zitiert zustimmend Kofman: »Sich an die vorgeschriebene Position von Weiblichkeit anzupassen, ist für Frauen ein ›Todesurteil‹.«

83 Hier wird neben der oralen Fixierung auch die Rivalität von Tochter und Mutter deutlich.

84 Daß das Verlassen-Sein weniger das Verlassen-Werden im konkreten Sinne des Weggehens bedeutet, sondern das Leer-Ausgehen meint, wird an anderer Stelle deutlich. Auch Gregor wird Annette ›verlassen‹, aber nie weggehen, ebensowenig wie der Ehemann aus *Wir töten Stella*, denn beide sehen ihre *Familie* als Besitz: »Gregor wird dieses Kind als seinen Besitz betrachten, auch mich liebt er ja auf diese Weise.« (T, 130 f.)

85 Annettes Arme sehen bezeichnenderweise »fast wie Kinderarme« (T, 120) aus.

86 Vgl. zu dieser Szene auch Morrien (1996: 34 f.), die sie als Reinszenierung der Vater-Tochter-Konstellation beschreibt.

87 Lenk 1976: 87.

88 Olivier 1991: 149.

89 Lenk 1976: 86 f.

90 »Verzeih, ich schreib [sic] in der Küche«, entschuldigt Haushofer einen Fettfleck auf einem Brief. Zit. n. Schmidjell 1990: 27.

91 Zeemann 1986: 70. Trotz ihrer unnötig moralisierenden Haltung nimmt Zeemann als einzige Interpret*in* Wut, Rache und Todeswünsche in diesem Text wahr. Im Gegensatz dazu bildet Venskes Interpretation (1987a) eine unfreiwillige, aber subtilere Entschärfung des Textes: Die »literarische Tötungsphantasie« wird von ihr als *Entmannung* im Sinne Christa Reinigs verstanden und damit zur Tötung männlich-destruktiver Anteile in der Frau verharmlost. In letzter Konsequenz heißt das: Gewaltakte vollziehen sich nur *in* der Frau. Eine nach *außen* gerichtete Aggression scheint immer noch verboten. Von »Tötungsfantasien als Akte der Selbstbefeiung« spricht immerhin Frei (1993: 195) – ein Mann.

92 Als phantasmatische Reinszenierung frühkindlicher Angst- und Sexualphantasien bietet sich die *Wand* geradezu an für eine psychoanalytisch ausgerichtete Interpretation, wie sie Roebling (1989a) vorgestellt hat. An ihre Resultate kann im folgenden allerdings nur in wenigen Punkten angeknüpft werden. Es geht mir auch darum, im Zusammenhang von Sprache und Geschlecht andere Deutungen zu finden, als es die orthodoxe psychoanalytische Sicht erlaubt.

93 Schweikert (1986: 12) spricht von dem »Zwang«, der von diesem Text ausgeht, von dem »Sog, der kein Unterbrechen, kein Auskommen mehr ermöglichte«, von einer »Verstörung […], die nicht weichen will«. Von der Lühe (1986: 103) sieht eine »eigenartig soghafte Wirkung«: Der Leser sei zwar »gebannt, nicht aber wahrhaft gespannt«. Einige Pressestimmen: Für Loewenthal (1964) ist *Die Wand* kein »Buch, sondern ergreifendes Leben« geworden, worüber sie »eigentlich schweigen« möchte. Kickbusch (1983) ist von der »Sprache besänftigt«, bis »nach und nach Unbehagen in mir aufsteigt«. Baroth (1983) schreibt: »Seit Jahren hat mich kein Roman so gefesselt wie dieser. Nicht einmal die abgedroschene Formulierung, ich habe das Buch kaum aus der Hand legen können, finde ich unangebracht. […] Ich hätte nie gedacht, daß Beschreibungen über Erntearbeiten im Herbst, über die Veränderung während der vier Jahreszeiten und das Verhalten von Hunden und

Katzen mich in fast atemlose Spannung versetzen können. […] Ich habe das Buch […] noch anderen sogenannten Stadtmenschen zu lesen gegeben – bei allen die gleiche Faszination«. Den Kontrast von einfachem Geschehen und Faszination thematisieren ebenfalls Janetzki (1983) und Stromberg (1983). Einige typische Schlagwörter: Anon. (1983): »Diese Prosa […] dringt in ganz tiefe seelische Bereiche vor […]; atemberaubend spannend«. Warnes (1984): »Suggestivkraft«. Hoffmann-Rittberg (1984): »Verschiedene Titulierungen hat der Roman schon erfahren […] und doch bricht keine Benennung den Bann, der von diesem Roman ausgeht.« Antes (1984) spürt »atemlose Spannung (schöner als viele Filme)«. H. H. (1985) ist »gefesselt von der ersten bis zur letzten Seite«. Es liegt nahe, daß dieser Text auch das Gegenteil von Faszination, nämlich Aggression auslösen kann; neben Zeemanns Reaktion bestimmt sie auch diejenige Mencks (1963): »Mit Artemis […] kann man sich nicht identifizieren, und so wird das Detail trotz der gleichmäßig schönen Sprache zur Quälerei.«

94 Schweikert 1986: 19.

95 In diesem Kontext ist die von Caviola (1991: 107) vorgelegte Analyse des von der Erzählerin imaginierten und implizit angesprochenen Lesers dieses Textes aufschlußreich: »[T]he book […] plays out the reader's own existence against the existence of the ›report‹: if the narrated post-apocalytic situation is true, the reader cannot exist (since he/she is ›frozen‹ on the other side of the wall), or vice versa, if the reader did exist, the ›report‹ would cancel its own apocalyptic premises. The hermit-narrator and the reader simultaneously both exclude each other and depend on each other for their existence. In psychological terms the relationship between writer and reader of the report oscillates between hostility and intimacy.«

96 Roebling 1989a: 79. Sowohl Hugo als auch Onkel Eugen aus der *Tapetentür* werden als Vater-Substitute explizit mit der Schrift in Verbindung gebracht, nehmen also die Funktion eines *père symbolique* für die schreibende Frau ein. Während aber die *Tapetentür* diese Instanz, wie oben gezeigt, in ambivalenter Funktion beibehält, wird sie in der *Wand* aufgegeben.

97 Roebling (ebd.: 79) irrt, wenn sie in Hugo eine »Konstruktion« sieht, in der sich »beinahe alle Stränge der im folgenden durch Projektion, Spiegelung, Substitution vergegenwärtigten Ich-Rekonstruktion« sammeln. Ebensowenig ist er die »Identifikationsfigur der Erzählerin, die in seinem Haus mit seinen gesammelten Vorräten und Handwerkszeugen überlebt, seine Kleider trägt, seine Vorlieben teilt, mit seinem Gewehr schießt und mit seinem Fernrohr die Umwelt erforscht« (ebd.): Der (männliche) Blick durch die väterliche Brille bzw. sein Fernglas zeigt nur Versteinerungen jenseits der Wand, die Kleidung muß mühselig umgeändert werden (vgl. W, 106), das Gewehr gehörte zwar Hugo, aber – eine nicht unwichtige Differenzierung – es schoß nur seine Frau Luise gern damit (W, 9), und die Vorräte gehen auch zur Neige.

98 Vgl. Roebling 1989a: 78.

99 Ähnlich heißt es in einem Traumbild in Bachmanns *Malina* vom Vater: »[E]r hat Tochterrechte und Tochtergesellschaften« (M, 233).

100 Daß der Hund vom Jäger abgerichtet wurde und Hugo, aber nicht Luise, als Herrn anerkennt (vgl. W, 11), symbolisiert im Rahmen der psychodramatischen Szenerie Haushofers einmal mehr das auf den Vater gerichtete libidinöse Begehren.

101 Roebling 1989a: 80. Roebling sieht fälschlich in der im Wortsinne vorhandenen Schlüsselszene den »Angelpunkt der Geschichte«.

102 Offenkundig werden die Elternfiguren unterschiedlich hart bestraft: Hugo stirbt imaginär gleich zweimal – affektiv am Herzschlag, dann als Versteinerung –, während die Erzählerin von der erst später entdeckten toten, alten Frau vermutet, sie habe einen »sanften, fast liebevollen« Tod (vgl. W, 30) gehabt.

103 Versehentlich, wie die Erzählerin mitteilt. Auch Roebling (vgl. 1989a: 85) weist auf die Oralfixierung der Erzählerin hin, begründet diese aber nicht weiter.

104 Vgl. Roebling 1989a: 81.

105 Auch die rätselhafte Ertaubung der *Mansarden*-Frau würde damit eine Erklärung finden. Das hysterische Symptom erscheint in diesem Zusammenhang als Errichtung der intrapsychischen (Abwehr-)Wand gegen eine Gewalterfahrung. Als psychische Kompromißformel zwischen Wunsch und Zensur ermöglicht die Taubheit der Frau eine Reinszenierung der Kindheitssituation: In der Konfrontation mit dem Mann X, der sie für ihr stummes und taubes Zusehen engagiert, wird die Gewalt *sichtbar,* die sie vormals zu hören glaubte. Diese Szene der tauben, aber visuellen Wahrnehmung von Gewalt erweist sich als Umkehrung der kindlichen Wahrnehmung von Nicht-Sehen, aber Hören. So besehen würde die erwachsene Erzählerin mit der Figur X ein Trauma ausagieren. Über den oben bereits in seiner spezifisch haushoferschen Bedeutung analysierten Vorwurf der Erzählerin an ihren Ehemann, von ihm verlassen worden zu sein, sowie über die Stationierung der Kranken bei einem *Jäger* gibt sich der im Tagebuch aufgezeichnete Aufenthalt der Erzählerin als Annäherung an die verdrängte Sexualität zu erkennen. Es ist dann nur folgerichtig, daß in diesem Kontext auch die realen Gewalterfahrungen der Kindheit – die Hundeprügel – wieder auftauchen.

106 Ich folge hier Roebling (1989a: 78) insoweit, als sie vom »sozialen, naturhaften und kosmischen Bezugsfeld« des Textes spricht: Tatsächlich sind die sozialen Beziehungen zu den Tieren von einem »psychoanalytisch interpretierbaren Muster« geprägt, aber weder verbinden sich das kosmische und das naturhafte Textfeld zu einem gemeinsamen, noch hat diese – oder ein anderes – eine »existentialontologische Prägung«.

107 Horkheimer/Adorno 1980: 221.

108 von der Lühe 1986: 98.

109 Horkheimer/Adorno 1980: 221 (Herv. E. B.).

110 Der alleinige Nachweis irgendwelcher Biologismen auf der manifesten Textebene führt allerdings nicht sehr weit. Aber auch Venskes Argumentation (vgl. 1987b), das Fehlen von Biologismen schaffe Raum für utopisches Denken, ist zu kurz gegriffen. Es geht doch grundsätzlich weniger darum, was der Text als ›ideologisches Projekt‹ (Macherey) behauptet, sondern um das, was sich über seine Figurationen preisgibt.

111 Vgl. Hausen 1976.

112 Enstprechend sieht sich Annette in der *Tapetentür* angesichts der Begeisterung ihrer Umwelt über ihre Schwangerschaft als »Fremde unter Leuten, die eine fremde Sprache sprechen«; bei einem Ausflug nimmt sie statt dessen die »mörderische, geduldige Gewalt« der Natur wahr, die an allen »saugt« (T, 100).

113 Es handelt sich nicht so sehr um die Verwendung des Robinsonadenschemas – wie auch immer ›weiblich‹ gedeutet –, als vielmehr um den Konnex von Weiblichkeit / Natur / Sozialität, der zentral mit der Frage der Hausfrauen- / Muttertätigkeit verbunden ist. Vgl. dazu zur Robisonade die Zusammenfassung in Venske 1986: 63, Anmerkung 19, sowie Roeblings Robinsonaden-Interpretation 1989c.

114 Die Angaben sind Schmidjell 1990: 21 entnommen.

115 von der Lühe (1986) hat mit ihrer Überschrift *Erzählte Räume – leere Welt* die Sache auf den Punkt gebracht.

116 Haushofer 1986d: 135.

117 Schweikert 1986: 18.

118 Vgl. dazu Tauschinski 1986: 161.

119 Vgl. dazu Venske 1987a.

120 Roebling (1989a: 81) sieht damit das ödipale Dreieck wieder reinstalliert. Ist Luchs als Symbol des vom Vater abgewiesenen Begehrens Anlaß der Wand-Genese und damit keinesfalls ein Vater-Substitut, muß Roebling auch hinsichtlich des Erscheinens der Tiere widersprochen werden. In der Verschiebung auf den anderen Schauplatz des Romans wird Luchs aus der Vorgeschichte sozusagen mitgenommen und hat schon deshalb keine *Substitutions*funktion, während die anderen Tiere erst nach der Wand-Genese erscheinen.

121 Roebling 1989a: 81.

122 Vgl. dazu auch Roebling (ebd.: 83).

123 Wenn die Katze, wie Roebling schreibt (vgl. ebd.), als metaphorisches Substitut für Luise fungiert, ist es angesichts dieser psychosexuellen Stimmigkeit verwunderlich, daß Roebling andererseits Hugo resp. den ihn angeblich substituierenden Luchs als »Spiegelbild« (ebd.: 79), sprich Identifikationsobjekt der Erzählerin, ausmacht.

124 Zwar kann Bella für Momente auch eine »graziöse, kokette junge Frau« (W, 36) vorstellen, letztlich aber bleibt sie dem Mütterlich-Asexuellen verhaftet und fesselt damit die Erzählerin ans Jagdhaus (vgl. W, 57).

125 Der Vergleich Stellas mit einer »großen grauen Katze« (St, 67) macht einmal mehr die Analogie beider Texte deutlich.

126 Beide Mädchenkörper enden identisch: Quillt der zerbissenen Perle ein Blutstrom aus dem Maul (vgl. W, 123), so endet die vom Lastwagen angefahrene Stella als »ausgebluteter, zerquetschter Körper« (vgl. St, 58). »Tränkt« Stellas Blut die Sargbretter ihres »hölzernen Gefängnisses« (vgl. St, 58), so dasjenige Perles den »ausgetrockneten Holzboden« (W, 123). Ist Perle ein »Knochenbündel« (W, 130), so erinnert sich die Erzählerin an Stella als das »fremde Bündel« (St, 96).

127 Diese setzten sich werkintern unendlich fort: Wenn die *Wand*-Erzählerin angesichts einer toten Krähe behauptet, diese sei nicht an den Bissen ihres Mörders, sondern an einer »inneren Verletzung« gestorben und der Krähen-Mörder sei mutmaßlich auch derjenige Perles (vgl. W, 127), bekommt dies auf dem Hintergrund der *Stella*-Novelle einen Sinn.

128 Spivak 1987: 151.

129 Ebd.: 152. Ähnlich argumentiert Schor 1985.

130 Die Perle als Metapher für die Klitoris findet sich ja bereits in Barockgedichten.

131 Das Durchstreichen der Schrift, das den Vorgänger-Roman *Die Tapetentür* beendete, findet hier seine Fortsetzung in der Etablierung einer anderen Schrift. Vgl. auch das im Bachmann-Kapitel Ausgeführte zum Ende der Schrift und dem anderen Anfang nach der Schrift.

132 Vgl. Theweleit 1978; Bd. 2: 244 ff.

133 Ein symptomatischer Fehler: Vollständig ist nur der Satzbezug »aus ihren Betten holen«, die Ellipse »und [aus] ihren Stühlen holen« ist falsch. Möglicherweise zeigt diese Fehlleistung an, wo in der Verbindung von Tisch / Stuhl und Bett für Haushofer der dringlicher zu reformierende Anteil liegt.

134 Kristeva (1982: 271) formuliert dies explizit als Schicksal eines weiblichen Schreibens ohne »väterliche Legitimierung«. Im Hinblick auf die Produktionsästhetik weiblicher Autoren vertritt Kristeva die extremste Position; ihre Theorie setzt die schreibende Frau letztlich der Todesdrohung aus. Zur Kritik an Kristeva vgl. auch Millard 1989: 170. Diese Drohung ist weniger dem Semiotischen als lustvoll-anarchischer Triebmaterialität, die das Thetische spielerisch revolutioniert, geschuldet, als vielmehr der Aktivierung des im Semiotischen waltenden Todestriebes, den seltsamerweise vor allem die Frau ertragen muß. Auch hier schreibt sich letztlich die Verschränkung Frau / Tod fort, die Bronfen, wie in der Einleitung zitiert, aufgewiesen hat.

135 Der in den Kreuzworträtsel- und Spinnennetz-Metaphern symbolisierte Zusammenhang von Schrift, Präsenz und Tod ließe sich solchermaßen mit Derrida (1983: 120) deuten: »Die Verräumlichung als Schrift ist das Abwesend- und Unbewußt-Werden des Subjektes. Durch die Bewegung ihres Abweichens begründet die Emanzipation des Zeichens rückwirkend den Wunsch nach Präsenz. […] Als Verhältnis des Subjektes zu seinem eigenen Tod ist dieses Werden gerade die Begründung der Subjektivität«.

136 Irigaray 1980: 104.

137 Ebd.

138 Natürlich werden noch andere Tiere erwähnt, aber nur diese gewinnen einen persönlichen Bezug zur Erzählerin, wobei auch hier Vater-Konnotationen evoziert werden: Hirsche als ›Ernährer‹ dieser Kleinfamilie, Ka-au Ka-au als libidinöses Objekt, der Fuchs als Mörder.

139 J. Benjamin (vgl. 1993a) weist auf den bereits im Mythos vorhandenen, aber generell übersehenen Aspekt väterlicher Gewalt hin: Es ist zunächst Laios, der seinen Sohn ermorden will.

140 Eine ähnliche Dekodierung wie J. Benjamin für Laios nimmt Christoph Ransmayer literarisch für die Tereus-Figur der *Metamorphosen* vor, wenn er ihn in *Die letzte Welt* (1992) als Schlachter von Tomi auftreten läßt.
141 Ovid 1952: 229.
142 Ebd.: 229.
143 Ebd.: 231.
144 Haushofer im Gespräch mit Jeannie Ebner. Zit. n. Ebner 1986: 178.
145 Ebd.: 179.
146 Vgl. den Ausstellungskatalog von Schmidjell 1990: 27.
147 Winnicott 1983: 105.
148 Ich zitiere nach dem unveröffentlichten Manuskript Ebners *Gespräche mit Marlen Haushofer,* das sie mir freundlicherweise zur Verfügung stellte. Geschrieben wurde es »zirka 1975« (Angabe auf dem Manuskript).
149 Vgl. Haushofer 1986b: 123.
150 Psychoanalytisch gesprochen: Die Entmischung der Triebimpulse wird beibehalten.
151 H. Weigel 1986: 169.
152 Möglicherweise aktualisierte die poesche Figur, ein eingangs als tierliebend und sanft geschilderter Charakter, der stetig und immer heftiger von seiner jähzornigen, sadistischen und reaktiv von Schuldgefühlen geprägten Grundstruktur beherrscht wird, die von Haushofer verdrängte Wahrnehmung väterlicher Gewalt. Zumal Poe (vgl. 1965 [1843)]: 177), um eine empathische Rezeptionshaltung zu fördern, den Erzähler auf die eigene Tierliebe der *Kindheit* rückblicken läßt und damit die Leserin auf eigene Erinnerungen geradezu verweist.
153 Vgl. Poe 1965 (1843): 180.
154 Vgl. ebd.: 183.
155 Besonders die folgende Stelle bei Poe (1965: 187 f.; Herv. E. B.) läßt auf eine Übernahme schließen: »Des nachts fuhr ich stündlich aus Träumen voll unaussprechlichem Grausen auf, *fühlte seinen Atem über meinem Gesicht* und sein schweres Gewicht – wie einen körperlich gewordenen Nachtspuk, den ich abzuschütteln nicht die Kraft hatte – unablässig auf meiner Brust.« Bei Haushofer heißt es entsprechend: »Aber je schäbiger er wurde, desto elender fühlte sich sein Peiniger, er begann den Hund zu hassen und sich nachts zu fürchten. Wennn seine Angst zu heftig wurde, stöhnte er laut, und dann kam *der Hund ins Bett*, schmiegte sich an seinen Herrn und erwärmte ihn *mit seinem Atem*.« (MH, 141; Herv. E. B.)
156 Vgl. Poe 1965: 188.
157 Ebd.: 188.
158 Ebd.
159 Ebd.: 183.
160 Theweleit 1978; Bd. II: 318.
161 Ebd.: 314.
162 Bonaparte 1981, Bd. 2 (1934): 407.
163 Schlesier 1981: 70.

164 Haushofer 1986b: 123.
165 Auch Elisabeth in *Eine Handvoll Leben* hatte eine sexuell aufgeladene Hundevision: Auf dem Weg zu ihrem Geliebten ist sie »plötzlich der erste Mensch, der sich nackt und hilflos einer zahn- und krallenbewehrten Bestie gegenübersah« (L, 171). Zu ihrer großen Enttäuschung spürt sie den Hundebiß *nicht* im Nacken.
166 Olivier 1991: 73.
167 Bonaparte 1981, 2 (1934): 396 f.
168 Roebling (1989a: 79) wertet die Katze als Substitut von »Luise als phallische oder sexuell begehrende Frau«. Die Gleichsetzung von phallisch und sexuell begehrend verstimmt hier.
169 Vgl. Kristeva 1977b sowie 1979.
170 Spivak 1987: 146.
171 Stanton 1986: 163.
172 Irigaray 1979a: 155.
173 Ebd.: 159.
174 Vgl. die entsprechenden Texte von Irigaray (1979b), Cixous (1987) und Kristeva (1977c/1989)
175 von Braun 1990: 157. Von Braun erklärt so die empirisch nachgewiesene schnellere Sprachlernfähigkeit des Mädchens gegenüber dem Jungen.
176 Olivier 1991: 145.
177 Kristeva 1978: 83.
178 Vgl. von Braun 1990.
179 Suleiman 1990: 179.
180 Kristeva 1978: 211.
181 Morrien (1996: 34) weist in ihrer Analyse der weiblichen Nebenfiguren der *Tapetentür* analog nach, daß diese so »konturiert« sind, »daß sie nicht zu einer Identifikation bzw. zu einer Akzeptanz der weiblichen Geschlechtszugehörigkeit einladen.«
182 Vgl. von der Lühe 1986.
183 Den Nachweis einer literarischen Vergangenheitsbewältigung in Haushofers Werk sucht hingegen Roebling (vgl. 1989b und 1993) zu erbringen.
184 Tatsächlich bleiben die von Morrien (1996) in der *Tapetentür* und der *Mansarde* analysierten Momente weiblichen Textbegehrens m. E. zu marginal und auch zu deutlich in Bildern umgesetztes Postulat, um die Symbolordung wirklich zu transformieren.

II. ungelenk: Marieluise Fleisser

1 Vgl. Hahn 1991.
2 Vgl. ebd.: 17 f.
3 Zur Fleißer-Forschung und -Rezeption vgl. Brüns 1995.
4 Vgl. Tax 1984: 118.

5 Vgl. Fleißer (1973a: 348) in einem schriftlich geführten Interview. Besonders die Vernachlässigung der satirischen und ironischen Textformen bei Fleißer zeigt die unterschwellige Fixierung auf ihre Biographie: Sie erscheinen dem in der Tat leidvollen Leben Fleißers unangemessen. Eine Ausnahme bildet die Untersuchung von Heidemann-Nebelin 1994, die Fleißer als satirische Schriftstellerin analysiert.

6 Die Zuordnung des Romans zur Neuen Sachlichkeit wird in der Fleißer-Forschung mit Einschränkungen vorgenommen (vgl. Töteberg 1979a: 56 Lutz: 1989: 123). Lethen (1975) widmet ihm hingegen in *Neue Sachlichkeit* ein eigenes Kapitel.

7 Dieser Text ist zentriert um *Fegefeuer in Ingolstadt*, das Drama, das im folgenden im Mittelpunkt der Interpretation steht. Ich referiere hier nur mit einigen Ergänzungen, was *Fleißer* in diesem Text zu ihrer Autorgeschichte sagt. An ihrer Selbstdarstellung, wie auch an der Biographie von Tax (1984) werden zunehmend Zweifel geäußert. Da es hier nicht um den Aufweis des Autobiographischen, sondern um die Selbstwahrnehmung Fleißers als Autorin geht, folge ich ihrer – eben subjektiven – Schilderung. Zur Biographie Fleißers aus ihrer Sicht vgl. MB; eine werkbiographische Darstellung bietet Brueckel 1996.

8 Anmerkung des Herausgebers in Fleißer 1983, I: 437.

9 Zit. n. Hahn 1991: 8.

10 Daß das mit den Namen so eine Sache ist, bestätigt auch ein Blick auf Brecht. Ruth Berlau (1985: 91), »gewöhnt, mit den merkwürdigsten Fragen konfrontiert zu werden«, fragt sich angesichts der Herausgabe von Brechts »gesammelten Schreibereien«: »Machte Brecht sich einen Spaß, oder war die Frage wichtig für ihn? ›Bert oder Bertolt? Bertolt Eugen Friedrich? Was meinst du? Gefällt dir Bert?‹« Berlaus Antwort: »›Willi statt William wäre seinerzeit wohl auch nicht richtig gewesen …‹« ist zufriedenstellend.

11 In einem Brief an Therese Giehse schreibt Fleißer später: »Meine Freiheit ist für mich ein sehr großes Gut, ich habe sie solange nicht gehabt und habe sie erst seit 1958 wieder«. Zit. n. Tax 1984: 76.

12 Vgl. Fleißer 1973b: 405 f.

13 Vgl. Rühle 1973b: 318; Schonauer 1979: 9 sowie T. Buck 1979: 39.

14 Anmerkungen des Herausgebers in Fleißer 1983, I: 438. Die folgenden Angaben zur Werkgeschichte der Dramen Fleißers sind ebenfalls den Anmerkungen des Herausgebers entnommen.

15 Vgl. ebd.: 444.

16 Ebd.: 445.

17 Vgl. ebd.: 459.

18 Hinsichtlich der Überarbeitungen der hier nicht erwähnten Prosa-Texte Fleißers verweise ich auf die entsprechenden Anmerkungen in den *Gesammelten Werken*.

19 Vgl. Lutz 1989: 207. Im *Sprengstoff*-Text läßt Fleißer ihre Autorgeschichte aber nachdrücklich und präzise in der Großstadt München beginnen: Ausgehend vom ersten Stück als ihrem »Eigengewächs« (Sp, 501) und anhand seiner Werkgeschichte, an deren Ende ihr Gesamtwerk steht, erzählt sie ihre Autorgeschichte.

20 Wiegler 1967 (1929): 926.

21 Kerr 1973 (1926): 37 (Herv. E. B.). Beicken (vgl. 1983) nennt in Anlehnung an Fleißers Figur Frieda Geier treffend die schreibenden Frauen der Weimarer Republik »weibliche Pioniere«.

22 Entsprechend wird in der Forschung von Ingolstadt als dem »eigentlichen Nährboden ihres Werkes« (vgl. McGowan 1979: 19) gesprochen, oder Fleißer erscheint als Autorin, die »mehr mit der Landschaft als mit der Epoche« (von McGowan [ebd.: 32] zustimmend zitierter Ausdruck Otto F. Bests) verbunden sei. Theo Buck (1979: 35) hingegen sieht das Besondere »der Schriftstellerin aus Ingolstadt« im gleichen Sammelband allerdings darin, »die komplexe und widersprüchliche Geschichte des ersten republikanischen Zeitabschnitts […] in die verfilzten Zusammenhänge einer Provinzstadt hineinzunehmen«.

23 Fleißer im Gespräch mit Urs Jenny (Jenny 1973: 342).

24 Zum Konflikt Metropole / Provinz und, daran geknüpft, Asphaltliteratur versus Heimatdichtung vgl. Stephan 1987. Zum sexualpolitischen Diskurs, zur Rolle der Frau sowie zur Eroberung des Theaters durch die Dramatikerinnen vgl. Führich 1992: 1 ff.

25 Vgl. Pfister 1981a: 136 sowie Tax 1984: 113 f. Ob das Schreibverbot, von dem Fleißer sprach, wirklich existiert hat, ist noch nicht erwiesen. Vgl. dazu Brueckel 1996.

26 Hahn 1991: 9.

27 Dies bezieht sich auf die Titel ihrer Stücke. Der verortende Gestus, dem letztlich ein impliziter literarischer Wertekanon eingeschrieben ist, wird in der Rezeption fortgesetzt, wie etwa die Formulierung Führichs (vgl. 1992: 40), Fleißer »verschreibt sich fast ausschließlich der Provinz«, unfreiwillig aber prägnant zeigt. Mit McGowan (vgl. 1979: 23) kann vermutet werden, daß die Abwertung des im Berliner Literaturmilieus spielenden Dramas *Der Tiefseefisch* der Festschreibung der Autorin auf Provinz und Kleine-Leute-Darstellung geschuldet sei.

28 Stephan 1987: 116. Vgl. dazu auch B. Naumann 1987.

29 Vgl ebd. sowie Führich 1992: 1-9.

30 Kafka (1933), zit. n. Führich 1992: 8 f. Vgl. auch Stephan 1987: 117. Stephan verweist auf eine Magisterarbeit von Stürzer, in der diese über 100 Dramatikerinnen der Weimarer Republik ausfindig gemacht habe. Allerdings sagt dies allein noch nichts über Aufführungspraxis und Wirkungsgrad aus, wie ein Blick auf die Vorläuferinnen zur Zeit der Jahrhundertwende zeigt: Giesing (1985) zufolge erfolgte die Eroberung des Theaters zuletzt in den Metropolen, und auch hier wurden Frauen abgedrängt auf kleine Bühnen und in Matinee-Vorstellungen.

31 McGowan 1979: 11.

32 Miller 1988: 83. Nach Abschluß dieser Untersuchung erschien eine Arbeit von Brueckel 1996. Brueckel orientiert sich in ihrer Persönlichkeits – und Werkanalyse an neueren Theorien zur Entwicklung der Frau und daraus entstehender ›perverser Schreibstrategien‹ (Kaplan). Brueckel folgt dem etablierten Rezeptionsmuster Autobiographie insofern, als sie das Werk als Ausdruck einer bestimmter Persönlichkeitsproblematik Fleißers – Bindungswünsche versus Autonomiebestrebungen –

versteht. Auch in ihrer Interpretation kommt das satirische, komische Moment Fleißers zu kurz und beeinträchtigt die ansonsten stimmige Interpretation. Da Brueckel in der ›falschen Geburt‹ Fleißers – sie sollte ihrem eigenen Bericht zufolge eigentlich ein Junge werden – bereits eine Grundproblematik der Fleißerschen Persönlichkeitsentwicklung sieht (vgl. Brueckel 1996: 147), verweise ich hier auf einen Aufsatz von mir (vgl. Brüns 1997), der – ohne Kenntnis der Arbeit Brueckels – eine andere Interpretation dieser ›Urszene‹ und ihrer lebensgeschichtlichen Fortsetzung vorlegt.

33 Miller 1988: 83 f.

34 Rühle (1973b: 358) notiert dies nach einem Gespräch mit Fleißer. Sie spricht ja auch im *Sprengstoff*-Text explizit von ihrem »Eigengewächs« (Sp, 501).

35 Fleißers Aussagen zur Bedeutung Brechts für ihr Schreiben sind nicht eindeutig. In einem Gespräch mit Rühle (vgl. 1973b: 359) betont sie die destruktiven Aspekte. Lee (1992) widmet der sog. Zusammenarbeit Brecht / Fleißer eine eigene Untersuchung, kommt dabei aber nicht grundsätzlich über das bereits Bekannte hinaus. Vgl. auch Töteberg 1979b.

36 Vgl. McGowan 1979: 13. In diesem Kontext ist auch die Tatsache zu sehen, daß Fleißer vorhatte, die Kritik an ihrem Werk in die Rahmenhandlung eines mit dem Titel *Ein Schifflein Brüder* geplanten Novellenbandes einzuarbeiten (vgl. dazu Fleißer 1989, Bd. IV: 249 ff).

37 McGowan 1979: 13.

38 Vgl. ebd.

39 McGowan (vgl. ebd.: 16) sieht beide Aspekte zur »psychosozialen Wirklichkeit« verbunden.

40 Rühle 1981: 63.

41 Vgl. Rühle in Fleißer 1983: 14.

42 In einem kurzen Essay *Das dramatische Empfinden bei den Frauen* (vgl. Fleißer 1989: 408 f.) hat sich Fleißer 1929 über die kulturhistorischen Bedingungen weiblicher Produktivität geäußert. Hinsichtlich der Problematik der *psychosexuellen* Autorposition, wie sie hier behandelt ist, sagt er allerdings nichts aus. Ihre Argumentation ähnelt sehr derjenigen Else Hoppes, die 1928 / 29 in *Die Literatur* einen kurzen Essay *Die Frau als Dramatikerin* veröffentlichte. Möglicherweise kannte Fleißer den Text.

43 Cocalis (1982: 68) hat diese detailliert nachgewiesen: »Diese Konstellation der Familienmitglieder verschiebt sich in dem Drama *Fegefeuer in Ingolstadt* insofern, als die Mutter von Olga und Clementine in eine schwache Vatergestalt, Berotter, verwandelt, die starke schwesterliche Beziehung in eine feindliche Rivalität umgestaltet, die barsche Mutter Sander-Roelles in eine übertrieben dominierende, suppenlöffelnde Mama satirisiert und das die väterliche Autorität ausübende Haupt einer Nachbarfamilie gestrichen wird.«

44 Das Vorgänger-Drama *Die Bibel* von 1913, eine Jugendarbeit des Gymnasiasten Brecht, wird als Jugendsünde hier nicht betrachtet.

45 Diese Symbolik ist so typisch, daß Freud in seiner *Traumdeutung* (vgl. 1980, II [1900]: 349) leicht belustigt darauf verweist.

46 So Fleißer in einem Gespräch mit Hans Fröhlich (Fröhlich 1973: 349).

47 Vgl. hierzu auch Cocalis (1982: 64 f.), die in den Deformationen der Familienstrukturen, d. h. im »Schwinden von systemerhaltenden Momente« einen Ausdruck der radikalen, emanzipatorischen Schreibpraxis Fleißers sieht. Wieso sich bei Fleißer allerdings der »›Schritt zur vaterlosen Gesellschaft‹ […] durch den Verlust der Mütter« (ebd.: 68) vollziehen solle, ist unverständlich, zumal Cocalis andererseits feststellt, daß dem werkchronologischen Erstarken der Frauenfiguren eine Tendenz zur (Re-)Etablierung des Mütterlichen korrespondiere. Ganz konkret auf *Fegefeuer* bezogen ist zu bemerken, daß die Muttergestalt, die hier auftaucht, wohl *dominanter* kaum sein kann. Da sie die Mutter des männlichen Protagonisten ist, wird sie allerdings in der Forschung kaum weiter beachtet. Grundsätzlich wirkt sich in allen feministisch orientierten Interpretationen zu Fleißer die Fixierung auf die Frauenfiguren als Manko aus (vgl. dazu Brüns 1995). Als neueres Beispiel sei Führich (vgl. 1992: 6) erwähnt, die das Befreiungspotential der Texte Fleißers an der Auflösung des weiblichen Objektstatus bemißt. Andere Befreiungspotentiale kommen so gar nicht erst in den Blick.

48 Diese Tendenz zur Machtverschiebung weist Cocalis (1982: 69) für das Frühwerk nach. Hier soll demgegenüber die Frage gestellt werden, warum Fleißer in ihrem ersten Drama ihrer weiblichen Protagonistin genau diese Möglichkeit *nimmt*.

49 Diese Tendenz wird in *Pioniere in Ingolstadt* fortgesetzt, denn das Stück zeigt den, wie McGowan (1979: 19) schreibt, »Warencharakter der Sexualität«.

50 Der ursprünglich von der Autorin vorgesehene Titel *Die Fußwaschung* rückt das Paar Olga/Roelle als Maria Magdalena und Christus in den Mittelpunkt.

51 Offenkundig ist Roelle Olga nicht gleichgültig; sofort fragt sie auf Christians Bemerkung, er könne sich über Roelle schon ärgern, nach: »Ist was mit dem Roelle?« (FiI, 108)

52 Vgl. Seelers Brief an Fleißer (Seeler 1973: 28). Wie unterschiedlich dies Stück gelesen wird, anders gesagt: welchen imaginären Spielraum es eröffnet, wird deutlich, wenn etwa Führich (1992: 42) an Pepe die »Angst vor dem Zerfall männlicher Autorität« wahrnimmt, während sich Olga an Roelle anlehne, »bis sie schließlich seine Machenschaft durchschaut«. Olga lehnt sich nicht an Roelle *an*, sondern sie lehnt ihn ab, Schutz sucht sie zunächst bei Pepe. Erstaunlicherweise wird Pepes Weigerung, seine Vaterschaft anzuerkennen, womit er Olgas Außenseitertum verursacht, kaum zum Gegenstand der Interpretationen. Roelle hingegen erweckt zwar manchmal Mitleid, kommt aber in den Interpretationen schlecht weg. Warum sich diese Figur in einer Verschiebung zum Sündenbock eignet, sucht die folgende Interpretation zu begründen.

53 Fleißer sagte, das Stück sei aus dem »Zusammenprall zwischen meiner klösterlichen Erziehung und […] den frühen Werken Brechts entstanden, das hat sich nämlich nicht miteinander vertragen« (Sp, 496).

54 von Braun 1990: 185 f. Ihre Schlußbehauptung bezieht sich auf die Untersuchungen Ellis' – einem der führenden Sexualforscher der Jahrhundertwende –, nach denen Frauen mit hoher Intelligenz einen starken Geschlechtstrieb hätten.

55 Vgl. Fleißers Anmerkungen zu den Stücken in 1983, I: 441.
56 Lacan 1986, II: 128. Lang (1973: 286) übersetzt für diesen Kontext treffender: Der Phallus »kann seine Rolle nur verhüllt spielen, und das will sagen, als Zeichen selbst der Verborgenheit«.
57 Im folgenden beziehe ich mich auf die Subjekt- und Sprachtheorie Lacans, da sich mit ihrer Hilfe eine neue Dimension des Stückes erschließen läßt. Da Lacans Ausführungen hier nur fragmentarisch vorgestellt werden können, verweise ich auf die hervorragende Darstellung von Lang (1973). Gallops Ansatz (1982, 1985), Lacan feministisch zu verstehen, halte ich hingegen für nicht weiterführend. Es geht mir im folgenden auch weniger um eine Bestätigung der Thesen Lacans als um einen Vergleich von Theorie und Literatur hinsichtlich übereinstimmender wie auch abweichender Sprach- und Subjektstrukturen.
58 Natürlich *hat* nach Lacan (1986 II: 131) auch der Mann den Phallus nicht, da dieser als Signifikant eines uneinholbaren Begehrens keinesfalls identisch mit dem realen Körperorgan, dem Penis, sei; es verhielte sich aber so, »daß das Organ, das mit der signifikanten Funktion ausgestattet ist, von hier aus den Wert eines Fetischs annimmt«. Als solcher erscheint er dann eben auch in der Theorie.
59 Lacan 1986, II: 130. Lacans Weiblichkeitskonzeption ist Gegenstand unzähliger Erörterungen geworden. Ich verweise deshalb auf die prominenten Analysen von Irigaray 1979a: 89 ff. und neuerdings Butler 1991: 75 ff.
60 Fleißer (1989, IV: 518) meinte dazu: »[D]ies war ihre Vereinigung, anders konnten sie sich nicht vereinigen« und nennt anläßlich einer Inszenierung sogar die Liebesszene ihre Lieblingsszene.
61 Laplanche / Pontalis 1972: 228.
62 Vgl. Lacan 1986, I : 61-71.
63 Lang 1973: 97.
64 T. Buck 1979: 45.
65 Gamper 1973: 398.
66 Da sich das Subjekt im Spiegel – also am Ort des Anderen – als Ich konstituiert, sucht es diese Erfahrung mit Anderen zu wiederholen: »Die Geschichte des Subjektes entwickelt sich«, beschreibt Lang (1973: 80) das Sprechen in der analytischen Situation, »als eine Reihe mehr oder weniger geglückter Identifikationen.«
67 McGowan 1987: 32. Roelle sei, so Führich (1992: 57), in seinem »Sprachhabitus« der »Repräsentant sexistischer Männerwelt«.
68 Roumois-Hasler 1982: 114.
69 Ebd.
70 Ebd.: 115.
71 Vgl. ebd.: 114.
72 Ebd.: 144.
73 Lang 1973: 79.
74 Roumois-Hasler 1982: 114.
75 Lang (vgl. ebd.: 231) zufolge strebt das Imaginäre den vorsprachlichen Zustand an.
76 Kristeva 1978: 91.

77 Olivier 1991: 74.
78 Ebd.: 79.
79 Poststrukturalistisch betrachtet gibt es kein eigentliches Präödipales, da die Struktur des Unbewußten immer schon ödipal geprägt sei. Aber wie Kristeva (1978: 59) so schön schreibt: »Die Psychoanalyse gibt zu, daß die von Melanie Klein erörterten präödipalen Stadien ›analytisch undenkbar‹ sind, ohne deswegen ›nichtexistent‹ zu sein«.
80 Lacan 1986 I: 142.
81 Theweleit 1978; Bd. 2: 248.
82 Theweleit 1977; Bd. 1: 537.
83 Zum Unterschied zwischen der *Textfassung* und der *Aufführung* von 1926 s. u.
84 Vgl. etwa McGowan (1979: 15), der diesen Akt als Verinnerlichung der von außen aufgezwungenen Rolle und als Selbstabsolution deutet.
85 de Lauretis 1986b: 263. De Lauretis gibt den Text hier nicht ganz korrekt wieder, da es Jorge von Burgos ist, der die anderen Brüder ermordet.
86 Gallas 1981: 89. Gallas verweist in ihrer *Kohlhaas*-Interpretation auf die biblische Tradition.
87 Gallas (ebd.: 86) schreibt zutreffend: »Obwohl es nirgends ausdrücklich gesagt wird, glaubt der Leser zu wissen, was auf dem Zettel steht: daß der Kurfürst keine Nachkommen haben wird, aus ihm wird kein Geschlecht hervorgehen.«
88 Vgl. de Lauretis (1986b: 264 f.), die diesen Substitutionszusammenhang, der sich auch noch auf ›Mutter Kirche‹ erstreckt, nachweist.
89 Vgl. Gallas 1981: 83.
90 Kristeva 1978: 83.
91 In Roelles Rettungsakt, der Olga aus den Fluten zieht, scheint sich nachgerade Fleißers Kampf gegen den der Frauenfigur inhärenten Zug zur Opferrolle – ein strukturierendes Element der klassischen Tragödie – abzuspielen. Wie Führich (1992: 43 f.) richtig bilanziert, scheitert das Aufbruchsbegehren der Dramenprotagonistinnen im Frühwerk. Olgas abschließende Feststellung am Ende des Dramas: »Ich gehöre heim« (FiI, 150) ist ein deutlicher Kommentar.
92 Cixous 1980: 83.
93 Vgl. Jacobs 1973 (1926): 48.
94 Vgl. ebd.
95 Vgl. ebd.: 49.
96 Lang 1973: 55.
97 Als bislang einzige hat Roumois-Hasler (1982: 222 f.) aufgrund ihrer genauen Dialoganalyse bemerkt, daß es von der Handlung her »völlig unlogisch« ist, daß der Roelle der ersten Berliner Aufführung auf einen Stuhl steigen und sich umbringen mußte. Auch sieht sie im Aufessen des Beichtzettels ein »originelles Bild für das wirkliche Ende des Stückes, das eben gar kein Ende ist, da es noch länger weiter in diesem Teufelskreis eskalieren könnte«. Worauf es ankommt, ist, daß dieser Text von sich aus kein Ende hat und auch keines nahelegt.
98 Wenn Bonaparte (1981, 2 [1934]: 396 f.) in ihrer Interpretation zur *Black cat* von

Poe den Bestrafungsaspekt betont, den die Rephallisierung der Katze durch den Erzähler bedeute – die kastrierte Mutter wird stranguliert und mit einem ›toten‹ Phallus ausgestattet bzw. zu einem solchen –, wäre auch dieses Moment hier zu veranschlagen: eine (Todes-)Strafe für die Weigerung, männliches Subjekt zu sein.

99 Roumois-Hasler 1982: 114.

100 Vgl. ebd.: 114 f.

101 Lang 1973: 207.

102 de Lauretis 1990: 11.

103 Ebd.: 7.

104 Vgl. Kässens / Töteberg 1979: 46. Zum Büchner-Bezug vgl. Gamper (1973: 386 ff.), der für die *Fegefeuer*-Inszenierung in Zürich 1972 beide Figuren genauer zu bestimmen suchte.

105 Die Erstfassung endete mit dem Selbstmord Sandners. Das umgestaltete Ende – Sandner wird nach seinem Selbstmordversuch gerettet und später ein SA-Mann – wirkt aufgesetzt und wird der Ambivalenz dieser Figur nicht gerecht. Zwar könnte man einwenden, daß das neue Ende realistisch ist, da Fleißer zufolge Sandners biographisches Vorbild tatsächlich später zur SA ging. Aber erstens ist die Erstfassung nicht aus diesem Wissen heraus geschrieben, sondern (auch) von starker Faszination für diese Figur geleitet, und zweitens hieße dies, Literatur aufs Dokumentarische zu reduzieren.

106 Fleißer in einem Interview. Zit. nach Pfister 1981a: 31 (Nachweis bei Pfister, Fußnote 45). In ihrem *Sprengstoff*-Text schreibt sie: »Ich halte es für falsch, wenn man den Roelle als einen häßlichen Menschen spielt oder als Widerling, das nimmt die Zuschauer gegen ihn ein. Auch sein Urbild war nicht häßlich, er hatte rötliches Haar, ein sommersprossiges Gesicht. Er war nur anders. Man muß sein Schicksal nachvollziehen können, man sollte nicht gegen ihn eingenommen sein. Er hat nichts Unedles an sich, er ist kein niedriger Typ.« (Sp, 498) Angesichts der Interpretationen zu Roelle kann man nur sagen: Er hatte keine Chance.

107 Ihering 1973 (1926): 41.

108 Ebd.: 26.

109 Diese Interpretation wird gestützt durch Roumois-Haslers (vgl. 1982: 134) Analyse der Reaktionen Roelles auf die ihm gemachten Vorwürfe: Zunächst geht er vollständig, dann teilweise auf sie ein, um sie am Ende des Dramas einfach zu ignorieren.

110 Vgl. Führich 1992: 46.

111 Ihering betonte diese hingegen in seinen Besprechungen immer wieder (vgl. die entsprechenden Kritiken in Rühle 1973a). Es sei darauf hingewiesen, daß die Inszenierung am Maxim-Gorki-Theater / Berlin vom 19.5.1995 (Mischung der Fassungen von 1926 und 1971) ebenfalls ein witziges Ende entwarf: Roelle baut am Schluß aus dem Beichtzettel einen Papierflieger und läßt ihn fliegen – ein Bild, das an ungezogene Schüler erinnert.

112 Rezension von Skasa vom 2.11.1971 im *Donau Kurier*. Zit. n. F. Kraft 1981: 117.

Dieser Aspekt wurde bereits in den zwanziger Jahren von Diebold (vgl. 1973 [1229]: 143) bemerkt.

113 Fleißer in einem Interview mit Rohleder (Rohleder 1973: 344).

114 Vgl. Fleißer 1989, Bd. IV: 419.

115 Zimmer 1973 (1929/30): 373.

116 Pfister (1981a: 182), die dieses Motiv nachgewiesen hat, gibt einen interessanten Hinweis: »Besonders ausgeprägt sind die Parallelen zum *Fegefeuer*; die Fleißer sagte sogar einmal, dass [sic] Hans Neuenfels, der *Fegefeuer* 1973 in Frankfurt inszenierte, das Stück erst verstanden habe, nachdem er ihren *Genet*-Aufsatz gelesen hätte.« Durchgängig herrscht in der Fleißer-Forschung eine retrospektive Lesart vor, die Fleißers Texte von einem späteren als dem Entstehungszeitpunkt her analysiert. Roelle wird damit einmal mehr als Figur begriffen, die in heroischer Weise ihr Außenseitertum in den Kategorien der Schuld, des Gefallen-Seins akzeptiert. Vom Entstehungszeitpunkt her gelesen, rechtfertigt sich eine solche Interpretation aber nicht notwendig: So ist Roelle, wie oben gezeigt werden sollte, auch als offensiv-komische Figur lesbar.

117 Anders als Pfister (ebd.) gehe ich in meiner Interpretation nicht von der Asozialität Roelles aus, die ihn mit den Künstlern als gefallenen Engeln verbinde, sondern von seinen seltsamen Engelserscheinungen. Diese fanden bislang in der Forschung keine Beachtung, sieht man von ihrer Erwähnung als Beweis für die Gestörtheit dieser Figur ab.

118 Wie McGowan (1987: 27) treffend schreibt, »laufen bei Roelle Sexualtrieb und religiöser Wahn zu einem Mahlstrom zusammen«.

119 Die Balbina in *Der Starke Stamm* benutzt ein ähnliches Bild: »[S]oviel Verlangen hast in dir drin, daß dir Flügel herauswachsen müßten aus dem, was die anderen anschaun für deinen Buckel« (DS, 265).

120 Diese Erinnerungen geben aber nicht nur erste Erinnerungseindrücke wieder, sondern beschreiben eine Theaterwahrnehmung, die Fleißer vermutlich länger hatte, wie auch Meyer (1983: 283) meint: »It may fit how Fleißer later felt, but it doesn't fit the perceptions of a fifteen-year-old.« Es handelt sich also im Sinne Freuds um eine psychische und weniger um eine historische Wahrheit.

121 Ich entnehme diesen Hinweis Pfister 1981a: 185.

122 Vgl. Pfister 1981a.

123 Vgl. ebd.: 189.

124 Der gesamte Himmel-und-Hölle-Kontext erinnert an Goethes *Faust*. Möglicherweise wären dann das Kreis-Motiv und die Beschwörungen im *Fegefeuer* auf die Szene in Fausts Studierstube, in welcher Faust den Erdgeist mit Hilfe des Pentagramms anruft, zu beziehen. Diese Szene wird von Kittler (1987: 11 ff.) als Schreibszene gedeutet. Damit stünde Fleißers Motiv in einem größeren literargeschichtlichen Kontext zur Produktionsästhetik, der sich auch darüber vertiefen ließe, daß das von Faust benutzte Pentagramm die fünf Buchstaben des Namen Jesu' symbolisiert. Die christologischen Anspielungen des *Fegefeuers* sind evident und erfahren eine formalästhetische Erweiterung, zieht man die religionsstrukturalisti-

sche Interpretation von Belo (vgl. 1980: 253) hinzu, der darauf verweist, daß die biblische Abendmahlsszene einen Kreis etabliert, der zugleich über die antizipierte Abwesenheit Jesu' als dezentrierter konstituiert wird. Auch Fleißers Position als die der schreibenden Frau ist dezentriert im Sinne der Marginalität. Auch das Nach-oben-Gezogen-Werden Roelles hat einen Bezug zu Christus, da dieser nicht zu den Menschen herabsteigt, sondern von der Erde zum Himmel aufsteigt (vgl. ebd.: 197).

125 Vgl. Gamper 1973: 389.

126 Schonauer (vgl. 1979: 7) weist die lebensgeschichtlich zentrale Bedeutung dieses Ausdrucks nach.

127 Brueckel (1996: 306 ff.) widmet ihr eine genauere Interpretation. Sie sieht in der Jungfer eine Nachfolgerin der emanzipierten Frieda Geier aus dem gleichnamigen Roman. Wie im folgenden ausgeführt, stelle ich die Erzählung in einen anderen Kontext.

128 Vgl. Rühle in Fleißer 1983: 37.

129 Brecht 1989: 96 (*Baal* 1922). Auch McGowan (vgl. 1987: 142 ff.) sieht den Brecht-Bezug der Dompteurs-Analogie und zitiert in diesem Zusammenhang Fleißers Ausspruch, ihr »poetischer Gaul« sei »störrisch geworden«.

130 Fleißer in einem Interview mit Urs Jenny (Jenny 1973: 342).

131 Wird neuerdings in der Literaturkritik zu Autorinnen das Frau-Sein eher hervorgehoben, so ging dem lange eine Negierung weiblicher Autorschaft im Euphemismus ›Die Autorin schreibt wie ein Mann‹ voraus.

132 ›Auf meine Art stolz‹ kann hier vieles heißen: ›Auf meine Art und Weise stolz‹, aber auch ›stolz auf die Menschen meiner Art‹ und nicht zuletzt auch indirekt ›auf meine Kunst/Art stolz‹.

133 Mit von Braun (1990) könnte man von einem mikrostrukturellen Versuch zur Kunstkörperproduktion sprechen: Die Materialität des weiblichen Körpers wird in Frage gestellt und durch einen logosgeschaffenen Kunstkörper verdrängt.

134 Auch hier findet sich die Feuer-Metaphorik im produktionsästhetischen Kontext. Darüber hinaus spielt Fleißer hier natürlich mit dem Ikarus- und dem Pegasus-Motiv.

135 Tatsächlich sah sich ja Fleißer als angehende Autorin einmal mit einer Metapher bezeichnet, die genau den Vermarktungsaspekt junger Talente betont: »Sie erhält einen kleinen Rentenvertrag von Ullstein. Dazu Kommentar von Julius Elias: ›Das sind unsere Rennpferde, die lassen wir laufen.‹« (MB, 529.) Dieser Satz – er greift einen Zuhälterausdruck auf – muß Fleißer nachhaltig beeindruckt haben, denn er findet sich auch in *Avantgarde:* 124.

136 Freud 1969, I (1933 [1932]): 514.

137 Kebir 1989: 162. Kebir bietet in ihrer Darstellung von Brechts Frauenbeziehungen wirklich einige Geistesakrobatik, um nicht zu sagen -verrenkungen auf, um auch noch das offenkundig allerchauvinistischste Verhalten Brechts zu rechtfertigen.

138 Hartmann 1983: 77.

139 Vgl. Wedel 1983. Bezeichnenderweise ist es schwierig, sich ein Bild von den Frauen um Brecht und vor allem von ihren literarischen Talenten zu machen. So finden sich in dem *Brecht: frauen und politik* betitelten Jahrbuch von 1983 kaum konkrete Aussagen zu den Frauen, die am längsten und intensivsten für Brecht gearbeitet haben. Kebirs Darstellung ist auf die Rechtfertigung Brechts angelegt und bleibt hier entsprechend dunkel. Die Auseinandersetzung mit Brechts Frauen(bild) setzte in der Brecht-Forschung erst relativ später ein, wie Führich (1992: 13) vermerkt. 1994 fand sie in Fuegis Generalabrechnung *The life and lies of Bertolt Brecht* ihren vorläufigen und sehr umstrittenen Höhepunkt. »The Problem of Mitarbeit« (Willet) ist wohl noch nicht ganz gelöst.

140 In den letzten Jahren sind autobiographische Texte der Mitarbeiterinnen Brechts publiziert worden: vgl. Berlau 1985 und Steffin 1991. Die Beziehung Fleißer/Brecht ist in Elaine Feinsteins Roman *Loving Brecht* (1993) selbst schon wieder Literatur geworden.

141 Zit. n. Pietzcker 1988: 186.

142 Vgl. Bloom 1995.

143 Brecht 1966 (1919): 82. Diese schöne Ansprache findet sich seit der zweiten Fassung von 1919 der Haupthandlung als »Choral vom großen Baal« vorangestellt. In der ersten Fassung von 1918 findet sie sich an späterer Stelle im Stück. Im folgenden wird aus den verschiedenen Fassungen des *Baal* von 1918, 1919, 1922 und 1926 zitiert nach den Ausgaben von Dieter Schmidt 1966 und Werner Hecht et al. 1989, 1. Da sich der Baal von 1918 in der von Hecht et al. edierten *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Werk*-Ausgabe nicht findet, greife ich hier auf Schmidt 1966 zurück. Zur besseren Orientierung vermerke ich die jeweilige Fassung hier in den Fußnoten in Klammern und setze bei den anderen Brecht-Zitaten die Angabe hinzu, um welche Dokumente es sich handelt.

144 Fenn 1982: 87. Fenn stößt im Rahmen seiner Frauenbilduntersuchung auf diesen Tatbestand. Da er ein sehr idealisiertes, ja geradezu idyllisches Bild der Mutter-Beziehung Brechts entwirft, bleibt diese Feststellung über die Irritation hinaus folgenlos.

145 Brecht 1989, 1 (1922): 101.

146 Brecht 1966 (1918): 21 sowie Brecht 1989, 1 (1919): 34. In der Fassung von 1919 heißt der zweite Satz: »Ich muß etwas gebären.«

147 S. Weigel 1986: 46.

148 Ebd.

149 Die Wendung von ›im Text versenkten Frauenleichen‹ entnehme ich Theweleits *Orpheus und Eurydike* von 1988, der den Formen literarischer Leichenbergbildung auf der Spur ist. Vgl. in diesem Kontext seine Darstellung der Beziehung Brecht/Steffin in ebd.: 711 ff.

150 Gerade die partielle Nennung der für Brecht arbeitenden Frauen erwies sich für die Betroffenen lange als Bumerang: *Da* sie als Mitarbeiterinnen geführt werden, reichte ihre Erwähnung in dieser Funktion aus. So blieb es der Formel: Brecht hatte Mitarbeiterinnen, ihr Anteil am Werk ist nicht genau auszumachen. Die Kennzeich-

nung und Fixierung der Frauen als *Mitarbeiterinnen* und nicht etwa *(Ko-)Autorinnen* – Brecht weist z. B. Ruth Berlau sehr genau auf die Relevanz der Anteile hin – führte so zu einer viel grundlegenderen Form des Unsichtbarmachens: eine Art Literaturhausfrauentätigkeit. Fuegi (1994) allerdings unternimmt den – wenn auch stark kritisierten – Versuch einer genaueren Bestimmung der Arbeitsverteilung.

151 Brecht 1968 (1954): 111.

152 Vgl. Pietzcker 1988.

153 Auch Pietzcker (vgl. ebd.: 64) sieht in Brechts Frauenbeziehungen eines seiner »kontraphobischen Mittel« im Sinne des »guten Objekts«, das der aggressiv-verschlingenden Mutter-Imago entgegengestellt wird und so »innere Ruhe« gewährt. Meine Interpretation zielt eher auf den Beherrschungsaspekt.

154 Brecht 1989, 1 (1922): 101. Die Regieanweisung lautet: »Baal schleift Sophie Barger herein«.

155 Ebd.: 119.

156 Auch Hartmann (1983) vermutet hinter dieser Figur Mutterbilder, ohne dies allerdings zu begründen.

157 Brecht 1981: 58 *(Briefe).*

158 Ebd.

159 Vgl. ebd.: 57 (Herv. E. B.).

160 Case (1983: 68) sieht den Konkurrenzzusammenhang zwischen Gebärfähigkeit als Form weiblicher Produktivität und männlicher ästhetischer Praxis ebenfalls: »*Baal* located societal restrictions in the gender behavior of women – specifically in women's capacity for impregnation. In other words, for the poet to create the new discourse, he had to escape the potential mother. […] Though there is no mother figure in the play, there is the haunting specter of pregnancy. […] The capacity in women to conceive ›a new cosmos‹ accounts for Baal's sadistic treatment of them – he must discard them before they become dangerous.« Allerdings übersieht Case – da sie sich nur auf die Bühnenfassung bezieht –, daß es im *Baal* sehr wohl eine Mutterfigur *gab*. Genau dieser Akt des *Unter-Kontrolle-Bringens* scheint mir der hervorstechendste Zug dieser Textgeschichte zu sein; Cases Analyse zur *Beseitigung* der potentiellen Mutter ist nicht weitreichend genug. Führich (1992: 18) folgt Case und sieht entsprechend hier den antibürgerlichen Impuls Baals, der die alte Gesellschaft nicht reproduziert sehen will.

161 Vgl. Brecht 1981: 58 *(Briefe).*

162 Brecht 1966 (1918): 23 sowie Brecht 1989; 1 (1919): 35.

163 Ebd.

164 Vgl. Brecht 1975: 143 (*Tagebuch*). Vgl. auch Wedel (1983: 60 ff.) zum Frauenbild des jungen Brecht.

165 Brecht 1966 (1918): 69 sowie Brecht 1989, 1 (1919): 76.

166 Die Herausgeber in Brecht 1989, 1: 525.

167 Vgl. ebd. Bereits in der zweiten Fassung findet sich, allerdings nicht durchgängig aufgebaut, dieses Motiv; auch die Ratten werden hier schon mit dem Wasser assoziiert.

168 Brecht 1989, 1 (1922): 124.
169 Vgl. ebd (1926): 157.
170 Die Herausgeber in ebd.: 526.
171 Pietzcker 1988: 219.
172 Die Herausgeber in Brecht 1989, 1: 526.
173 Dieser Name wird von Brecht in den verschiedenen Varianten (Ekart/Eckart) geschrieben. Ich verwende hier zwecks Klarheit durchgehend die Schreibweise ›Ekart‹.
174 Lorenz (1983: 240) beschreibt zutreffend die homosexuelle Dimension des Brechtschen Frühwerkes, die keine reale, biographische Praxis impliziert: »Das Verhältnis, das sich aus der Konstellation zu der Frau ergibt, ist das eines Konkurrenten. […] Die ›brutale Sexualität, die sich besonders im Verkehr mit Dirnen erfüllt […]‹ hat ihre Quelle in der Triebverdrängung. […] Freilich ist es nicht die Heterosexualität, die hier verdrängt wird, sondern die Liebe zum eigentlichen Partner, dem anderen Mann, eine Liebe, die sich aufgrund sozial bedingter Prüderie nicht artikulieren kann. Statt des begehrten Sexualpartners steht das gesellschaftlich sanktionierte Liebesobjekt, die Frau zur Verfügung. Ein Haßbild der ungewollten, aber leicht erreichbaren Frau entsteht, das sich in Entsexualisierung äußert, wenn persönliche Sympathie vorliegt.«
175 Brown 1990: 20.
176 Die Herausgeber in Brecht 1989, 1: 525.
177 Brecht 1989, 1 (1922): 133.
178 Ebd. (1926): 165.
179 Brecht 1966 (1918): 71. Mit geringen Textvarianten identisch mit Brecht 1989, 1 (1919): 78 und ebd. (1922): 135.
180 Lorenz 1983: 243.
181 Frühwald (1984: 36) spricht von den »fast aufdringlich genauen autobiographischen Parallelen des Textes«.
182 Vgl. Wedel 1983: 127. Wedel bezieht sich hier auf Freuds Theorie zum Witz.
183 Vgl. Theweleits Ausführungen (1977, I: 79) zur sog. *latenten* Sexualität soldatischer/faschistischer Männer, die er eher als Desexualisierung verstehen will. Tatsächlich weist ja auch der Ersatzcharakter der Zoten im *Baal* in diese Richtung. Theweleit schreibt angesichts der im Tagebuch vermerkten ›antihomosexuellen‹ Ausführungen Brechts: »Halten wir fest: diese Antihomosexuellen haben in ihrer Haltung zumindest etwas sehr Männertümelndes.«
184 Brecht 1966 (1918): 21.
185 Ebd.
186 Brecht (1981: 25, *Briefe*) verbindet (Un-)Produktivität und weibliche Sexualität programmatisch, wie sein Brief vom 29. 12. 1917 an Caspar Neher zeigt: »Es fällt mir jetzt nichts mehr ein (obwohl das Papier schön ist) als der Vers aus meinem Winterlied:

Siehst du ihre blassen Fotzen
kalkig leer wie Spitelmauern
kannst du statt dem Singen kotzen
weil die Tröpfe dich noch dauern.«

187 Gilbert/Gubar 1979: 3.
188 Brecht 1966 (1918): 21 f.
189 Vgl. Keck/Schmidt 1994b.
190 Kittler 1987: 13 f.
191 Brecht 1966 (1918): 21 f.
192 Vgl. Öhlschläger 1994: 121. Der nach draußen gewendete Blick als explizite Suche nach den Zu*schauern* kann im Kontext des autoerotischen Schreibens als dessen Endstufe gelten: als exhibitionistischer Wunsch, gesehen zu werden.
193 Pietzcker 1988: 10.
194 Bereits Barthes' Satz gibt sich ja als Umkehrphantasie zu erkennen: Der Schriftsteller spielt nicht mit dem Körper der Mutter im Sinne eines gemeinsamen Spiels (beide Körper spielen zusammen), sondern der zum Autor-Subjekt gewordene Kinderkörper verfügt über den mütterlichen Körper. Schon die Verkehrung der Größenverhältnisse – die Mutter ist das Spielzeug geworden für den großen kleinen Mann – läßt sich als nachträgliche Leugnung der realen Erfahrung lesen.
195 Führichs (1992: 16) Vermutung, daß sich Brecht mit *Baal* ein »eigenes Ich als Lyriker und Mann erschrieb«, trifft zu.
196 Brecht 1989, 1 (1919): 34.
197 Ebd.
198 Ebd.
199 Ebd. (1922): 101.
200 Ebd. Die Textveränderung zeigt nochmals den Prozeß der Aneignung: Von »Ich will den Sommer formen« (1918), ein Satz, der ja immerhin noch eine ungeformte Präexistenz voraussetzt, über »Ich will den Sommer schaffen« (1919), ein Satz, der Baal schon als Schöpfer setzt, aber auch die Herausforderung zeigt (›etwas schaffen‹), zur entschiedenen Setzung »Jetzt mache ich den Sommer« (1922).
201 Ebd.
202 Ebd. (1919): 35. Identisch mit der Fassung Brecht 1966 (1918): 23.
203 Brecht 1989, 1 (1922): 101.
204 Ebd.
205 Vgl. ebd. Hier findet sich die Verweisungsstruktur von ›roter‹, d. h. sexueller, und ›weißer‹, d. h. asexueller Frau, die Theweleit (1977: 287 ff.) für die (prä)faschistische Literatur analysiert.
206 Brecht 1989, 1 (1922): 102 (Herv. E. B.).
207 Lorenz 1983: 242.
208 McGowan 1979: 22.
209 von Braun 1990: 14.
210 Vgl. Meyer 1983: 129.
211 Auch Pietzcker (vgl. 1988: 196 ff.) sieht Brechts Ästhetik durch ihren Kontrollaspekt gekennzeichnet, der nicht zuletzt den Zuschauer betrifft.
212 Fleißers (1983, Bd. I: 440 [*Anmerkungen zu den Stücken*]) sehr deutlicher Kommentar zum Verfolger Protasius und seinem Auftraggeber Dr. Hähnle – hier als père symbolique verstanden –, lautet in Bezug auf eine weitere Figur des Dramas:

»Es zeigt sich, daß Gervasius nur mehr ein menschliches Wrack ist, er ist ausgesogen. Gervasius spiegelt das, was aus Roelle werden würde, wenn er sich nicht von den Vampiren Protasius und seinem Doktor fernhält.«

213 Es handelt sich um ein Zeitungsfeuilleton, das Fleißer offenkundig – wie auch einige andere kleinere Prosaarbeiten – nicht in die Werk-Ausgabe aufnehmen wollte, da sie deren Existenz verschwieg. Bernhard Echte hat dieses Texte 1995 unter dem Titel *Die List* herausgegeben.

214 Brecht 1966 (1918): 13.

215 Zur männerbündischen Struktur vgl. Pfister 1981a: 83 ff.

216 Vgl. die Selbstaussagen der Autorinnen in der Einleitung.

217 Kristeva 1978: 157.

218 Ebd.

219 Ebd.: 160 f.

220 Vgl. Pietzcker 1988: 196.

221 Kristeva 1979: 46.

222 Die biographische Entsprechung: »Ein Mitzögling wird von Internat und Schule verwiesen, weil sie der Fleißer auf dem Schulspaziergang *Die Marquise von O …* erzählte […]. Die Fleißer entgeht, weil sie zuhörte, nur knapp demselben Schicksal.« (MB, 524) Tax (1984: 35) gerät – bei der immer wieder betonten Übereinstimmung von Leben und Werk der Fleißer eigentlich verwunderlich – geradezu ins Schwärmen: »Zur Textgenese: Das gleiche Ereignis, aufscheinend an zwei ganz verschiedenen Stellen: eine Rarität, die augenfällige These von der Verschmelzung, Übereinstimmung von Autobiographischem und Literarischem. Das Leben, das zu Literatur gerinnt / die Literatur, die (das) Leben produziert, enthält: Die Geschichte der Literatur, der Sprache Fleißers ist somit die Geschichte des Lebens, der Wirklichkeit Fleißers …« Vielleicht handelt es sich hier eher um die Verschmelzung von Lese-Biographie und Literatur.

223 Rühle 1981: 55.

224 Kleist 1982c: 105.

225 Ebd.: 143.

226 Kleist 1982b: 22.

227 Diese Konstellation findet in der Figurendoppelung im Roman *Mehlreisende Frieda Geier* bzw. seiner Überarbeitung *Eine Zierde für den Verein* ihre Fortsetzung: Neben das sündige und sexuelle Paar Frieda und Gustl treten als deren Abspaltungen Friedas opferwillige Schwester Linchen und der Verbrecher Scharrer. Ein direkter Verweis auf Kleist findet sich in der Beischlafszene, wenn Gustl nach vollzogener Tat sagt: »Ich bin Dir grenzenlos dankbar, […] du Engel oder Megäre.« (Z, 48)

228 Vgl. Zimmermann 1989.

229 Zimmermann (vgl. ebd.: 47 ff.) fundiert seine in der Forschung nicht neue Annahme einer verdrängten Homosexualität Kleists in der als Urszene bezeichneten Kleidertausch-Szene im ersten Drama Kleists, *Die Familie Schroffenstein,* in der die Aufhebung der Geschlechterrollen imaginiert werde. Zimmermann vermutet, daß

eine homosexuelle Verführung oder Vergewaltigung Kleists in der Ohnmachtsszene der *Marquise* verarbeitet sei.

230 Vgl. von Braun 1990: 193 sowie 351 f. Von Braun rekurriert hier auf psychoanalytische Ansätze. Von Bedeutung ist hier die Aussage McDougalls (zit. n. ebd.: 351 f.), die psychische Bisexualität bedinge »das in jedem schöpferischen Akt enthaltene homosexuelle Element«.

231 Vgl. Gönner 1989.

232 Vgl. Schmidhäuser (1986: 162 f.): Wenn dieser Text tatsächlich, wie Zimmermann (vgl. 1989) meint, eine Vergewaltigung Kleists verarbeitet, dann ist der ganze Rettungskontext zwischen Autor, Figur und Rezipient wirklich hochinteressant.

233 Schmidhäuser 1986: 163.

234 Vgl. dazu die Interpretationen von Politzer 1977, Fischer 1988 und Moering 1972.

235 Schwind (1991: 110) etwa sieht hier »die grundsätzliche Problematik des Interpretierens selbst gespiegelt«.

236 Im Bachmann-Kapitel wird darauf genauer eingegangen. Brueckel (1996) sieht in ihrer autobiographisch orientierten Interpretation Fleißer zwischen Männlichkeits- und Weiblichkeitsmustern schwanken, die sie nicht »organisch integrieren kann« (ebd. 140): »Wie sich aus der Biographie und dem literarischen Anschauungsmaterial folgern läßt, balanciert Marieluise Fleißer ihre Entwicklung und ihr Identitätsempfinden zwischen konkret erlebten Mustern von Weiblichkeit und Männlichkeit, die für sie gleichermaßen unzureichend wie unmöglich sind.« (Ebd.: 146) Die Fixierung auf die Biographie verhindert hier die Möglichkeit, das Schwanken zwischen den Geschlechterpolen anders denn als problematisch, nämlich auch einmal produktiv, zu deuten.

237 Dieses weiblich-erotische Bild männlicher Autorschaft, wie Fleißer es für Kleist entwirft, verweist – bei aller Differenz – auf die Autorschaftsphantasien Clemens Brentanos: Der Dichter als Objekt der Poesie, die Poesie als weibliche Rede, die Inspiration als ›unbefleckte Empfängnis«. Vgl. dazu Brandstetter 1986.

238 In ihrer *Autobiographie* notiert sie bereits zum Jahr 1924: »Wahrscheinlich liegt ihm das Stück [*Fegefeuer in Ingolstadt,* E. B.] nicht, er spricht es nicht aus. Die *Pioniere* später sind ihm viel lieber. Trotzdem wird es Brecht sein, der für das Stück etwas tut.« (MB, 527.)

239 Zitiert nach Pfister 1981a: 169. Dieser Satz findet sich als handschriftliche Notiz Fleißers zur geplanten Überarbeitung.

240 Brecht (1975: 17, *Tagebücher*) selbst glaubt ja auch an die produktive Kraft der weiblichen Sexualität – in seinem Sinne: »Wäre ich ein Maler! Die sind wie Frauen: Sie können immer.« Von Braun (vgl. 1990: 196) zufolge wird die Frau um die Jahrhundertwende zur Verkörperung *der* Sexualität schlechthin (was nicht heißt, daß man Frauen eine *eigene* zugebilligt hätte!), gleichzeitig wird ihr jede kulturelle Rolle abgesprochen.

241 Pietzcker 1988: 85.

242 Gerhardt 1986: 76.

243 Vgl. Irigaray 1980: 101 ff.

244 Fleißer erklärte in einem Interview mit Urs Jenny (Jenny 1973: 342): »Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln. Ich kann mir nichts mit Absicht vornehmen, ich kann nichts erzwingen.«

245 Irigaray 1980: 195.

246 Pinthus 1973 (1928): 46.

247 Dieser Text entstand nach der Veröffentlichung der *Mehlreisenden* (1931). Ein Jahr später unternimmt Fleißer einen Selbstmordversuch. Zwischen 1932 und 1963 klafft dann das große »Loch in der Produktion« (Fleißer). Der erst im Nachlaß-Band veröffentlichte Text wird von den Herausgebern zum einen im Kontext von Fleißers intensiver Kleist-Lektüre während seiner Entstehungszeit verortet, zum anderen als Verarbeitung ihrer unglücklichen Affäre zu dem fränkischen Lehrer Georg Hetzelein gesehen. Es fänden sich aber auch, so die Herausgeber mit Hinweis auf McGowan (1987: 155 f.), »Spiegelungen von eigenen Konflikten der Fleißer«. Meines Erachtens überwiegt der selbstreflexive Charakter die autobiographische Ebene bei weitem.

248 Vgl. etwa Fleißers Aussage: »Ich war dann im einfachen Volk vergraben, mich hats nimmer geben.« Zit. n. McGowan 1987: 109.

249 Führich (1992: 54) schreibt zum *Tiefseefisch:* »Marieluise Fleißer thematisiert offen das Sexualleben bzw. die Abwesenheit einer sexuellen Beziehung zwischen Elnis und Ebba. […] In ihren Arbeitsnotizen kommentiert Fleißer detaillierter das Intimleben zwischen Elnis und Ebba. Hier äußert sie sich zu Elnis' Asexualität […]. Ebba erfährt keine Erotik, nur Brutalität. Ihr Verstummen, indem sie die Sprache verweigert, ist Ausdruck des Widerstandes.« Pfister (1981a: 161) zeigt, daß das häufig kritisierte formalästhetische Auseinanderklaffen des Stückes sich in der dem Handlungsgeschehen zugrundeliegenden Spaltung von Privatsphäre und Öffentlichkeit begründen läßt. Je mehr sich die Handlung in den öffentlichen Raum verschiebt, desto mehr verschwindet Gesine: »Nun ist aber Gesine keine Gefangene, kein Dienstmädchen, keine Köchin oder heimliche Geliebte, sondern Schriftstellerin, und wie paradox ihr Nichtvorhandensein in der Außenwelt ist, wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass [sic] die ganze äußere Handlung sich darum dreht, dass [sic] eine Schriftstellerin sich öffentlich mit einem Kollegen vom entgegengesetzten ›Lager‹ verlobt und ihren Literatenkreis verlässt [sic]. […] Sie ist Schriftstellerin, aber dies ist auf der Bühne nicht sichtbar.«

250 Fleißer 1983, Bd. I: 459 (*Anmerkungen zu den Stücken*).

251 Zit. n. Irigaray 1980: 103.

252 So lautet Langs (1973: 97) schöne Paraphrase zu Lacan.

253 Textfragment aus dem Nachlaß, zit. n. Sauer 1991: 85. Zu Fleißers Affäre mit Georg Hetzelein vgl. Eder o. J., die auch Hetzeleins Zeichnungen dokumentiert.

1 Ich zitiere im folgenden nach der *Werk*-Ausgabe von Koschel/Weidenbaum anhand von Siglen. Die ›*Todesarten*‹-Ausgabe von Göttsche/Albrecht (1995) wird von mir nur dann hinzugezogen, wenn Nachlaßtexte zitiert werden, die sich in der *Werk*-Ausgabe nicht finden. Diese werden im Text unter Angabe des Bandes und der Seitenzahl nachgewiesen. Zwar kann die *Werk*-Ausgabe wissenschaftlichen Ansprüchen kaum genügen, aber auch die ›*Todesarten*‹-Ausgabe stellt trotz ihrer philologischen Akribie eine Nachlaßrekonstruktion dar, die zweifelhaft ist. An den entsprechenden Stellen dieser Arbeit werden einzelne Kritikpunkte angeführt; für eine erste Gesamteinschätzung verweise ich auf meine Besprechung in der Tagespresse (Brüns 1996). Die kodikologische Beweisführung der Edition – die Ausrichtung an Papiersorten, Schreibmaschinentypen usw. – ist auch hinsichtlich der Tatsache zweifelhaft, daß Bachmann, wie mir Adolf Opel, ein enger Freund Bachmanns in den 60er Jahren, in einem Gespräch berichtete, auf Reisen andere Schreibmaschinen benutzte. Bereits sehr früh vom Ansatz her wurde die Ausgabe kritisiert von Atzler 1990.

2 Wolf 1983: 150.

3 Wagner 1987: 213.

4 J. Benjamin 1993b: 26. Im Kontrast dazu beschreibt Bachmann die psychosexuelle Realität der Bisexualität als qualvoll: »Seit ich mit dir rede, weiß ich, daß ich zwei Personen bin, ein Mann und eine Frau, und ich kann es nicht aushalten, es ist zuviel für mich. [...] / Ich kann nur geliebt werden, wie man einen Mann liebt. / Ich bin pervers. / Ich bin keine Frau. / Malina: Meinst du im Kopf? / Ich: Nein, im Körper, es ist im Körper. [...] / Ich laß mich lieben wie eine Frau, ich laß mich lieben wie einen Mann. Und ich leide wie beide.« (3.1, 134 f.) Vgl. ebenso: »Ich bin keine Frau. Ich will sagen, ich bin nicht ganz eine Frau. Ich bin ein Irrtum.« (3.2, 718)

5 Vgl. Kohn-Waechter 1992: 17.

6 Ich übernehme den Ausdruck ›Gedankenbühne‹, der selbstreflexiv auf den Textstatus verweist, aus dem Roman (vgl. M, 286).

7 Freud 1975, III (1923): 300.

8 Ebd.

9 J. Benjamin 1993b: 21.

10 J. Benjamin 1993a: 111 f. (Herv. E. B.).

11 Freud 1969, I (1933): 561.

12 Höller (1987: 141) weist darauf hin, daß die männliche Position des mittleren Werkes nicht der Figuren-Ebene gleichzusetzten sei, sondern sich im zunehmenden Verlust des »unmittelbaren triebhaften Ausdrucksbereichs« begründe, der noch das Frühwerk bestimmte. Morriens Studie (1996) zum weiblichen Textbegehren bei Haushofer, Zürn und Bachmann erschien, wie bereits bei Haushofer angemerkt, erst nach Abschluß der Arbeit. Auch hier im Bachmann-Kapitel kann auf ihre Resultate nur verwiesen werden. Zur Problematik der Autorposition schreibt sie, daß

Bachmann nicht »*von* einer männlichen Position aus [schreibe], sondern *durch* sie hindurch.« (Ebd.: 153)

13 Freud 1975, III (1923): 288.

14 Ebd: 289.

15 In der psychoanalytischen Theorie der Erinnerung ist primär das therapeutische Erinnern vor- und unbewußter Inhalte gemeint, nicht zuletzt der primären und sekundären Identifizierungen. Damit wird in diesem Prozeß die Subjektkonstitution als solche Gegenstand: Im Übertragungs- und damit Erinnerungsprozeß der Analyse kann sich, nach Laplanche/Pontalis (1972: 557) »das ganze Spiel der Identifizierungen entfalten und ›lösen‹«.

16 Vgl. Mayer 1992 (1971): 122.

17 Frisch 1975: 137.

18 So bezeichnet sich Ingeborg Bachmann in einem in ihrem Namen von Adolf Opel an Max Frisch gerichteten Brief, dessen Kopie ich bei Adolf Opel einsehen konnte.

19 Frisch 1975: 97.

20 Zit. n. Albrecht 1989: 268.

21 Schabert/Schaff 1994b: 9.

22 Frisch 1975: 83.

23 Vgl. Irigaray 1980: 169 f.

24 Ebd.: 170.

25 Opel 1986: 291. Auch Hapkemeyer zitiert in seiner Werkbiographie (vgl. 1991: 101) Opel in diesem Zusammenhang.

26 Die ›*Todesarten*‹-Ausgabe von Albrecht/Göttsche weicht völlig von der als *Requiem für Fanny Goldmann* edierten Fassung der *Werk*-Ausgabe ab. Die Rekonstruktion dieser Nachlaßpartien ist sehr zweifelhaft (vgl. Brüns 1996).

27 Albrecht 1992: 266.

28 Girard 1987: 25 f. (Herv. E. B.).

29 Von Albrecht (vgl. 1989: 269 f.) auf 1965 datiert und damit einer der frühesten Entwürfe zur Figur Malina.

30 Vgl. Göttsche 1992: 190 f.

31 Freud/Breuer 1981 (1895): 11.

32 Jordan avanciert zunehmend zum Repräsentanten der ›weißen‹ Kultur, die in solchen Szenen kritisiert wird. Die Kulturkritik wird immer dann allerdings problematisch, wenn die andere Kultur die schönen Gegenbilder liefert.

33 Vgl. auch die Entwürfe zu dieser Szene in: 1, 257 sowie 2, 31 f.

34 Vgl. auch den folgenden Entwurf: »Und sie, sie hatte ihm gesagt, er solle töten, zahlen, töten, irgendwas tun. Töten. Ich will, daß er ihn tötet. Er soll ihn töten. Er soll mich rächen. Er, mein Bruder, soll mich rächen. Dieses Schwein soll, wenn es auch nichts versteht, verstehen, daß meine Familie mich rächen wird.« (2, 10)

35 Vgl. auch den Entwurf: Fanny »saß wieder hilflos in der Nacht, [...] mit jeder Fiber zur Rache verurteilt, die sie nicht ausführen konnte, zu einem ewigen Krieg gegen ihren Mörder, der womöglich nicht einmal ihre Kriegserklärung wahrgenommen hatte«. (1, 324)

36 Vgl. auch: »Der Selbstmord darum ein Mord, an einem anderen vollzogen, den man nicht ermorden kann.« (1, 248)

37 Vgl. auch: »Man will morden, wenn der äußerste Verrat stattgefunden hat, wenn die Beschädigung der eigenen Person zu groß ist, wenn die Beschädigung sich nur durch eine extreme Handlung aufheben läßt.« (1, 248)

38 Albrecht (vgl. 1993) zufolge stellt die in der *Werk*-Ausgabe edierte Fassung des *Requiems* die Kompilation verschiedener Textstufen dar, die nicht allein unterschiedlichen Entstehungsphasen entstammen, sondern darüber hinaus unterschiedliche Geschichten und Fanny-Figuren darstellen. In der ›*Todesarten*‹-Ausgabe finden sich die Nachlaßpartien entsprechend ediert. Albrechts Rekonstruktion folge ich nur insofern, als ihre Resultate einbezogen werden, um den Entwicklungszusammenhang um diese Figur zu verdeutlichen.

39 Rilke 1980: 12.

40 Ebd.

41 Göttsche (1992: 204) zufolge wird Fanny durch ihre Bindung an die »altösterreichische Sphäre der Altenwyls und Wischnewskis« als eine »›Antiquität‹ aus einer zum Untergang verurteilten Welt vorgestellt«, wodurch sich in »individualisierter Form die Geschichtsthematik« des alten Österreich wiederhole.

42 In einem Aufsatz von mir, der 1999 erscheinen wird, findet sich der werkgenetische Verlauf genauer skizziert.

43 Vgl. Albrecht 1993: 139.

44 Fanny arbeitet beim Schriftstellerverband, hat eine Ehe mit einem Mann namens Strotzka hinter sich und wird von ihrem Liebhaber literarisch ausgebeutet. Ihre Arbeit ähnelt derjenigen Bachmanns als Script-writerin beim Sender rot-weiß-rot. Der Name des geschiedenen Mannes nähert sich dann werkgenetisch langsam Harry Goldmann an. Mit Harry Goldmann wird ein Schriftsteller sichtbar, mit dem Bachmann eben in der ›längstvergangenen Nachkriegszeit‹ liiert war und der noch weitere Bedeutung gewinnen wird: Hans Weigel. Nicht nur ist der Name Goldmann seinem Roman *Unvollendete Symphonie* entnommen, es findet sich noch ein signifikanter Hinweis auf ihn: »Erst wanns aus sein wird«, wird Fanny und Harry Goldmann nach ihrer Scheidung vorgesungen (vgl. FG, 491/1, 297) – das Lied, das der Liebeserklärung der Protagonisten der *Unvollendeten Symphonie* vorangeht und von Weigel alias Peter Taussig in einem seitenlangen Kommentar analysiert wird (vgl. H. Weigel 1992: 85 ff.). Albrecht (vgl. 1993: 140) erstaunt, daß Bachmann in keinem Entwurf das Scheitern der Ehe von Fanny und Harry Goldmann begründet habe: Die Tatsache ist weniger verwunderlich, sieht man in Bachmanns Beziehung zu Hans Weigel den biographischen Bezugspunkt, den die Autorin wohl aus Diskretion nicht genauer beleuchten wollte.

45 Hätte sie die Geschichte um eine ›normale‹ Frau weitergeschrieben, wäre diese Geschichte nur von Frisch dechiffrierbar gewesen, kein Leser hätte um Frischs Tagebuch gewußt und keiner hätte diese Fanny mit der berühmten Autorin Bachmann in Verbindung gebracht – eine sehr private Antwort.

46 Albrecht (1993: 139) datiert den zentralen Konzeptionswandel des Fragments auf 1965/66: »Mit der Figur dieser Schauspielerin Fanny Goldmann hat Ingeborg Bachmann nicht nur einen Gegenentwurf zu der Schauspielerin Lila in Max Frischs im Herbst 1964 erschienenen Roman *Mein Name sei Gantenbein* konzipiert, sondern sie greift damit auch auf eine eigene fragmentarisch gebliebene Erzählung wahrscheinlich aus den späten 50er Jahren zurück.« Es stellt sich allerdings die Frage, in welchem Sinne denn Fanny als *Schauspielerin* ein Gegenentwurf zur Schauspielerin Lila von Frisch ist, da sie doch bereits in den frühen 50er Jahren diesen Beruf ausübt? Wenn hier ein Gegenentwurf vorliegt, dann doch wohl der von Maria Malina zu Fanny.

47 Die Begriffe der Komplementär- bzw. Kontrastfigur übernehme ich von Albrecht 1993.

48 Albrecht 1993: 141.

49 Die Textfragmente, die Fannys Familienroman beschreiben und sie als Selbstbetrügerin zeigen, stammen nach Albrechts Datierung aus der Phase um 1965/66, in der auch Maria Malina als Figur etabliert wird.

50 Zum Bachmann-Bild der Öffentlichkeit vgl. Hotz 1990.

51 Generell ist diese Figurendoppelung und ihre damit verbundene Subjekt- und Kunstproblematik von der Forschung in ihrer Parteinahme für die Protagonistin Fanny konsequent übersehen worden, wie auch – damit verbunden – der völlig unterschiedliche *Stil* dieser »allertraurigsten Geschichte« (vgl. Bachmann 1978 [III]: 544) zu den anderen Todesarten nie in den Blick kam.

52 Vgl. Girard 1987: 50.

53 Höller 1987: 159.

54 Auch das *Franza*-Fragment wird in der ›*Todesarten*‹-Ausgabe von Albrecht/Göttsche (1995) in unterschiedliche Erzählentwürfe zergliedert, wobei die verschiedenen Ausarbeitungen *gleicher* Szenen – beispielhaft die Haschisch-Erfahrung in Ägypten – einmal dem sog. *Wüstenbuch*, einmal dem *Buch Franza* (so der neue Titel) zugeordnet werden. Auch diese Rekonstruktion überzeugt nicht. Ich versuche hingegen, die drei Schauplätze, die Bachmann in diesen Entwürfen etablierte (vgl. ihre Vorrede zur letzten Fassung [F, 342]) in ihrer zusammenhängenden Bedeutung zu verstehen. Richtungsweisend ist damit Lennox' (1984: 160) Ansatz, dem zufolge die drei Teile des Romans für »drei verschiedene kulturelle Orte [...], für verschiedene Zeitpunkte in der Geschichte, und, was am wichtigsten ist, für verschiedene [...] Stadien der psychischen Entwicklung« stehen.

55 Vgl. Brinkemper (1985: 161), der auf den Namen »Jordan« als »Grenze« verweist: »Jordans Namen zu erwerben bedeutet, diese Grenze zu überschreiten, um in sein dunkles Reich einzutreten, in die Dunkelzone des Faschismus, in das Reich der Opfer und Schattenwesen.«

56 Friedell 1951: 130.

57 Albrecht/Göttsche (1995: 1, 492) sehen als durchgehende Problemkonstante der *Todesarten*, daß der »Zusammenhang von individueller und historischer Geschichte nicht nur behauptet, sondern auch gestaltet« wird.

58 Zu den Daten der Bachmannschen Vita vgl. Bareiss 1984 und Hapkemeyer 1983 sowie 1991.

59 Seit der Schlacht bei El-Alamein von 1942, als Franza 12 war – bei Kriegsende ist sie 15 –, gilt der Vater als vermißt und vermißt Franza ihn, wie die falsche Übersetzung hervorhebt: »Wir vermissen ihn, sagte sie, und meinte, er gelte als vermißt« (F, 380).

60 Vgl. dazu Gutjahr (1988: 80) sowie Lennox (1984: 167).

61 Vgl. J. Benjamin 1993a: 113 f.

62 Ebd.: 100 f. Vgl. auch das Haushofer-Kapitel.

63 Zu Glydes ›Sprachfehler‹ vgl. auch Gutjahr 1988: 92.

64 Nun liefert der Text selbst mit Martins Überlegungen, Franza habe »einen Vater geheiratet« und Jordan sei eine »Vater-Imago« (F, 360) einen fast schon zu deutlichen Hinweis auf die Funktion des Ehemannes. Genau besehen, hat er die Funktion, genau vom problematischen Vater-Bild Glyde abzulenken.

65 Lennox (1988) kommt zu keiner überzeugenden Antwort, da sie von der Annahme ausgeht, daß Glyde bei Bachmann ungebrochen positiv dargestellt sei. Lennox meint, die Namensübernahme verweise darauf, *wie* diese Episode zu lesen sei: Es zeige sich hier, daß Franza auf Grund ihrer bereits geformten Bedürfnisse bereit sei, sich später Jordan zu unterwerfen.

66 Interessanterweise heißt es hier noch abwertend, Franza habe sich bei dem Captain »angebiedert« (2, 21).

67 Daß der Titel ›Sire‹ dem symbolischen Vater vorbehalten ist, wird durch die Übernahme dieser Anrede in den dritten Traum des *Malina*-Ichs deutlich (vgl. M, 176).

68 Ironischerweise vollzieht die Textmetonymie hier genau das, was Franza beklagt: die »Auferstehung des weißen Denkens in einem braunen oder schwarzen Gehirn« (vgl. F, 439); in der Figur Franza wiederholt Bachmann unbewußt den Prozeß der von außen kommenden Zuschreibung, die zur Selbstdeutung wird. Diesem Vorgang sind die Kolonialisierten ausgeliefert – allerdings geschieht er hier in Franzas Rede im Gestus der Vereinnahmung des Anderen.

69 Düsing 1982: 96.

70 Ebd.: 99. Einige Entwürfe spielen in den Überlegungen Martins, jetzt als Erwachsener mit Franza zu schlafen, um sie von ihrer Zerstörung zu heilen, mit dieser uneingelösten Möglichkeit ihres präödipalen Kindheitsraums.

71 Grimkowski (1992: 29) schreibt: »Die Rückblende könnte von ihrer Funktion her als innerer Monolog gelten, doch fehlt das monologisierende Ich, die eingeschlagene Erzählform wird beibehalten, als hätte ein Perspektivwechsel nicht stattgefunden.«

72 Ebd.

73 Wie problematisch Martin als *Erinnerungsfigur* ist, zeigt sich an den konträren Deutungen: »Im Text weiß nur Martin um die Kindheit Franzas« (Gutjahr 1988: 65) und »Martin hat an die Kindheit keine Erinnerung« (Grimkowski 1992: 28). Morrien (1996: 97) hingegen sieht »eine zentrale Funktion Martins darin, das latente Begehren der Schwester zu spiegeln«. Diese Deutung basiert auf der An-

nahme, Martin sei Franzas »Projektionsfigur« (ebd.). Tatsächlich verhält es es sich jedoch genau umgekehrt.

74 W. Benjamin 1980 (1934/35): 152.

75 Opel 1986: 294.

76 Die psychische Störung des Körperbildschemas (beeinflußt durch Haschisch, aber nicht allein auf dieses zurückzuführen, da ja der ebenso berauschte Martin ganz andere Wahrnehmungen hat) wird hier als physische erlebt; in *Malina* wird dann von der Doppelgänger-Figur, also von zwei Körpern, die psychische Spaltung symbolisiert.

77 Ich folge hier nicht der Edition von Göttsche/Albrecht (1995), sondern rekonstruiere den werkgenetischen Verlauf dieser Passagen anhand ihrer (von mir vermuteten) inneren Logik. Wie die Bandangaben in den Nachweisen zeigen, finden sich diese Passagen bei Albrecht/Göttsche an den verschiedensten Stellen ediert.

78 Schon Freud (vgl. 1980, II (1900): 319) verglich Träume mit der Hieroglyphenschrift; bei Bachmann wird nun diese zum Paradigma der neuen Schrift.

79 Auch Charlotte von Kalb sah ihre eigene Schrift als »undechiffrierbar« und ihre Worte als »Hieroglyphen« an (vgl. Bürger 1990: 7).

80 Vgl. dazu Zellers Resultat (1988: 94) zum *Franza*-Fragment: Franza nähere »sich der Welt durch Identifikation und Assoziation«.

81 Vgl. Albrecht 1989: 117.

82 Vgl. das oben zur psychischen Bisexualität Zitierte. Vgl. auch: »Im Verhör: die Männer, die Frauen ... Gibt es das? Gibts nicht, obwohl es sie gibt fürs Einwohnermeldeamt [...]. Es gibt nur die Köpfe, die Herzen, die Begierden, die sich ihre Wege kreuz und quer durch die Gegend suchen« (1, 249).

83 Göttsche 1992: 193.

84 Ebd.: 196.

85 Ich zitiere Frisch im folgenden nach Albrecht 1989, da diese Untersuchung es unternimmt, die Frisch-Bezüge herauszuarbeiten, auf die Bachmann literarisch geantwortet habe.

86 Immerhin liegt der ganzen *Todesarten-Projekt*-Rekonstruktion von Albrecht und Göttsche die ›Leitlinie‹ Max Frisch zugrunde. Vgl. dazu Albrecht 1989: 359.

87 Irigaray 1980: 169.

88 Frisch zit. n. Albrecht 1989: 137.

89 Frisch zit. n. ebd.: 144.

90 Frisch zit. n. ebd. Herv. E. B.

91 Frisch zit. n. ebd.: 136.

92 Irigaray 1980: 172.

93 Vgl. ebd.: 67.

94 Frisch zit. n. Albrecht 1989: 136.

95 Irigaray 1980: 172.

96 Ebd.: 174.

97 Ebd.: 173.

98 Vgl. zur ›falschen Ästhetik‹ Albrecht 1989: 346 f.

99 Vgl. Girard 1987: 50.

100 Wie Albrecht (vgl. 1989: 306) schreibt, sollte zunächst Martin die Zerstörung seiner Schwester aus der Ich-Perspektive erzählen. Bachmann rückt also mit dem Erzählerbericht, der Martins Erinnerungsperspektive in den Text integriert, zunehmend von dieser Erzählposition ab, ohne aber gleich eine weibliche Erinnerungsfigur installieren zu können.

101 Der Zusammenhang von Vaterbild und töchterlicher Subjektproblematik determiniert darüber hinaus die narrative Struktur beider Texte: So wie Franza ihren Vater als Vermißten suchen kann, so kann sie später auch auf die Suche nach ihrem eigenen, verschütteten Selbst gehen, und analog kann Fanny, die ihren Vater nur als falschen Helden kennt, auch ihr Ich nur als falsche Selbst-Produktion begreifen lernen. Anders gesagt: Franza kann noch auf eine (innere) Reise gehen, Fanny hingegen nur den Vorhang herunterlassen.

102 Wie Freud (vgl. 1980, II [1900]: 560) ausführt, basieren Träume auf Erinnerungsmaterial.

103 In diesen fallen der Schulabschluß (1944), der Eintritt ins Lehrerkolleg (1944/45), der Studienbeginn (1945), der Wechsel nach Wien (1946), die Publikation der ersten Erzählung (1946) sowie der ersten Gedichte (1948/1949) und die Promotion (1950).

104 Der erste Kuß fand an der »Seepromenade des Wörthersees« (M, 24) statt, also bei Klagenfurt; 1945 war die 1926 geborene Autorin 19 Jahre alt, im folgenden Jahr verließ sie Klagenfurt.

105 Albrecht (vgl. 1989: 212) zeigt anhand textinterner Verweise, daß das ›Heute‹ kein beliebiges Datum, sondern der 40. Geburtstag Ingeborg Bachmanns ist.

106 Ich verdanke diesen Hinweis der Wiener Schriftstellerin Jeannie Ebner, die nach Erscheinen *Malinas* diese Telefonnummer aus Neugierde anrief. Vgl. Faksimile.

107 Vgl. H. Weigel 1992: 196.

108 H. Weigel 1992: 9.

109 Ich danke Herrn Adolf Opel, Wien, für den Hinweis auf Lilly Stepaneks Roman sowie für seine weiteren Auskünfte.

110 Albrecht (vgl. 1989: 56) kritisiert exemplarisch an Bartsch, *Malina* sei nicht als Schilderung »kindlicher Traumata« o. ä. zu interpretieren, da der Roman exaktere, d. h. biographisch nachprüfbare Daten liefere, die es genau zu ermitteln gelte. Neben dieser eigenartigen Auffassung von den Aufgaben literaturwissenschaftlichen Arbeitens ist auch Albrechts Behauptung selbst fragwürdig: So geht das Ich laut Roman nach der Arbeit im Nachrichtendienst in die Beatrixgasse 26 und fürchtet, dort ihrer Vermieterin zu begegnen (vgl. M, 259), was Ingeborg Bachmann wohl kaum getan haben dürfte, da sie von 1951 bis 1953 zwar im Nachrichtendienst arbeitete, aber in der Gottfried-Keller-Gasse wohnte. Zu den biographischen Angaben vgl. Hapkemeyer 1983: 27, 42.

111 Vgl. den Entwurf: »Meine Liebe zu Malina ist meine Liebe zu [...] Gehörtem, Gesehenem, / zu Gestorbenem, / zu Erinnertem, / zu Wohnungsnummern, / zu Erscheinungsjahren / zu geheimen Zeichen / zur Magie«. (3.1, 32)

112 So teilte mir Frau Stepanek in einem Brief vom 20.4.1994 mit. Der Name Stepanek findet sich in den Entwürfen zum sog. *Eugen*-Roman: »Ja, sagte Stepanek, ich war nach dem Krieg eine zeitlang in Amt und Würden, ich war Beauftragter für das Theater- und Konzertwesen« (1, 100).
113 Aus einem Vortrag Adolf Opels, den der Verfasser mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.
114 Lilly Stepanek vermutet, die Namensgleichheit sei entweder »reiner Zufall, oder sie hat den Namen einmal in der Auslage eines Buchladens gesehen, er blieb irgendwie in ihrem Gedächtnis, nicht aber, daß zu dem Namen schon ein Buch gehörte.« Brief an die Verfasserin vom 20.4.1994.
115 Stepanek 1947: 19.
116 Ebd.: 40.
117 Vgl. ebd.: 84.
118 Ebd.: 118.
119 In der Forschung wurden beide Themen generell getrennt behandelt; einen überzeugenden Versuch, beide Ebenen zu verbinden, legte Röhnelt (1990) vor.
120 Vgl. Hausen 1976.
121 Prokop 1991, 1: 400.
122 Wartmann 1980: 8.
123 Ebd.: 12.
124 Summerfield (1976: 95 f.) hat erstmals für die Romanfiguren den Begriff der »aufgelösten Figur« vorgeschlagen.
125 Wartmann 1980: 24. Wartmann zielt darauf ab, die Gebärfähigkeit der Frau als Paradigma einer weiblichen Produktivität zu theoretisieren, um damit das bereits mehrfach zitierte Modell männlicher Selbstzeugung qua Kunstschöpfung zu unterlaufen. Vgl. auch Treusch-Dieter (1990), die, ausgehend von Sokrates' Erotik-Begriff, Produktivität als weibliche bestimmt.
126 Lenk 1983: 325.
127 Ebd.: 328.
128 Ebd.: 329 f.
129 Morrien (vgl. 1996: 133) kommt ebenso zu dem Ergebnis, daß Liebe bei Bachmann eine spezifisch weibliche Form der Produktivität darstelle, sieht diese vorrangig aber als Wunschproduktion. Frauen, so ihr Argument, hätten zur Liebe wie zur ›Krankheit‹ angesichts der symbolischen Kastration eine besondere Affinität, da beides »alternative Ausdrucksformen« seien, in denen sie ihr Textbegehren artikulieren könnten. Hier wäre doch die Dimension der historischen Zuweisung der Frau zur Liebes- und Krankheitsproduzentin in den Vordergrund zu stellen.
130 Röhnelt 1990: 294.
131 Ebd.: 281.
132 Vgl. Barthes 1984: 192.
133 Irigaray 1980: 159.
134 Feßmann 1992: 202. Um so unverständlicher ist es angesichts dieses Resultats,

wenn Feßmann gerade das Geschlecht als eine das Schreiben bestimmende Kategorie (vgl.ebd.: 139) ausklammert.

135 Pfister 1981a: 162.

136 Vgl. H. Weigel 1979: 14; auch bei Beicken (vgl. 1988: 47) und Hapkemeyer (vgl. 1991: 32) zitiert.

137 Beicken 1992: 47.

138 H. Weigel 1992: 8.

139 Ebd.: 6.

140 Ebd.: 8.

141 Ebd.: 7 f.

142 Ebd.: 8.

143 Ebd.: 197.

144 Ebd.: 69.

145 Ebd.: 71.

146 Ebd.: 197.

147 Vgl. ebd.: 69, 75 ff., 96 f., 126 ff., 175 ff.

148 Ebd.: 69.

149 Ebd.

150 Vgl. ebd.: 127 f.

151 Ebd.: 66. Auch in seinem Erinnerungsbuch *In Memoriam* hebt Weigel (1979) seine Rolle als Förderer Bachmanns hervor.

152 Vgl. von Braun 1990: 412 ff.

153 H. Weigel 1992: 73.

154 Die Liebesgeschichte zwischen dem aus dem Exil heimgekehrten Juden Peter Taussig und der jungen Malerin steht im Prozeß des Wiederheimischwerdens für beide Protagonisten exemplarisch für die Versöhnungs- und Verständigungsmöglichkeiten zwischen den »Weggewesenen« und den »Dagebliebenen«, vor allem aber seitens der Exilierten zur inneren Emigration: »Unsere Beziehung ist über das Persönliche hinaus zum großen Prüfstein und Symbol geworden: daß zwei getrennte Welten zueinander wiederkehren und neu ineinander aufgehen.« (Ebd.: 76)

155 Daß die Selbsttäuschung des Autors, wie bereits oben skizziert, über die Lesersteuerung auf ihre Fortsetzung in der Rezeption des Buches zielt, wird bei McVeigh (1988: 207) deutlich, der das Thema des Romans im Wunsch der Erzählerin sieht, »den Bruch in ihrem Leben zu überwinden«.

156 H. Weigel 1992: 73.

157 Ebd.: 9.

158 Ebd.

159 Vgl. M, 23 und H. Weigel 1992: 62. Die Zahlen wurden, wie aus den Entwürfen (vgl. 3.1, 53) ersichtlich ist, erst spät festgelegt. In einem Entwurf zu *Malina,* von Göttsche / Albrecht als Erinnerungserzählen definiert, findet sich der Vorname des *Symphonie*-Protagonisten: »In der Ungargasse, aber längst ehe ich dort wohnte, ist Peter in der Telefonzelle gestanden, […] er hat immer telefoniert, [...] er [hat]

gesagt, wir werden Kinder haben und du mußt meine Frau werden [...]. [U]nd am nächsten Tag war ich wieder in einem weißen Mantel in Steinhof« (3.1, 41). In der psychiatrischen Anstalt Steinhof machte Bachmann während des Studiums 1947 ein Praktikum. Zu weiteren intertextuellen Verweisen vgl. Brüns 1994.

160 H. Weigel 1992: 10.

161 Ebd.: 195.

162 Ebd.: 47.

163 Ebd.: 184 f.

164 Zit. n. Schottelius 1990: 91.

165 Vgl. Bürger 1984: 23 f.

166 Jede Interpretation zum Traumkapitel folgt ihrer eigenen Logik und weist, da immer nur eine Auswahl aus dem extrem verdichteten Bildreservoir getroffen werden kann, auf die Rezipienten zurück. Es ist deshalb an dieser Stelle wenig sinnvoll, andere Deutungen zu zitieren, da diese nur im Gesamtkontext der jeweiligen Interpretation sinnvoll sind. Ich gehe deshalb nur auf markante Hinweise ein.

167 Auch Franza sieht die Wahrheit, »als ob über der ganzen Zeit, die im Dunkeln gelegen ist, ein Scheinwerfer anginge, alles liegt da, nackt, gräßlich, unübersehbar« (F, 400).

168 Vgl. Freud 1980, II (1900): 335.

169 Zur Kausalität in ihrer Darstellung als Nacheinander vgl. ebd.: 341.

170 Hinsichtlich der Sprachgestaltung läßt sich feststellen: In der Umschrift dominiert nicht mehr der von kopulativen und kausalen Konjunktionen bestimmte Sprachgestus, in dem sich ein gleitender, weniger das schockhafte Moment betonender metonymischer Vorgang abbildet, sondern im aufgehenden Fensterbild wird ein abrupter Handlungsbeginn geschaffen. Ein vergleichbarer Unterschied in der Filmtechnik: lange Kamerafahrt versus Totale.

171 Freud 1980, II (1900): 366.

172 Ebd.: 320.

173 Vgl. Höller 1987: 248.

174 Bronfen 1994: 420.

175 Schottelius (vgl. 1990: 109) interpretiert dies als den Diskurs der Hysterikerin, die das Wissen über den Phallus an sich bringen will. Auch Röhnelt (1990) sieht in *Malina* hysterisches Schreiben am Werk. Grundsätzlich ist anzumerken, daß die Hochkonjunktur, die die Hysterikerin in der Forschung genießt, doch kritisch zu betrachten ist. Vermutlich finden sich bei genauerer Sicht auch noch andere kulturhistorische Widerstandsformen als die Hysterie und entsprechend andere als hysterische Schreibweisen in den Texten von Frauen.

176 Gürtler (1983) zufolge ähnelt die Schreibweise Bachmanns der Verfahrensweise der Poststrukturalistinnen im Bemühen, abstrakte Strukturen und Dichotomien anschaulich zu machen.

177 Vgl. Irigaray 1979a: 179.

178 Diese Analogie wird immer wieder kritisiert, so von Bossinade (1990: 193), die die Gefahr sieht, daß der »Unterschied der Bezugswelten kassiert wird«.

179 Auf den ersten Blick erscheint Franzas Traum wie eine drastische Verbildlichung des latenten Traumgedankens: ›Jordan hat mich in einer Weise (psychisch) ermordet, die man faschistoid nennen kann.‹ Auch das von Franza angeklagte »Unsichtbare« (F, 407) seines mörderischen Verhaltens wäre im Bild des Gases adäquat umgesetzt. Das Traumbild nur für sich allein betrachtet, ließe sich die These aufstellen, die Traumarbeit griffe zur Darstellung des abstrakten latenten Traumgedankens auf das Bild einer historischen Vernichtungsstätte zurück. Zweifellos hatte Bachmann in den *Franza*-Fragmenten noch versucht, Jordans Geschlechterkrieg historisch, aus seiner Vergangenheit als Wissenschaftler im Faschismus zu motivieren, wobei seine konkrete nationalsozialistische Vergangenheit zunehmend zugunsten einer psychischen Disposition in den Hintergrund tritt. Jordan ist den ersten Entwürfen zufolge im Faschismus als Wissenschaftler tätig gewesen: Franza vernichtet in einem frühen Entwurf ohne Prüfung den Nachweis einer Publikation aus der NS-Zeit (vgl. 2, 47). In späteren Entwürfen verfaßt Jordan hingegen mit ihrer Hilfe eine wissenschaftliche Untersuchung über die Spätschäden bei weiblichen KZ-Häftlingen (vgl. F, 455). Diese Studien machen ihn doppelt zum Schreibtisch-Täter: Seine Analyse Franzas, mit der er ihren psychischen Mord produziert, läßt auch seine wissenschaftliche Beschäftigung mit den »endogenen Psychosen« der KZ-Frauen in einem anderen Licht erscheinen. Da Jordan die unbewußten Wurzeln seines Verhaltens nicht kennt, da er psychoanalytisch gesprochen nicht erinnert, bleibt ihm nur das Agieren in der Wiederholung – an der Ehefrau, in der Wissenschaft. Franzas verdrängte Wahrnehmung wird dann im Traum manifest: Der Schreibtisch-Täter wird im KZ verortet. Die Wiederkehr des Verdrängten als psychodynamischer Vorgang ist zugleich eine historische: Die verdrängte nationalsozialistische Epoche kehrt im Bild der Gaskammer zurück. Dieser Traum beantwortet die in der Vorrede des Fragments gestellte Frage, »wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein« (F, 341). Mit *Malina* findet eine Verlagerung des ›faschistischen‹ Geschlechterkriegs in die Vater-Tochter-Beziehung statt.

180 Freud 1980, IV (1905): 159. Darüber hinaus wird auch die Behauptung, Jordans Verhalten sei faschistoid, nicht Franza zugeschrieben, sondern ihrem Bruder Martin in den Mund gelegt. Er als Außenstehender – und zudem als Mann! – formuliert so als Wahrheit, was der Leser sonst als subjektive Übertreibung einer Betroffenen abwehren könnte.

181 Die Attribute des Traumgeliebten sind teilweise der in den Roman eingelassenen *Legende der Prinzessin von Kagran* entnommen (vgl. M, 62 ff.); die Nachricht, der Geliebte sei »auf dem Transport im Fluß« ertrunken, wird dem Ich als »Prinzessin von Kagran« (M, 195) überbracht.

182 Das Traumbild weist durch Wiederholung auf den Prolog zurück. Dort bildeten die autobiographischen Erinnerungsorte nur die ersten Stationen der ankündigten »Reise in die unterste Nacht« (vgl. M, 26): Tatsächlich folgt auf die horizontale, raumzeitlich-lineare Verknüpfung der Erinnerungen im Prolog dann im Traum-

kapitel der Richtungswechsel zur vertikalen Erinnerungsbewegung, an der das Ich buchstäblich *zugrunde* geht. Adolf Opel verweist hinsichtlich des Titels *Malina* darauf, daß Bachmann mit ihm 1964 eine Reise nach Kap Mulina in Jordanien plante: »im Toten Meer, auch Sodom-See genannt, 400 m unter dem Meeresspiegel, der niedrigste Punkt der Erdoberfläche« (nach einem Vortrag-Manuskript, das mir der Verfasser freundlicherweise zur Verfügung stellte).

183 Janz 1985: 32.

184 Frisch 1975: 132. Albrecht (1989: 12 f.) weist diese Anspielung nach und deutet sie als Signalverweis: Hier offenbare sich zwar einmal mehr die den Text bestimmende Verbindung von Autobiographie und Intertextualität, es sei aber sinnlos, »eine einzelne […] Anspielung aus sich selbst heraus adäquat zu deuten«. Möglicherweise werden die auf Frisch bezogenen Interpretationen diesem Autor nicht immer gerecht; es erscheint aber als mutwillige Blindheit, Passagen wie diese erst zu entschlüsseln und sich dann ihrer Einordnung zu verweigern: So werden sie auf jeden Fall zum Gegenstand von Spekulationen.

185 Theweleit 1977: 276.

186 Die von Witte (1987: 32) anhand seiner Lyrik-Interpretation gezogene Schlußfolgerung, Celans Gedichte *In Prag* und *Hinterm kohlegezinkten Schlaf* (Celan 1983, II: 63) sowie Bachmanns Gedicht *Prag Jänner 64* (Bachmann 1978, I: 169) chiffrierten eine Zusammenkunft der beiden Dichter 1964 in Prag, ist dem Reisebegleiter Bachmanns in Prag – Adolf Opel – zufolge »völlig absurd«. Vgl. Faksimile.

187 Janz 1985: 34.

188 Vgl. Chalfen 1983: 120 ff.

189 In einem früheren Entwurf hat das Ich den »sibirischen Judenmantel an, wie die anderen, auch Scholem kommt« (3.1, 97); nach Albrecht/Göttsche (3.2, 924) liegt hier ein Verweis auf den jüdischen Religionshistoriker Gershom Scholem vor, von dem Bachmann einige Bücher besaß. Andererseits hat Böschenstein (1988: 165 f.) gezeigt, daß Celan in seinen Gedichten sein Schicksal und dasjenige Mandelstams und Zwetajewas ineins setzt, so daß dieser Mandelstam-Bezug zwar nicht eindeutig zu belegen, aber sehr wohl möglich ist. Zu Mandelstam im Werk Celans vgl. auch Parry 1978; zum poetischen Verfahren der Nachdichtung als Erinnerung bei Celan vgl. auch Beese 1976 sowie Olschner 1985.

190 Zit. n. N. Mandelstam 1991: 459.

191 Ebd.: 449.

192 Ich entnehme diese Anspielung einem Vortrag-Manuskript Adolf Opels, das er mir freundlicherweise zur Verfügung stellte.

193 Vgl. Bennholdt-Thomsen 1988: 28. Wie für Nadeschda Mandelstam der Todesort ihres Ehemannes nicht erinnerbar ist, so wenig derjenige Celans für Bachmann. Nicht einmal das Todesdatum ist in Mandelstams Fall sicher, da Nadeschda Mandelstam nur aus einem nicht zugestellten Paket auf den Tod ihres Mannes schließen kann; dem Traum-Ich wird als Todeszeichen ein »vertrocknetes Blatt« (M,195) gezeigt.

194 Bennholdt-Thomsen 1988: 28.

195 Auch Bennholdt-Thomsen (vgl. ebd.: 27) verweist auf die posthume Ehrenrettung, die Bachmann in *Malina* für Celan unternimmt.
196 Zit. n. Dutli 1992: 140.
197 Blöckers (1971: 398) monierte bereits bei Erscheinen des Romans, im Traumkapitel finde sich »das gesamte psychoanalytische Repertoire vom Krokodil bis zu den ausgefallenen Zähnen«. Diese Kritik übersieht, daß gerade die extensive und eindeutige Verwendung dieser Symbolik den Hinweis auf ein literarisches Verfahren bildet, das einen neuen Einsatz eben dieses Repertoires impliziert.
198 Siehe Laplanche/Pontalis (1972: 243): »[D]as bedrohte Objekt kann verschoben werden (Erblindung des Ödipus, Ausreißen der Zähne usw.), der Akt kann entstellt werden, ersetzt durch andere Eingriffe in die körperliche Integrität (Unfall, Syphilis, chirurgische Operation), sogar in die psychische Integrität (Verrücktheit als Folge der Masturbation), das väterliche Prinzip kann die verschiedensten Substitute finden (Angsttiere der Phobiker).« Vgl. auch Freud 1980, II (1900): 351.
199 Freud 1980, V (1923): 241.
200 Freud 1980, II (1900): 329.
201 Lacan (vgl. 1986, I: 63 ff.) zufolge löst im Spiegelstadium die Identifikation mit einem ganzheitlichen Bild die Imago des zerstückelten Köpers ab.
202 Obwohl Freud (1980, II [1900]: 385 f.) an dieser Stelle darauf verweist, daß Flugträume nicht allgemein zu deuten sind, gibt er in der Folge doch ein schönes Beispiel geschlechtsbezogener Interpretation: Vermutet er in Schwebe- und Flugträumen bei Träumerinnen die »Sehnsucht« oder den »Wunsch, ein Engel zu sein«, am Werk, so hingegen bei Männern »grobsinnliche Inhalte«. Zum Gegenbild ›Fallen‹ sieht er hingegen bei »Frauen keine Schwierigkeit«, umschreibe es doch »die Nachgiebigkeit gegen eine erotische Versuchung«. Freuds Deutungskunst dürfte hier von der Vorstellung geleitet sein, daß Frauen Sexualität nur als Fall erleben können, Fliegen müssen sie als asexuelle Engel. Die Fallbeispiele des Ichs zum Thema männliche Sexualität im dritten Kapitel von *Malina* lassen sich auch als ironischer Kommentar zu Freud lesen: Der Fall, den die Frau erlebt, ist der Fall Mann.
203 von Braun 1990: 190.
204 Irigaray1979a: 87.
205 Vgl. Kristeva 1978: 55 ff.
206 Wenn Gallop (1985) Lacans Theorie für den Feminismus retten will, indem sie die Kastration als symbolische für *beide* Geschlechter versteht, so inszenieren hingegen die Bilder dieses Textes eine spezifisch weibliche Form symbolischer Kastration, die in der Enteignung von Sprache und Sexualität besteht.
207 Vgl. Höller 1987: 66.
208 Höller 1987: 64.
209 Vgl. Habbel 1992: 16 f.
210 Frank 1979: 163. In den sagengeschichtlichen Ausformungen – etwa dem Fliegenden Holländer, dem Ewigen (Irrenden) Juden – findet sich noch die direkte Gestaltung des abgewiesenen Heils, auf das die Figuren in ihrer ewigen Irrfahrt doch ex negativo bezogen bleiben. Anklänge an diese Motivstruktur finden sich

im dritten Traum wieder. Bachmann hat dieses Motiv in den Vorstufen zum Roman verwendet: »Wenn Ivan eines Tages nicht mehr sein wird, werde ich herumirren wie der ewige Jude« (3.1, 132).

211 Romanimmanent bezieht sich das Buch über die Hölle auf das im ersten Kapitel geplante »schöne Buch« der Ich-Figur, das sein soll wie »EXSULTATE JUBILATE« (M, 55).

212 Freud 1980, II (1900): 316.

213 Vgl. ebd.: 323 f.

214 Auch Briefe spielen hier eine Rolle, diese müssen aber im Kontext der gesamten Brief-Metaphorik des Romans gesehen werden. Vgl. zur Brief-Metaphorik Kohn-Waechter 1991 sowie Morrien 1996: 134 ff.

215 Es handelt sich um Celans Gedicht *Der Tauben weißeste* (vgl. Celan 1977: 61).

216 Wörtlich genommen wird hier eine *Defloration* beschrieben.

217 Vgl. Bothner (1986: 151), die hinsichtlich der Lyrik Bachmanns zu dem Ergebnis kommt, schreibend realisiere sich für Bachmann das »Vaterwort«, für Celan hingegen das »Mutterwort«. Zu Celans Lyrik vgl. Janz 1986.

218 Möglicherweise liegt auch hier ein indirekter Mandelstam-Bezug vor: Im Lagergefängnis sagte Mandelstam: »Mein erstes Buch hieß *Stein*, mein letztes wird ebenfalls ein Stein sein.« Zit n. N. Mandelstam 1991: 451. In einem Entwurf sollte anscheinend das apokryphe Buch von Malina auch »Stein« heißen: »[U]nd es war sogar übersetzt worden in fünf oder sechs < Sprachen > <> Stein, es hatte ihm keinen Abbruch getan« (1, 342).

219 Irigaray 1980: 104.

220 Ich schließe mich deshalb hier Inge Röhnelts (1990: 269) Kritik an Kristeva an: »Ich möchte dabei so weit gehen, daß das Semiotische (und damit die weibliche Textpraxis) keinesfalls das Geschlecht ignoriert [...]. Die weiblichen Erfahrungen mit dem Körper der Mutter sind ebenso verschieden von denen des Knaben/Mannes wie das Verhältnis zum Vater/Mann. Entsprechend unterschiedlich ist die Übernahme bzw. Zurückweisung des Semiotischen beim Übergang zum Symbolischen.«

221 Diese Szene wird zumeist, beispielhaft etwa bei Schottelius (vgl. 1990: 131), als symbolische Gewaltdarstellung verstanden. Die Bachmann-Forschung hat bislang die Inzest-Thematik ausgeklammert, indem sie die Träume überindividuell interpretierte. Allgemein ist ihr vorzuwerfen, sich auf Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen des Traumkapitels nicht einzulassen – vermutlich aus dem Bedürfnis nach politisch, d. h. femistisch korrekter Rede. Stuber (1994) hat insofern eine Forschungslücke geschlossen, als sie die Szenen zwischen Vater und Tochter als Inzest-Szenen deutet und die Sprachlosigkeit des Ichs als Schweigegebot. Obwohl ihre Interpretation psychoanalytisch stimmig ist, legt auch sie keine Deutung zur *Traumform* vor.

222 Schottelius 1990: 122. Schottelius wird representativ für die Forschung zitiert.

223 Vgl. Freud (1980, II [1900]: 320): »Es gibt auch Träume, in denen mein Ich nebst anderen Personen vorkommt, die sich durch Lösung der Identifizierung wiederum

als mein Ich enthüllen. Ich soll dann mit meinem Ich vermittels dieser Identifizierung gewisse Vorstellungen vereinigen, gegen deren Aufnahme sich die Zensur erhoben hat. Ich kann also mein Ich in einem Traum mehrfach darstellen, das eine Mal direkt, das andere Mal vermittels der Identifizierung mit fremden Personen.«

224 Freud 1980, III (1923): 302.

225 Wenn Bachmann, wie Schottelius (vgl. 1990: 137) schreibt, das Universum ins Groteske ›ödipalisiert‹, um damit den Ödipuskomplex in Frage zu stellen, dann wird – gerade auf der Ebene der Schrift, im Brief – die Gegenbewegung deutlich: Die Bestätigung der ödipalen Macht.

226 Vgl. Freud 1980, V (1931): 276.

227 Schlesier 1981: 161.

228 Bonaparte (1981, 2 [1934]: 395) verweist in ihrer Poe-Interpretation darauf, daß die phallische Mutter, deren Urbild die durch Erhängen phallisierte Jokaste ist, eine *Phantasievorstellung* ist: »[D]ie Ödipussage ist ebenso wie die Geschichte von der *Schwarzen Katze* eine Phantasie, die von Männern geschaffen wurde, alle Ereignisse, der ganze Handlungsverlauf, werden hier vom Standpunkt des Mannes erfaßt und gesehen.« In einer Fußnote äußert sie die bedenkenswerte Überlegung, daß es Sagen gibt, die von Männern erschaffen wurden, und solche, deren Urheber Frauen seien (vgl. ebd.). Tatsächlich hat sich ja das Phantasieprodukt Phallische Mutter essentialisiert, spricht doch die Theorie gerne von der phallischen Mutter / Frau, als sei diese real existent. Es stellt sich die Frage, ob der Ausdruck ›phallische Frau‹, der, wie Laplanche / Pontalis (1972: 382) schreiben, »oft approximativ zur Kennzeichnung einer Frau verwendet wird, die sogenannte männliche Charakterzüge hat, eine autoritäre Frau z. B.«, nicht auf dem Hintergrund der Theorie zur psychischen Bisexualität durch einen anderen Ausdruck ersetzt werden sollte.

229 Kristeva 1982: 265.

230 Vgl. Stuber 1994: 223 f. Alice Schwarzer (1991) und R. Kraft (1993) sehen im Traumkapitel einen realen Mißbrauch dokumentiert. Stuber (1994) legt erstmals eine wissenschaftlich nachvollziehbare Deutung vor, die diese Annahme untermauern könnte. Bereits im *Fanny*-Fragment bezeichnet die Protagonistin das Verhalten des sie literarisch ausbeutenden Schriftstellers als »Blutschande« (1, 127). Dies kann sowohl als Argument für wie gegen eine Inzest-Erfahrung Bachmanns gelesen werden: Die werkinterne Häufung kann sowohl der Beleg für einen Mißbrauch sein, aber auch als Verwendung einer Metapher im Kontext verschiedener Todesarten gewertet werden. Morrien (vgl. 1996: 111) sieht den Begriff einerseits ebenfalls als Ausdruck einer – literarischen! – Inzest-Thematik, verbindet dies aber dem Hinweis S. Weigels auf den von den Nazionalsozialisten gebrauchten Begriff ›Blutschande‹ als Verbot einer Beziehung zum Fremden.

231 Zur Kritik an Derridas Metaphorik vgl. Spivak 1992.

232 Vgl. Gilbert/Gubar 1979.

233 Schottelius (1990: 135) sieht über die schockierende Bilderwelt hinaus in der formalen Gestaltung des Traumkapitels ein Produkt aus Eros und Gewalt: »Aber in der Struktur selbst läßt sich ein bestimmtes Kompositionsprinzip erkennen, das

einerseits den Zwang zur Gewalt artikuliert und hinter dem andererseits eine von der Gewaltkonstruktion verdeckte zweite Wahrheit lesbar ist.« In der poststrukturalistischen Perspektive ihrer Interpretion stellt sich diese zweite Wahrheit als kaum wahrnehmbare Nicht-Identität des Weiblichen im Symbolischen dar (vgl. ebd.).

234 Freud 1978, I [1933]: 469 ff. Er diskutiert hier die traumatischen Neurosen.

235 Auch Bothner (1986: 78) kommt in ihrer Interpretation der Lyrik Bachmanns zu diesem Resultat. Bothners orthodoxe literaturpsychologische Sicht vernachlässigt aber jeden sozialen oder historischen Kontext und wendet sich gegen Bachmann, da sie ihr durchgängig eine »Zwangsidee« attestiert.

236 Laplanche/Pontalis 1972: 523.

237 In seiner Revision der Traumlehre von 1933 schreibt Freud (1978, I [1933]: 451 ff.), der Traum sei der *Versuch* einer Wunscherfüllung, die unter bestimmten Bedingungen scheitern könne.

238 Freud 1980, I (1933): 469.

239 Vgl. Höller 1987: 49.

240 Im *Franza*-Fragment wird Franzas Disposition, die sie ihrem Ausbeuter in die Arme treibt, in der Abwesenheit des Vaters begründet, wie es der folgende Entwurf verdeutlicht: »[E]r hatte Appetit auf eine junge Frau, und ich hatte eine uneingestandene Begier nach einem guten starken festen haltgebenden Etwas, ich habe meinen Vater nie vergessen, den ich nie gesehen habe«(2, 50). Auch Franzas oben zitierter Traum vom Friedhof der Töchter thematisiert die väterliche Abwesenheit als Grund für den Tod der Tochter.

241 Diese These muß angesichts des offenkundigen Leids des Traum-Ichs provozierend wirken. Sie versteht sich als Überlegung, die der Ambivalenz, die dem Traumkapitel anhaftet, gerecht zu werden sucht. Im Sinne der Überdeterminiertheit von Träumen muß diese Ebene anderen Deutungen nicht widersprechen.

242 Zum ›Satz vom Grund‹ vgl. Kohn-Waechter 1992: 21 f.

243 Derrida 1983: 33.

244 Bachmann 1978a, Bd. 1: 82. Zum Bezug dieses Gedichts zum Gedicht *Osiris und Isis* von Musil vgl. Gutjahr (1988: 85).

245 Bronfen 1994: 285.

246 Ebd.: 213.

247 H. Weigel 1992: 10.

248 Vgl. ebd.: 7.

249 H. Weigel 1986a: 125.

250 Dies bestätigt Bronfens (1994: 179) These, die Position des »Überlebenden und Betrachters wird kulturell als männliche konstruiert«.

251 Stoll gelangt in ihrer Untersuchung zur *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstands im Werk Ingeborg Bachmanns* (1991) leider zu keinem nennenswerten Ergebnis.

252 H. Weigel 1992: 198.

253 Ebd.: 197.

254 Da Bachmann hier ein Weiterschreiben im Sinne des von ihr ursprünglich geplanten *Todesarten*-Zyklus annociert, liest sich diese Ankündigung wie eine aggressive Vorwärtsverteidigung angesichts eines immer krisenhafteren Schreibprojektes. Die für Bachmann eher unüblichen Vokabeln des »totalen Erzählens«, der omnipotenten »freien Verfügung« über alles und jeden sowie die Denunzation des Subjektiven nicht nur als fragwürdig, sondern als unbrauchbar wiederholt die *gender*- und *genre*-Konstruktionen, die sich bei Hans Weigel finden und die doch *Malina* – eben nicht die Figur, sondern der Roman – gerade widerlegt.

255 Bachmann zufolge ist der Schluß »fast wie eine Partitur geschrieben« (GuI, 75).

256 Zur Ethik der alten Ägypter vgl. auch den Bachmann bekannten Helck/Otto (1956: 94).

257 Friedell 1951: 188.

258 Ebd.

259 Ebd.: 350.

260 Vgl. Opel 1986: 295.

261 Der Nachlaßtext (Blatt 1807) lautet im Originalwortlaut: »Ich bin Aegyptologe, sagte Malina gern [...]. Der Ka, das ein Begriff der mirzuhilfe kommt, und mn muss, was man Erfahrung gebracht hat, immer als Hilfsiwssenschaft für eine eigeene nicht shaffende betrahcten.« Albrecht und Göttsche streichen aus unverständlichen Gründen das ›nicht‹ (vgl. 1, 398). Ein kleines Symptom, das einmal mehr die Tendenz dieser Ausgabe belegt, Bachmann als ungebrochen produktive Autorin zu etablieren.

262 Im folgenden geht es nicht um wissenschaftliche Erkenntnisse der Ägyptologie, sondern um eine Zeichen- und Vorstellungswelt, die Bachmann poetisch verwendet. Ich beziehe mich deshalb neben den Ausführungen Friedells lediglich auf die Bücher zur ägyptischen Kultur und Geschichte, die sich in Bachmanns Bibliothek befanden, sowie auf Freud, den Bachmann als einen geistigen Vorgänger schätzte.

263 Die Ägypter, so Friedell (1951: 186), sahen den Menschen in dreifacher Form: »Zunächst als Körper, und als solchen auch über den Tod hinaus [...] sodann als Ka. Der Ka ist der Doppelgänger, der ›Double‹ des Menschen, der sich von diesem im Tod, in der Ohnmacht, im Schlaf zu trennen vermag [...].« In den drei Kapiteln *Malinas* ist das Ich von seinem Doppelgänger nicht nur fast immer im Schlaf und im Tod, sondern auch in einer drohenden Ohnmacht getrennt: nach der Reise zu den Altenwyhls fährt das Ich »betäubt« heim, telefoniert »vor Platzangst schwitzend«, erreicht Malina nicht: »[I]ch bin geistesabwesend, mein Geist ist abwesend« (M, 167 ff.).

264 Vgl. Freud 1970, IV (1919): 258.

265 Vgl. die Zusammenfassung in Morrien 1996: 148.

266 Vgl. Friedell 1951: 172.

267 Auch die von Friedell zitierte »devote oder höfliche Redensart [...] ›Euer Gnaden‹« (ebd.: 186) als Anrede des Ka findet sich hier als Titulierung Malinas (vgl. M, 331).

268 Bossinade: 1990: 215.

269 Vgl. ebd.: 216.
270 Von der Lühe (vgl. 1984: 134) zufolge verläuft der Identitätszuwachs des Ichs über den Erinnerungsprozeß.
271 In ihrer an Lacan ausgerichteten Untersuchung nimmt Schottelius (vgl. 1990: 155) eine solche Umwertung vor: Malina und Ich würden am Ende des Romans die Funktionen von ›je‹ und ›moi‹ tauschen.
272 Ziock 1965: 113.
273 Friedell 1951: 188.
274 Franzas Eingrabung im Nilschlamm stellt die Vorstufe zum Tod des Ichs in der Wand dar: Sie war »eingemauert« und »lebendig begraben« (2, 105). Diese Deutung eines nicht-destruktiven Endes wird gestützt durch Morrien (vgl. 1996: 154), die auf die werkinterne Benutzung des Wand-Motivs in seiner positiven Bedeutung verweist.
275 Vgl. Friedell 1951: 186.
276 Friedell (ebd.: 151) weist auf die Scheintüren in den Grabanlagen der Ägypter hin, »wo, wie man annahm, der Ka, der Geist des Toten, aus und ein ging.« Möglicherweise ist *Malina* als »textuelle Krypta« (Bossinade) selbst eine Scheintür und der Tod des Ichs nur ein Scheintod. Vergleichbar wäre dies dann Else Lasker-Schüler, die sich, so Bossinade (1990: 189), als »tanzende Mumie imaginiert [...], die auf der Stirne der großen Pyramide ihren Namen in Hieroglyphen zu lesen hofft«. Morrien (1996: 156) nennt das weibliche Textbegehren bei Bachmann ein »Todesbegehren«, das zugleich »die Möglichkeit eines quasi posthumen Zirkulierens bzw. einer ständigen Epiphanie des Totgesagten (weiblichen Ich) impliziert.«
277 Klaubert (vgl. 1983: 100) weist auf das Tierkreiszeichen Krebs hin, das man hier herauslesen kann. In einem Entwurf deutlicher noch (vgl. 3.1, 95) als in *Malina* (vgl. M, 247) sagt das Ich, sie habe immer Personen besonders gerne gemocht, die im Juli geboren sind, also Menschen mit dem Sternzeichen Krebs. In einem weiteren Entwurf (vgl. 3.1, 141) hatte Bachmann der Figur Ivan das Sternzeichen Skorpion zugedacht: Diese ist keine zufällige Wahl, da Skorpione gemeinhin mit Sexualität in Verbindung gebracht werden und dies dem Titelentwurf zum ersten Kapitel *Glücklich schlafen mit Ivan* (3.1, 156) entspricht.
278 Kann-Coomann (1988: 132) resümiert zur Zeitstruktur in *Malina*: »Bilder des Wassers charakterisieren ebenso die Notwendigkeit des Schreibens, wie sie ein Verhältnis Ingeborg Bachmanns zu ihrer literarischen Tätigkeit markieren, dem es weniger um das fertige Produkt als vielmehr um den Zustand der Produktion, die Bewegung des Schreibens, den Vollzug der Existenz im Schreibstrom geht.«
279 Vgl. dazu Brüns 1994.
280 Bossinade 1990: 251.
281 Ebd.: 254.
282 In einem Entwurf (3.1, 4 f.) bezieht sich Bachmann auf diese Erzähltradition: »Tausendundeinenacht, Sie erraten es, man erzählt, damit man auskommt, damit die Frist verlängert wird, damit man nicht dekapitiert wird.« Tausendundeinenacht evoziert eine weibliche Erzähltradition. Der private Hintergrund ist hier

vermutlich der folgende: Dieser Entwurf steht im Kontext der oben zitierten Rache-Phantasien und bezieht sich schon deshalb auf Max Frisch. Darüber hinaus findet sich in einem Entwurf zu *Malina* ein an einen »Herrn Tausend« (3.1, 47) adressierter Brief: Vermutlich chiffriert Bachmann hier Frisch, dessen Roman *Mein Name sei Gantenbein,* wie der Fischer-Verlag mit Stolz auf dem Vorsatzpapier vermerkt, »der Band 1000 der Fischer Bibliothek« ist (vgl. Frisch 1968).

283 Nachlaß-Blatt 4481, hier wissenschaftlich unkorrekt, da bis auf die letzten zwei Verschreiber korrigiert zit. n. Originalkopie, ediert in Albrecht/Göttsche 1995, 3.1: 90. Zitat auf dem Photo nach Albrecht/Göttsche ebd.

Schlussbild

1 Die folgenden Zitate entnehme ich einem anläßlich der Präsentation des *Virtuosen* auf der Buchmesse 1994 als Sonderprospekt des Hanser-Verlags herausgegebenen Essay de Moors.

2 Vgl. de Moor 1994: 12.

3 Freud 1978, I (1933 [1932]: 561.

4 Vgl. Brüns 1997.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur Bachmann, Fleisser, Haushofer

Bachmann, Ingeborg:

1978 a Werke. Herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München.
Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen.
Band 2: Erzählungen.
Band 3: Todesarten: Malina und unvollendete Romane.
Band 4: Essays, Reden, vermischte Schriften, Anhang.

1978 b An die Sonne. In: Dies. 1978a, Bd. 1. S. 136.

1978 c Botschaft. In: Dies. 1978a, Bd. 1. S. 49.

1978 d Das dreißigste Jahr. In: Dies. 1978a, Bd. 2. S. 94-137.

1978 e Der Fall Franza. In: Dies. 1978a, Bd. 3. S. 339-482.

1978 f Requiem für Fanny Goldmann. In: Dies. 1978a, Bd. 3. S. 483-524.

1978 g Frankfurter Vorlesungen. In: Dies. 1978a, Bd. 4. S. 182-271.

1978 h Anrufung des großen Bären. In: Dies. 1978a, Bd. 1. S. 95.

1978 i Das Gedicht an den Leser. In: Dies. 1978a, Bd. 4. S. 307-308.

1978 j Malina. In: Dies. 1978a, Bd. 3. S. 11-337.

1978 k Das Spiel ist aus. In: Dies. 1978a, Bd. 1. S. 82-83.

1978 l ›Auf das Opfer darf sich keiner berufen‹. In: Dies. 1978a, Bd. 4. S. 335.

1978 m Undine geht. In: Dies. 1978a, Bd. 2. S. 253-263

1978 n Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Dies. 1978a, Bd. 4. S. 275-277.

1983 Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich.

1995 ›Todesarten‹-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter der Leitung von Robert Pichl herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München, Zürich.
Band 1: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann / Rottwitz-Roman und andere Texte.
Band 2: Das Buch Franza.
Band 3.1: Malina.
Band 3.2: Malina.
Bd. 4: Der ›Simultan‹-Band und andere späte Erzählungen.

Fleißer, Marieluise:

1931 Mehlreisende Frieda Geier. Berlin.

1973 a Interview-Antworten. In: Rühle 1973a. S. 345-348.

1973 b Alle meine Söhne. Über Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder und Franz Xaver Kroetz. In: Rühle 1973a. S. 405-410.

1980 Fegefeuer in Ingolstadt. 1. Fassung von 1926. In: Rühle 1980. S. 105-153.

1983 a Gesammelte Werke. Herausgegeben von Günther Rühle. Frankfurt/M.
Band 1: Dramen.
Band 2: Roman, Erzählende Prosa, Aufsätze.
Band 3: Gesammelte Erzählungen.
1983 b Avantgarde. In: Dies. 1983a, Bd.3. S. 117-168.
1983 c Die im Dunkeln. In: Dies. 1983a, Bd. 3. S. 270-294.
1983 d Der Starke Stamm. In: Dies. 1983a, Bd. 1. S. 223-288.
1983 e Fegefeuer in Ingolstadt. 2. Fassung von 1929. In: Dies. 1983a, Bd. 1. S. 127-222.
1983 f Das Pferd und die Jungfer. In: Dies. 1983a, Bd. 3. S. 295-307.
1983 g Der Venusberg. In: Dies. 1983a, Bd. 3. S. 251-257.
1983 h Die Ziege. In: Dies. 1983a, Bd. 3. S. 76-81.
1983 i Der Tiefseefisch. In: Dies. 1983a, Bd. 1. S. 289-356.
1983 j Eine Zierde für den Verein. In: Dies. 1983a, Bd. 2. S. 9-204.
1989 a Gesammelte Werke. Herausgegeben von Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister. Frankfurt/M.
Band 4: Aus dem Nachlaß.
1989 b Der Heinrich Kleist der Novellen. In: Dies. 1989a. S. 403-407.
1989 c Meine Biographie. In: Dies. 1989a. S. 523-546.
1989 d Ich ahnte den Sprengstoff nicht. In: Dies. 1989a. S. 491-503.
1989 e Zwerg Auge. Eine Legende. In: Dies. 1989a. S. 210-217.
1989 f Zwei Premieren. In: Dies. 1989a. S. 473-477.
1995 a Die List. Frühe Erzählungen. Herausgegen und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Echte. Frankfurt/M.
1995 b Zehn Minuten vor Schluß. In: Dies. 1995a. S. 81-83.

Haushofer, Marlen:
1955 Eine Handvoll Leben. München.
1986 a Die Mansarde. Frankfurt/M.
1986 b Für eine vergeßliche Zwillingsschwester. Nachruf zu Lebzeiten. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ Texte zu Marlen Haushofer. Von Anne Duden, Jeannie Ebner, Irmela von der Lühe … . Frankfurt/M. S. 117-124.
1986 c Warum ich mein Buch schrieb. Beitrag für einen Autorenalmanach. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 125-126.
1986 d »Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt«. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 127-131.
1986 e »Meine Bücher sind alle verstoßene Kinder«. Ein Gespräch mit Dora Dunkl. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 134-136.
1986 f »Mach Dir keine Sorgen«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 137-138.
1989 a Himmel, der nirgendwo endet. Frankfurt/M.
1989 b Die Wand. Frankfurt/M., Berlin.

1990 a Wir töten Stella. In: Dies.: Wir töten Stella und andere Erzählungen. München. S. 53-101.
1990 b Die Geschichte vom Menschenmann. In: Dies.: Die Frau mit den interessanten Träumen. Erzählungen. München. S. 56-61.
1990 c Der Mann und sein Hund. In: Dies.: Begegnung mit dem Fremden. Erzählungen. München. S. 140-143.
1990 d Der Sonntagsspaziergang. In: Dies.: Begegnung mit dem Fremden. Erzählungen. München. S. 52-95.
1990 e Menschenfresser. In: Dies.: Wir töten Stella und andere Erzählungen. München. S. 115-121.
1991 Die Tapetentür. München.
1993 a Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk. Herausgegeben von Christine Schmidjell. Frankfurt/M., Berlin.
1993 b Ein Mitternachtsspiel. Hörspiel, nach einer Erzählung bearbeitet. In: Dies.: Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß. Aufsätze zum Werk. Herausgegeben von Christine Schmidjell. Frankfurt/M., Berlin. S. 43-74.

Primärliteratur anderer Autoren

Andreas-Salomé, Lou:
1977 Lebensrückblick. Frankfurt/M.
Berlau, Ruth:
1985 Brechts Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau. Herausgegeben von Hans Bunge. Darmstadt.
Brecht, Bertolt:
1966 Baal. Drei Fassungen. Kritisch editiert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt/M.
1968 Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien. Kritisch ediert und kommentiert von Dieter Schmidt. Frankfurt/M.
1975 Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954. Herausgegeben von Herta Ramthun. Frankfurt/M.
1981 Briefe. Herausgegeben und kommentiert von Günter Glaeser. Frankfurt/M.
1989 Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht et al. Berlin und Weimar, Frankfurt/M.
Band 1: Stücke I.
Celan, Paul:
1977 Gedichte in zwei Bänden. Erster Band. Frankfurt/M.
1983 Gesammelte Werke in fünf Bänden. Frankfurt/M.
Band 1: Gedichte I.
Band 2: Gedichte II.
Band 3: Prosa, Reden.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten:
1976 Vollständige deutsche Ausgabe in zwölf Teilbänden. Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Frankfurt/M.
Domin, Hilde:
1974 Von der Natur nicht vorgesehen. Autobiographisches. München.
Eco, Umberto:
1982 Der Name der Rose. München.
Feinstein, Elaine:
1993 Loving Brecht. London.
Frisch, Max:
1968 Mein Name sei Gantenbein. Frankfurt/M., Hamburg.
1975 Montauk. Frankfurt/M.
Günderrode, Karoline von:
1990 Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe herausgegeben von Walter Morgenthaler. Basel, Frankfurt/M.
Band I: Texte. Herausgegeben von Walter Morgenthaler unter Mitarbeit von Karin Obermeier und Marianne Graf.
Jelinek, Elfriede:
1990 »Dieses vampirische Zwischenleben«. Interview mit Dieter Bandhauer. *Die Tageszeitung* vom 9.5.1990.
Kalb, Charlotte von:
1892 Briefe an Goethe. In: Goethe-Jahrbuch. Herausgegeben von Ludwig Geiger. Frankfurt/M.
Band 13: Briefe.
Keun, Irmgard:
1980 Das Mädchen, mit dem die Kinder nicht verkehren durften. Düsseldorf.
Kleist, Heinrich von:
1982 a Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden. Herausgegeben von Helmut Sembdner. München.
Band 1: Gedichte, Gelegenheitsverse und Albumblätter, Dramen.
Band 3: Erzählungen und Anekdoten.
1982 b Epigramme. In: Ders. 1982a, Bd. 1. S.20-25.
1982 c Die Marquise von O …. In: Ders. 1982a, Bd. 3. S. 104-143.
1982 d Der Findling. In: Ders. 1982a, Bd. 3. S.199-215.
Mandelstam, Nadeschda:
1991 Im Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie. Frankfurt/M.
Mandelstam, Ossip:
1959 Gedichte. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan. Frankfurt/M.
Moor, Margriet de:
1994 Der Virtuose. München, Wien.
Ovid:
1952 Metamorphosen. In deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch. München.

Plath, Sylvia:
1977 Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings. London/ Boston.
1983 Ariel. Gedichte. Frankfurt/M.
Poe, Edgar Allen:
1965 Der schwarze Kater. In: Ders.: Erzählungen in zwei Bänden. Mit den Zeichnungen von Alfred Kubin. München. Bd.1. S.177-193.
Ransmayr, Christoph:
1992 Die letzte Welt. Frankfurt/M.
Reinig, Christa:
1978 Mein Herz ist eine gelbe Blume. Christa Reinig im Gespräch mit Ekkehart Rudolph. Düsseldorf.
1981 Entmannung. Die Geschichte Ottos und seiner vier Frauen. Darmstadt und Neuwied.
Rilke, Rainer Maria:
1980 Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Frankfurt/M.
Steffin, Margarete:
1991 Konfutse versteht nichts von Frauen. Nachgelassene Texte. Herausgegeben von Inge Gellert. Mit einem Nachwort von Simone Barck und einem dokumentarischen Anhang. Berlin.
Stepanek, Lilly:
1947 Malina. Wien.
Valentin, Karl:
1963 Die Raubritter vor München. Szenen und Dialoge. München.
Varnhagen, Rahel:
1979 Briefwechsel. Herausgegeben von Friedhelm Kemp. München.
Band III: Rahel und ihre Freunde.
Weigel, Hans:
1951 Unvollendete Symphonie. Innsbruck.
1979 In Memoriam. Graz, Wien, Köln.
1986 a Man kann nicht ruhig darüber reden. Umkreisung eines fatalen Themas. Graz, Wien, Köln.
1986 b Marlen Haushofer. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 167-177.
1992 Unvollendete Symphonie. Graz, Wien, Köln.
Wolf, Christa:
1981 Kindheitsmuster. Darmstadt und Neuwied.
1983 Voraussetzungen einer Erzählung: ›Kassandra‹. Darmstadt und Neuwied.
Woolf, Virginia:
1982 Ein Zimmer für sich allein. Frankfurt/M.
Zürn, Unica:
1991 Notizen einer Blutarmen. In: Dies.: Gesamtausgabe in 5 Bänden. Herausgegeben von Günter Bose und Erich Brinkmann. Berlin. Band 4.1. S.25-42.

Albrecht, Monika:
1989 Die andere Seite. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns ›Todesarten‹. Würzburg. (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 43)
1992 »Mein Name sei Gantenbein – mein Name? Malina. Zum Verfahren der ›imaginären Autobiographie‹ ›Malina‹«. In: Stoll 1992b. S. 265- 287.
1993 »Poetologische Anthropologie. Zur Strukturgenese von Ingeborg Bachmanns fragmentarischem ›Todesarten‹-Roman«. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk 1993. S. 129-145.
Alfes, Henrike F.:
1995 Literatur und Gefühl. Emotionale Aspekte literarischen Schreibens und Lesens. Opladen. (= Konzeption Empirische Literaturwissenschaft. Herausgegeben von der Arbeitgruppe NIKOL, Bd. 19)
Anonym:
1983 »Marlen Haushofer«. *Die Presse* vom 24./25.9.1983.
Anselm, Sigrun / Beck, Barbara (Hgg.):
1987 Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins. Berlin.
Antes, Klaus:
1984 »Robinson ist eine Frau«. *Rheinische Post* vom 29.7.1994.
Appelt, Hedwig:
1989 Die leibhaftige Literatur: Das Phantasma und die Präsenz der Frau in der Schrift. Weinheim, Berlin.
Atzler, Elke E.:
1990 »Freischöpferische Eingriffe. Zu den Auseinandersetzungen um Ingeborg Bachmanns literarischen Nachlaß«. *Die Tageszeitung* vom 6.4.1990.
Bange, Christine:
1987 Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis bei Baudelaire; Benjamin und Maguerite Duras. Weinheim. (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 9)
Bareiss, Otto:
1984 »Vita Ingeborg Bachmann«. In: Text und Kritik 1984. S. 180-185.
Baroth, Dieter:
1983 »Hinter der Wand nur Todesstarre«. *Welt der Arbeit* vom 24.2. 1993.
Barrett, Michèle:
1983 Das unterstellte Geschlecht. Umrisse eines materialistischen Feminismus. Berlin.
Barthes, Roland:
1974 Die Lust am Text. Frankfurt/M.
1984 Fragmente einer Sprache der Liebe. Frankfurt/M.
Bartsch, Kurt:
1988 Ingeborg Bachmann. Stuttgart. (= Sammlung Metzler 242)

Becker-Cantarino, Barbara:
1989 Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800. München.
Beer, Ursula:
1990 Geschlecht, Struktur, Geschichte: Soziale Konstituierung des Geschlechterverhältnisses. Frankfurt/M.
Beese, Henriette:
1976 Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan. Darmstadt.
Beicken, Peter:
1983 »Weiblicher Pionier. Marieluise Fleißer – oder zur Situation schreibender Frauen in der Weimarer Republik«. In: Die Horen 132 (1983). S. 45-60.
1988 Ingeborg Bachmann. München. (= Beck'sche Reihe: Autorenbücher, Bd. 605)
Belo, Fernando:
1980 Das Markus-Evangelium materialistisch gelesen. Stuttgart.
Benhabib, Seyla et al.:
1993 Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt/M.
Benjamin, Jessica:
1986 »A Desire of One's Own: Psychoanalitic Feminism and Intersubjective Space«. In: de Lauretis 1986a. S. 78-101.
1993 a Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht. Frankfurt/M.
1993 b Phantasie und Geschlecht. Studien über Idealisierung, Anerkennung und Differenz. Frankfurt/M.
Benjamin, Walter:
1980 Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M. S. 136-169.
Bennholdt-Thomsen, Anke:
1988 »Auf der Suche nach dem Erinnerungsort«. In: Celan-Jahrbuch 2. S. 7-28. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge, Bd. 8)
Berger, Renate / Stephan, Inge (Hgg.):
1987 Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Wien.
Bielstein, Wolf:
1987 Körperbild und psychische Entwicklung. Dipl. F. U. Berlin (unveröffentlicht).
Blamberger, Günter:
1991 Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne. Stuttgart.
Blöcker, Günter:
1971 »Auf der Suche nach dem Vater«. In: Merkur, Jg. 25, Heft 4 (April 1971). S.395-398.
Bloom, Harold:
1995 Einfluß-Angst. Eine Theorie der Dichtung. Basel, Frankfurt/M.

Böschenstein, Bernhard:
1988 »Celan und Mandelstam. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis«. In: Celan Jahrbuch 2. S. 155-168.
Bonaparte, Marie:
1981 Edgar Poe. Eine psycholanalytische Studie. Mit einem Vorwort von Sigmund Freud und einem Nachwort von Oskar Sahlberg. Teil I-III. Frankfurt/M.
Bosse, Heinrich:
1981 Autorschaft ist Werkherrschaft. Paderborn.
Bossinade, Johanna:
1990 Das Beispiel Antigone. Textsemiotische Untersuchungen zur Präsentation der Frauenfigur von Sophokles bis Ingeborg Bachmann. Köln, Wien.
Bothner, Susanne:
1986 Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt/M., Bern, New York. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 906)
Bovenschen, Silvia:
1979 »Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?«. In: Dietze, Gabriele (Hg.): Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung. Darmstadt, Neuwied. S. 82-115.
1980 Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/M.
Brandstetter, Gabriele
1986 Erotik und Religiosität. Eine Studie zur Lyrik Clemens Brentanos. München. (= Münchner Germanistische Beiträge, Bd. 33)
Braun, Christina von:
1990 NICHT ICH. Logik Lüge Libido. Frankfurt/M.
Brecht Yearbook 12:
1983 brecht – woman and politics. Edited by John Fuegi, Gislea Bahr, and John Willet.
Brinkemper, Peter:
1985 »Ingeborg Bachmanns ›Der Fall Franza‹ als Paradigma weiblicher Ästhetik«. In: Modern Austrian Literature, Vol. 18, No. 3/4. S. 147-181.
Brinker-Gabler, Gisela (Hg.):
1988a Deutsche Literatur von Frauen. München.
Band 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18.Jahrhunderts.
Band 2: 19. und 20. Jahrhundert.
1988b »Einleitung: Frauen schreiben. Überlegungen zu einer ausgewählten Exploration literarischer Praxis«. In: Dies. 1988a, Bd 1. S. 11-36.
Brodzki, Bella / Schenck, Celeste:
1989 »Criticus Interruptus: Uncoupling Feminism and Deconstruction«. In: Kauffman 1989 a. S. 194-208.

Bronfen, Elisabeth:
1994 Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit, Ästhetik. München.
Brown, Cheryl L. / Olson, Karen (eds.):
1978 Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose. New York and London.
Brown, Russell E.:
1990 Intimacy and Intimidation. Three essays on Bertolt Brecht. Stuttgart.
Brueckel, Ina
1996 Ich ahnte den Sprengstoff nicht: Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Freiburg i. Br.
Brüns, Elke:
1994 »Apokryphe Erinnerung. Zu den intertextuellen Bezügen von Ingeborg Bachmanns ›Malina‹ und Hans Weigels ›Unvollendete Symphonie‹«. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Jg. 113, Heft 2. S. 277-292.
1995 »Keine Bürgerin der Spiegelstadt? Marieluise Fleißer: Autobiographismus als Rezeptionsstrategie«. In: Holdenried, Michaela (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Berlin. S. 324-338.
1996 »Wie man eine Autorin konstruiert«. *Die Tageszeitung* vom 17.1.1996.
1997 »Eine Frau zwischen Napoleons: Marieluise Fleißer«. In: Ariadne. Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung. Heft 31: Avantgarde und Tradition. Schriftstellerinnen zwischen den Weltkriegen. (Mai 1997) S. 26-31.
Buck, Inge:
1988 »Fluchtwege. Zu den Erzählstrukturen bei Marlen Haushofer«. In: Pelz et al. 1988. S. 219-225.
Buck, Theo:
1979 »Dem Kleinbürger aufs Maul geschaut: Zur gestischen Sprache der Marieluise Fleißer«. In: Text und Kritik 1979. S. 35-53.
Bürger, Christa:
1984 »Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne«. In: Text und Kritik 1984. S. 7-27.
1990 Leben Schreiben. Die Klassik, die Romatik und der Ort der Frauen. Stuttgart.
Burton, Clare:
1985 Subordination. Feminism and Social Theory. Sydney, London, Boston.
Butler, Judith:
1991 Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/M.
Case, Sue-Ellen:
1983 »Brecht and Women: Homosexuality and the Mother«. In: Brecht Yearbook 12. S. 65-74.
Caviola, Hugo:
1991 »Behind the Transparent Wall. Marlen Haushofer's Novel ›Die Wand‹«. In: Modern Austrian Literature, Volume 24, Number 1. S. 101-112.
Celan Jahrbuch 2:
1988 Herausgegeben von Hans-Michael Speier. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Dritte Folge, Bd. 85)

Chalfen, Israel:
1983 Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/M.
Chodorow, Nancy:
1986 Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter. München.
Cixous, Hélène:
1977 Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Berlin.
1980 Weiblichkeit in der Schrift. Berlin.
1987 »Von der Szene des Unbewußten zur Szene der Geschichte. Weg einer Schrift«. In: Rick, Karin (Hg.): Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst. Konkursbuch 20. S. 62-86.
Cocalis, Susan L.:
1979 »Weib ist Weib. Mimetische Darstellung contra emanzipatorische Tendenz in den Dramen Marieluise Fleißers«. In: Paulsen, Wolfgang (Hg.): Die Frau als Heldin und Autorin. Neue kritische Ansätze zur deutschen Literatur. Bern. S. 201-210.
1982 »Weib ohne Wirklichkeit, Welt ohne Weiblichkeit. Zum Selbst-, Frauen- und Gesellschaftsbild im Frühwerk von Marieluise Fleißer«. In: von der Lühe 1982. S. 64-86.
Cramer, Sibylle:
1985 »›Es war besser, von den Menschen wegzudenken‹. Eine Zeitgenossin Ingeborg Bachmanns: die wiederentdeckte österreichische Erzählerin Marlen Haushofer«. *Frankfurter Rundschau* vom 9.11.1985.
Culler, Jonathan:
1982 On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. Ithaca, New York.
Damm, Sigrid:
1988 Cornelia Goethe. Frankfurt/M.
Denneler, Iris:
1978 f. »Marlen Haushofer«. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München.
Derrida, Jacques:
1983 Grammatologie. Frankfurt/M.
1986 Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Hamacher, Werner (Hg.): Nietzsche in Frankreich. Frankfurt/M., Berlin. S. 137-172.
Diebold, Bernhard:
1973 »Erzähler mit und ohne Treffpunkt«. *Frankfurter Zeitung* vom 24.11.1929. In: Rühle 1973 a. S. 142-143.
Duden, Anne:
1986 »In Ruhe und Ordnung: unheilbar verwundert. Zu Marlen Haushofers Roman ›Die Mansarde‹«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 108-114.

Düsing, Wolfgang:
1982 Erinnerung und Identität. Untersuchungen zu einem Erzählproblem bei Musil, Döblin und Doderer. München. (= Literaturgeschichte und Literaturkritik. Schriften zur Deutschen und Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 3)
Dutli, Ralph:
1992 Ossip Mandelstam – Im Luftgrab. Ein Lesebuch. Mit Beiträgen von Paul Celan, Pier Paolo Pasolini, Philippe Jaccottet, Joseph Brodsky. Frankfurt/M.
Duyfhuizen, Bernhard:
1989 »Deconstruction and Feminist Literary Theory II«. In: Kauffman 1989a. 174-193.
Ebner, Jeannie:
1986 »Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 178-183.
Ecker, Gisela:
1985 »Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft. Eine heimliche oder eine unheimliche Allianz?«. In: Berger et al. 1985. S. 8-20.
Fehervary, Helen:
1982 »Autorschaft, Geschlechtsbewußtsein und Öffentlichkeit. Versuch über Heiner Müllers ›Die Hamletmaschine‹ und Christa Wolfs ›Kein Ort. Nirgends‹«. In: von der Lühe 1982. S. 132-153.
Fenn, Bernard:
1982 Characterisation of Women in the Plays of Bertolt Brecht. Frankfurt/M., Bern. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 383)
Feßmann, Meike:
1992 Spielfiguren. Die Ich-Figurationen Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle. Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors. Stuttgart.
Fischer, Bernd:
1988 Ironische Metaphysik. Die Erzählungen Heinrich von Kleists. München.
Foucault, Michel:
1974 Schriften zur Literatur. München.
Frank, Manfred:
1979 Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt/M.
Frei, Norbert:
1993 »Marlen Haushofer. Die frühen Erzählungen«. In: Haushofer 1993a. S. 179-207.
Freud, Sigmund:
1964 Über Deckerinnerungen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Herausgegeben von Anna Freud. Bd. I. 2. Aufl. Frankfurt/M. S. 531-544.
1969-80 Studienausgabe. Band I-X. Frankfurt/M.
Band 1: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge.

Band 2: Die Traumdeutung.
Band 3: Psychologie des Unbewußten.
Band 4: Psychologische Schriften.
Band 5: Sexualleben.
Band 6: Hysterie und Angst.
Band 7: Zwang, Paranoia und Perversion.
Band 8: Zwei Kinderneurosen.
Band 9: Fragen zur Gesellschaft. Ursprünge der Religion.
Band 10: Bildende Kunst und Literatur.

Freud, Sigmund / Breuer, Josef:
1981 Studien über Hysterie. Frankfurt/M.

Friedell, Egon:
1951 Kulturgeschichte Ägyptens und des alten Orients. Leben und Legende der vorchristlichen Seele. München. 3. Auflage.

Fröhlich, Hans:
1973 »›Etwas zwischen Männern und Frauen‹«. *Stuttgarter Nachrichten* vom 16.2.1971. In: Rühle 1973a. S. 349-350.

Frühwald, Wolfgang:
1984 »Eine Moritat vom Ende des Individuums: Das Theaterstück ›Baal‹«. In: Hinderer, Walter (Hg.): Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart. S. 33-47.

Fuegi, John:
1994 The Life and Lies of Bertolt Brecht. London.

Führich, Angelika:
1992 Aufbrüche des Weiblichen im Drama der Weimarer Republik. Brecht – Fleißer – Horváth – Gmeyner. Heidelberg. (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Musikwissenschaft, Bd. 109)

Gallas, Helga:
1981 Das Textbegehren des ›Michael Kohlhaas‹. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur. Reinbek bei Hamburg.

Gallop, Jane:
1982 Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction. London.
1985 Reading Lacan. Ithaca, New York, London.

Gamper, Herbert:
1973 »Kleinmenschliche Raubtierschaft«. Programmheft des Zürcher Theaters zur Schweizer Erstaufführung von ›Fegefeuer in Ingolstadt‹ im Februar 1972. In: Rühle 1973a. S. 386-402.

Gerhardt, Marlis:
1986 Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde. Darmstadt und Neuwied.

Giesing, Michaela:
1985 »Theater als verweigerter Raum. Dramatikerinnen der Jahrhundertwende in deutschsprachigen Ländern«. In: Gnüg / Möhrmann 1985. S. 240-259.

Gilbert, Sandra M. / Gubar, Susan:
1979 The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven and London.
Girard, René:
1987 Das Heilige und die Gewalt. Zürich.
Gnüg, Hiltrud / Möhrmann, Renate (Hgg.):
1985 Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart.
Gönner, Gerhard:
1989 Von ›zerspaltenen Herzen‹ und der ›gebrechlichen Einrichtung der Welt‹. Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist. Stuttgart.
Göttsche, Dirk:
1987 Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt/M. (= Hochschulschriften Literaturwissenschaft, Bd. 84)
1992 »›Malina‹ und die nachgelassenen ›Todesarten‹-Fragmente. Zur Geschichte des reflexiven und zyklischen Erzählens bei Ingeborg Bachmann«. In: Stoll 1992 b. S. 188-209.
Goetzinger, Germaine:
1988 »›Allein das Bewußtsein dieses Befreienkönnens ist schon erhebend‹. Emanzipation und Politik in Publizistik und Roman des Vormärz«. In: Brinker-Gabler 1988a, Bd. 2. S. 86-104.
Golz, Sabine:
1987 Legenda Feminina: Die verschwindende Poetik der Ingeborg Bachmann. phil. Diss. Cornell.
Grimkowski, Sabine:
1992 Das zerstörte Ich. Erzählstrukturen und Identität in Ingeborg Bachmanns ›Der Fall Franza‹ und ›Malina‹. Würzburg. (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 74)
Großmaß, Ruth / Schmerl, Christiane (Hgg.):
1989 Feminstischer Kompass, patriarchales Gepäck. Kritik konservativer Anteile in neueren feministischen Theorien. Frankfurt/M.
Gürtler, Christa:
1983 Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 134)
Gutjahr, Ortrud:
1988 Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns ›Der Fall Franza‹. Würzburg. (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd.27)
Habbel, Marie-Luise:
1992 »Diese Wüste hat sich einer vorbehalten«. Biblisch-christliche Motive im literarischen Werk Ingeborg Bachmanns. Altenberge. (= Münsteraner Theologische Abhandlungen, Bd. 18)

Hahn, Barbara:
1991 Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt/M.
Hanson, Clare:
1990 »Was wollen feministische Literaturwissenschaftlerinnen?«. In: Feministische Studien. Heft 2: T/Exstasy – Feministische Perspektiven in Großbritannien. S. 55-69.
Hapkemeyer, Adreas:
1991 Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien. (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Bd. 560 [und] Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft, Bd.11)
Hapkemeyer, Andreas (Hg.):
1983 Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben. München.
Hartmann, Hans A.:
1983 »Von der Freundlichkeit der Weiten oder Auf der Suche nach der verlorengegangenen Mutter. Der junge Brecht«. In: Koopmann, Helmut / Stammen, Theo (Hgg.): Bertolt Brecht – Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung. München. S. 31-83. (= Schriften der Philosopischen Fakultäten der Universität Augsburg, Bd. 25)
Hausen, Karin:
1976 »Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben«. In: Conze, Werner (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Stuttgart. S. 363-384.
Heidemann-Nebelin, Klaudia
1994 Rotkäppchen erlegt den Wolf: Marieluise Fleißer, Christa Reinig und Elfriede Jelinek als satirische Schriftstellerinnen. Bonn. (= Holos Reihe Feministische Wissenschaft, Bd. 2)
Helck, W. / Otto, E.:
1956 Kleines Wörterbuch der Aegyptologie. Wiesbaden.
H.H.:
1985 Überleben in der Einsamkeit. *Wiesbadener Kurier* vom 24.9.1985
Hinderer, Walter (Hg.):
1984 Brechts Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart.
Höller, Hans:
1987 Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum ›Todesarten‹-Zyklus. Frankfurt/M.
1992 »›daß ich schreien werde vor Entsetzen‹. Die Kunstwerk-Problematik in ›Malina‹ und ihre Vorgeschichte«. In: Stoll 1992b. S. 233-249.
Hörisch, Jochen/ Winkels, Hubert (Hgg.):
1985 Das schnelle Altern der neuesten Literatur. Essays zu deutschsprachigen Texten zwischen 1968 – 1984. Düsseldorf.
Hoffmann-Rittberg, Sybille:
1984 »Hinter allem Sichtbaren«. *Deutsche Volkszeitung* vom 13.7.1984.

Hoffmeister, Donna L.:
1983 The Theater of Confinement – Language and Survival in the Milieu Plays of Marieluise Fleißer and Franz Xaver Kroetz. Columbia: South Carolina.
Hoppe, Else
1929/30 »Die Frau als Dramatikerin«. In: Die Literatur, 31. Jg. S. 563-564. Wiederabdruck in: Ariadne. Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung. Heft 31: Avantgarde und Tradition. Schriftstellerinnen zwischen den Weltkriegen. (Mai 1997) S. 26-31.
Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.:
1980 Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M.
Horstmann, Ulrich:
1983 Parakritik und Dekonstruktion. Eine Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus. Würzburg.
Hotz, Constance:
1990 Das Image der Dichterin. Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs. Konstanz.
Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (Hgg.):
1986 Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek bei Hamburg.
Ihering, Herbert:
1973 »Fegefeuer in Ingolstadt«. *Berliner Börsen-Courier* vom 26.4.1926. In: Rühle 1973a. S. 40-42.
Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk:
1993 Internationales Symposion Münster 1991. Herausgegeben von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg.
Irigaray, Luce:
1979 a Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin.
1979 b »Eine bewegt sich nicht ohne die andere«. In: Freibeuter 2 (1979). S. 73- 82.
1980 Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt/M.
1989 Genealogie der Geschlechter. Freiburg (Breisgau).
Jacobs, Monty:
1973 »Marieluise Fleißers ›Fegefeuer in Ingolstadt‹«. *Vossische Zeitung* vom 26.4.1926. In: Rühle 1973a. S.47-50.
Jameson, Fredric:
1988 Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Reinbek bei Hamburg.
Jantzky, Ulrich:
1983 »Nach der großen Zerstörung«. *Der Tagespiegel* vom 6.2.1983.
Janz, Marlies:
1976 Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/M.
1985 »Haltlosigkeiten – Paul Celan und Ingeborg Bachmann«. In: Hörisch / Winkels 1985. S. 31-39.
1987 »Ästhetik und Theorie«. In: Literatur Konkret, Heft 12: Frauen. S. 96-98.

Jardine, Alice:
1985 Gynesis. Configurations of Woman and Modernity. Ithaca, London.
Jardine, Alice / Smith, Paul (Hgg.):
1987 Men in Feminism. New York and London.
Jenny, Urs:
1973 »Gespräch mit Marieluise Fleißer« (1963). In: Rühle 1973a. S. 341-343.
Jones, Anna Rosalind:
1986 »Surprising Fame: Renaissance Gender Ideologies and Woman's Lyric. In: Miller 1986a. S. 74-96.
Jung, Irene:
1989 Schreiben und Selbstreflexion. Eine literaturpsychologische Untersuchung literarischer Produktivität. Opladen.
Hoppe, Else
1928/29 »Die Frau als Dramatikerin«. In: *Die Literatur*, 31. Jg. S. 563-564. Wiederabdruck in: In: Ariadne. Almanach des Archivs der deutschen Frauenbewegung. Heft 31: Avantgarde und Tradition. Schriftstellerinnen zwischend den Weltkriegen. (Mai 1997) S. 26-31.
Kässens, Wend / Töteberg, Michael:
1979 Marieluise Fleißer. München.
Kann-Coomann, Dagmar:
1988 ›… eine geheime langsame Feier …‹: Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt/M. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1070)
Karasek, Hellmuth:
1977 »Die Erneuerung des Volksstücks: auf den Spuren Marieluise Fleißers und Ödön von Horváths«. In: Positionen des Dramas. München. S.137-169 und 273.
Kauffman, Linda (Hg.):
1989 a Feminism and Institutions. Dialogues on Feminist Theory. Cambridge, Oxford.
1989 b Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticsm. Oxford, New York.
Kebir, Sabine:
1989 Ein akzeptabler Mann? Brecht und die Frauen. Köln.
Keck, Annette / Schmidt, Dietmar (Hgg.):
1994 a Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt. Berlin. (= Geschlechterdifferenz und Literatur, Bd. 2)
Keck, Annette / Schmidt, Dietmar:
1994 b »Vorwort«. In: Dies. 1994a. S. 9-12.
Kerr, Alfred:
1973 »Marieluise Fleißer: ›Fegefeuer in Ingolstadt‹.« *Berliner Tageblatt* vom 26.4.1926. In: Rühle 1973 a. S. 36-39.
Kestenberg, Judith S.:
1988 »Der komplexe Verlauf weiblicher Identität. Betrachtungen zum Entwicklungsverlauf«. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. XLII Jahrgang, Heft 4. S. 349-364.

Kesting, Marianne:
1991 »Ich-Figuration und Erzählerschachtelung. Zur Selbstreflexion der dichterischen Imagination«. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. Neue Folge, Band 41, Heft 1. S. 27-45.
Kickbusch, Christa:
1983 ›Die Wand‹ von Marlen Haushofer. *Die Tageszeitung* vom 22.10.1983
Kittler, Friedrich A.:
1987 Aufschreibesysteme 1800-1900. Zweite erweiterte und korrigierte Auflage. München.
Klaubert, Annette:
1983 Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. ›Malina‹ im Kontext der Kurzgeschichten. Bern, Frankfurt/M., New York. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 662)
Klein, Melanie:
1985 Frühstadien des Ödipuskomplexes. Frankfurt/M.
Kohn-Waechter, Gudrun:
1991 »Das Problem der Post« in ›Malina‹ von Ingeborg Bachmann und Martin Heideggers ›Der Satz vom Grund‹«. In: Runge, Anita / Steinbrügge, Lieselotte (Hgg.): Die Frau im Dialog. Studien zur Theorie und Geschichte des Briefes. Stuttgart. S. 225-242.
1992 Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns ›Malina‹. Stuttgart. (= Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 28.)
Kolkenbrock-Netz, Jutta / Schuller, Marianne:
1982 »Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis«. In: von der Lühe 1982. S. 155-174.
Koschel, Inge / Weidenbaum, Christine von (Hgg.):
1989 Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München, Zürich.
Kraft, Friedrich (Hg.):
1981 Marieluise Fleißer. Anmerkungen Texte Dokumente. Mit Beiträgen von Eva Pfister und Günther Rühle. Ingolstadt.
Kraft, Renate:
1993 »›Mein Vater, (…) ich hätte dich nicht verraten‹. Sexueller Mißbrauch in Ingeborg Bachmanns Roman ›Malina‹«. In: Rundbrief 38/39. Herausgegeben von Frauen in der Literaturwissenschaft c/o Universität Hamburg. S. 31-34.
Krechel, Ursula:
1992 Mit dem Körper des Vaters spielen. Essays. Frankfurt/M.
Kristeva, Julia:
1977 a »Semiologie – kritische Wissenschaft und / oder Wissenschaftskritik«. In: Zina, Peter von (Hg.): Textsemiotik und Ideologiekritik. Frankfurt/M. S. 35-53.
1977 b Une(s) Femme(s). Interview von Eliane Boucquey. In: Le Grif: Essen vom Baum der Erkenntnis. Weibliche Praxis gegen Kultur. Berlin. S. 37-48.

1977 c Hérétique de l'amour. In: Tel Quel 74 (Winter 1977). S. 30-49.
1978 Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt/M.
1979 »Kein weibliches Schreiben? Fragen an J. Kristeva«. In: Freibeuter 2 (1979). S. 79-84.
1982 Die Chinesin. Die Rolle der Frau in China. Frankfurt/M., Berlin, Wien.
1989 Geschichten von der Liebe. Frankfurt/M.
Lacan, Jacques:
1976 »La femme n'existe pas«. In: Alternative 108/109 (Juni/August 1976). S. 160-163.
1986 Schriften I-III. Weinheim, Berlin.
Lang, Hermann:
1973 Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt/M.
Laplanche, J. / Pontalis, J.-B.:
1972 Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt/M.
Lauretis, Teresa de:
1984 Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington.
Lauretis, Teresa de (Hg.):
1986 a Feminist Studies / Critical Studies. Bloomington.
Lauretis, Teresa de:
1986 b »Des Rätsels Lösung – Umberto Ecos ›Der Name der Rose‹ als postmoderner Roman«. In: Huyssen / Scherpe 1986. S. 251-269.
1987 Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington.
1990 »Ödipus interruptus«. In: Frauen und Film. Heft 48 (1990). S. 5-29.
Laurien, Ingrid:
1981 »›Man steht für die meisten Männer plötzlich da wie ein Monster‹. Schriftstellerinnen im Literaturbetrieb«. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Literaturbetrieb in der Bundesrepublik Deutschland. Ein kritisches Handbuch. München. S. 341-355.
Lee, Jeong-Jun:
1992 Tradition und Konfrontation. Die Zusammenarbeit von Marieluise Fleißer und Bertolt Brecht. Frankfurt/M. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1318)
Lenk, Elisabeth:
1976 »Die sich selbst verdoppelnde Frau«. In: Ästhetik und Kommunikation, Heft 25 (1976). S. 84-87.
1983 Die unbewußte Gesellschaft. Über die mimetische Grundstruktur in der Literatur und im Traum. München.
Lennox, Sara:
1978 »Women in Brecht's Works«. In: New German Critique 14 (1978). S. 83-96.
1984 »Geschlecht, Rasse und Geschichte in ›Der Fall Franza‹«. In: Text und Kritik 1984. S.156-179.
1988 »Bachmann Reading / Reading Bachmann: Wilkie Collins' ›The Woman in

White‹ in the ›Todesarten‹. In: The German Quarterly, Vol. 61, No. 2 (1988). S. 183-192.
Lersch, Barbara:
1988 »Der Ort der Leerstelle. Weiblichkeit als Poetik der Negativität und der Differenz«. In: Brinker-Gabler 1988a, Band 2. S. 487-502.
Lethen, Helmut:
1975 Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des ›Weißen Sozialismus‹. Stuttgart.
Lévi-Strauss, Claude:
1978 »Einleitung in das Werk von Marcel Mauss«. In: Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie. Herausgegeben von Wolf Lepenies und Henning Ritter. Frankfurt/M., Berlin, Wien. Band1: Theorie der Magie; Soziale Morphologie. S. 7-41.
Lorenz, Dagmar:
1974 Biographie und Chiffre. Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger. phil. Diss. Cincinnati.
Lorenz, Dagmar (Rez.):
1983 »Bertolt Brecht. Gedichte über die Liebe. ed. Werner Hecht«. In: Brecht Yearbook 12. S. 230-44.
Lühe, Irmela von der (Hg.):
1982 Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. (= Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 5. Argument-Sonderband 92)
Lühe, Irmela von der:
1984 »Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman ›Malina‹«. In: Text und Kritik 1984. S. 132-149.
1986 »Erzählte Räume – leere Welt. Zu den Romanen Marlen Haushofers«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 73-107.
Macherey, Pierre:
1974 Zur Theorie der literarischen Produktion. Darmstadt/Neuwied.
Mairowitz, David Z.:
1983 »Brechts' women. A Synopsis/Proposal«. In: Brecht Yearbook 12. S. 207-210.
Marks, Elaine / de Courtivron, Isabelle (Hgg.):
1980 New French Feminisms. An Anthology. Amherst.
Maurer, Doris:
1985 Charlotte von Stein. Ein Frauenleben der Goethezeit. Bonn.
Mayer, Hans:
1992 »›Malina‹ oder Der große Gott von Wien«. *Die Weltwoche* vom 30.4.1971. In: Stoll 1992b. S. 122-124.
McGowan, Moray:
1979 »Kette und Schuß. Zur Dramatik der Marieluise Fleißer«. In: Text und Kritik 1979. S. 11-34.
1987 Marieluise Fleißer. München. (= Beck'sche Reihe, Autorenbücher, Bd. 601)

McVeigh, Joseph:
1988 Kontinuität und Vergangenheitsbewältigung in der österreichischen Literatur nach 1945. Wien.
Menck, Clara:
1963 »Hinter der Glaswand«. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26.10.1963.
Meyer, Marsha Elizabeth:
1983 Marieluise Fleißer: Her Life and Work. phil. Diss. University of Wisconsin-Madison.
Millard, Elaine:
1989 »French Feminisms«. In: Mills et al. 1989. S. 153-186.
Miller, Nancy K. (Hg.):
1986 a The Poetics of Gender. New York.
Miller, Nancy K.
1986 b »Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic.« In: Dies. 1986 a. S. 270-295.
1988 Subject to Change. Reading Feminist Writing. New York, Guilford.
Mills, Sara et al.:
1989 Feminist Readings / Feminists Reading. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo.
Modleski, Tina:
1986 »Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings«. In: de Lauretis 1986a. S. 121-138.
Möhrmann, Renate:
1977 Die andere Frau. Stuttgart.
Moering, Michael:
1972 Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists. München.
Moi, Toril:
1988 »Feminism, Postmodernism and Style: Recent Feminist Criticism in the United States«. In: Cultural Critique, Heft 9 (Spring 1988). S. 3-22.
1989 Sexus – Text – Herrschaft. Feministische Literaturtheorie. Bremen. Würzburg.
Morrien, Rita
1996 Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. (= Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 193)
Naumann, Barbara:
1987 »›Hergefegt von einem unwirtlichen Wind‹. Marieluise Fleißers Scheitern an Berlin«. In: Anselm / Beck 1987. S. 157-180.
Naumann, Ute:
1985 Charlotte von Kalb. Eine Lebensgeschichte (1761-1843). Stuttgart.
Nölle-Fischer, Karen (Hg.):
1989 Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik. München.
Nolte, Anke:
1992 Marlen Haushofer: »… und der Wissende ist unfähig zu handeln«. Weibliche Mittäterschaft und Verweigerung in ihren Romanen. Münster.

›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹:
1986 Texte zu Marlen Haushofer. Von Anne Duden, Jeannie Ebner, Irmela von der Lühe …. Frankfurt/M.
Oehler, Klaus
1981 »Idee und Grundriß der Peirceschen Semiotik«. In: Kampen, Martin et al. (Hgg.): Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik. Berlin. S. 15-49.
Öhlschläger, Claudia:
1994 »›In den Wald gehen, tief in den Wald hinein‹: Autoerotische Phantasmen männlicher Autorschaft in Thomas Bernhards ›Holzfällen. Eine Erregung‹. In: Keck / Schmidt 1994a. S. 119-131.
Olivier, Christiane:
1991 Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter. Düsseldorf.
Olschner, Leonhard M.:
1985 Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. Göttingen/Zürich.
Opel, Adolf:
1986 »›Der Fall Franza‹ – Wiederaufnahme eines Verfahrens«. In: Literatur und Kritik, Heft 207/208, (Sep./Okt. 1986). S. 291-297.
Parry, Christoph:
1978 Mandelstam der Dichter und der erdichtete Mandelstam im Werk Paul Celans. Marburg.
Pelz, Annegret et al. (Hgg.):
1988 Frauen Literatur Politik. Dokumentation der Tagung im Mai 1986. (= Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 21; Argument-Sonderband 172/173.)
Pfister, Eva:
1981 a ›Unter dem fremden Gesetz‹. Zu Produktionsbedingungen, Werk und Rezeption der Dramatikerin Marieluise Fleißer. phil. Diss. Wien.
1981 b »›Eine Wirklichkeit mußte sie haben‹. Über den Aufbruch der Marieluise Fleißer«. In: F. Kraft 1981. S. 9-52.
Pietzcker, Carl:
1988 »Ich kommandiere mein Herz«: Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu seinem Leben und Schreiben. Würzburg.
Pinthus, Kurt:
1973 Marieluise Fleißer. Vortrag im Berliner Rundfunk vom 18.12.1928. In: Rühle 1973a. S. 365-372.
Politzer, Heinz:
1977 »Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ›Die Marquise von O …‹«. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 51. S. 98-128.
Prokop, Ulrike:
1988 »Die Einsamkeit der Imagination. Geschlechterkonflikt und literarische Produktion um 1770«. In: Brinker-Gabler 1988a, Band 1. S. 325-365.

Prokop, Ulrike:
1991 Die Illusion vom großen Paar. Frankfurt/M. (= Psychoanalytische Studien zur Kultur. Herausgegeben von Alfred Lorenzer)
Band 1: Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum 1750-1770.
Band 2: Das Tagebuch der Cornelia Goethe.

Przybylowicz, Donna / Hartsock, Nancy:
1990 »Introduction: The Construction of Gender and Modes of Social Divison«. In: Cultural Critique, Heft 13 (Fall 1989). S.5-14.

Raddatz, Fritz:
1973 »Ent-weiblichte Eschatologie. Bertolt Brechts revolutionärer Gegenmythos«. In: Text und Kritik 1973. Sonderband Bertolt Brecht II. S. 152- 159.

Reichart, Manuela:
1986 »›Eine völlig normale Geschichte‹. Auf den Spuren von Marlen Haushofer – Eine Reise nach Österreich«. In: ›Oder war da manchmal noch was anderes?‹ 1986. S.21-42.

Richter-Schröder, Karin:
1986 Frauenliteratur und weibliche Identität. Theoretische Ansätze zu einer weiblichen Ästhetik und zur Entwicklung der neuen deutschen Frauenliteratur. Frankfurt/M.

Robinson, Sally:
1990 »Deconstructive Discourse and Sexual Politics: The Feminine and / in Masculine Self-Representation«. In: Cultural Critique, Heft 13 (Fall 1989). S. 203-227.

Roebling, Irmgard:
1989 a »Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman ›Die Wand‹«. In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 8: Untergangsphantasien. S. 74-91.
1989 b »Drachenkampf aus der Isolation oder Das Fortschreiben geschichtlicher Selbsterfahrung in Marlen Haushofers Romanwerken«. In: Knapp, Mona / Labroisse, Gerd (Hgg.): Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Amsterdam-Atlanta. S. 275-321. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 29)
1989 c »Ist ›Die Wand‹ von Marlen Haushofer eine weibliche Robinsonade?«. In: Diskussion Deutsch, Heft 105: Frauen / Bilder (1989). S. 48-58.
1993 »›Wir töten Stella‹. Eine Österreicherin schreibt gegen das Vergessen«. In: Haushofer 1993a. S. 231-254.

Roeder, Anke (Hg.):
1989 Autorinnen. Herausforderungen an das Theater. Frankfurt/M.

Röhnelt, Inge:
1990 Hysterie und Mimesis in ›Malina‹. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1203)

Rohleder:
1973 »Gespräch mit der Autorin«. *Ingolstädter Donau-Kurier*. In: Rühle 1973 a. S. 343-345.
Roumois-Hasler, Ursula:
1982 Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Marieluise Fleißer (›Fegefeuer in Ingolstadt‹) und Else Lasker-Schüler (›Die Wupper‹). Frankfurt/M., Bern. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 481)
Rühle, Günther (Hg.):
1967 Theater für die Republik 1917-1933. Im Spiegel der Kritik. Frankfurt/M.
1973 a Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer. Frankfurt/M.
1980 Zeit und Theater 1925-1933. Band III: Von der Republik zur Diktatur. Frankfurt/M., Berlin, Wien.
Rühle, Günther:
1973 b »› … vor meinen sehenden Augen‹. Marieluise Fleißer wird siebzig / Notizen nach einem Gespräch«. In: Ders.: 1973a. S. 356-361.
1981 »Die andere Seite von Ingolstadt. Wirkung und Umfang des Fleißerschen Werkes«. In: F. Kraft 1981. S. 53-68.
1983 »Einleitung: Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt«. In: Fleißer 1983, Bd.1. S. 5-60.
Sauer, Jutta:
1991 ›Etwas zwischen Männern und Frauen‹. Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer. Köln.
Schabert, Ina / Schaff, Barbara (Hgg.):
1994 a Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin. (= Geschlechterdifferenz und Literatur, Bd. 1.)
Schabert, Ina / Schaff, Barbara:
1994 b »Einleitung«. In: Dies. 1994a. S. 9-19.
Schlesier, Renate:
1981 Konstruktionen der Weiblichkeit bei Freud. Zum Problem der Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie. Frankfurt/M.
Schmidhäuser, Eberhard:
1986 »Das Verbrechen in Kleists ›Marquise von O …‹. Eine nur am Rande strafrechtliche Untersuchung«. In: Kleist-Jahrbuch 1986. Herausgegeben von Hans Joachim Kreutzer. S. 156-175.
Schmidjell, Christine (Hg.):
1990 Marlen Haushofer 1920-1970. Katalog einer Ausstellung. (= Zirkular. Sondernummer 22. Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts 39. Sonderheft)
Schmidjell-Hoffmann, Christine:
1986 »›Meine Mutter, die mich schlacht, mein Vater, der mich aß …‹. Und hastig rollt Meta im Traum den Schutt über die üble Stätte, bis man sie nicht mehr

sehen kann.‹ Die elterliche Zer- / Verstörungsarbeit in ›Himmel, der nirgendwo endet‹ von Marlen Haushofer«. In: Wallinger, Sylvia / Jonas, Monika (Hgg.): Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Innsbruck. S. 295-309. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Band 31)

Schmidt, Ricarda:
1982 Westdeutsche Frauenliteratur in den 70er Jahren. Frankfurt/M.

Scholes, Robert:
1987 Reading like a Man. In: Jardine, Alice / Smith, Paul (eds.): Men in Feminism. New York and London. S. 204-218.

Schonauer, Franz:
1979 »Marieluise Fleißer aus Ingolstadt«. In: Text und Kritik 1979. S. 3-10.

Schor, Naomi:
1985 Breaking the Chain. Woman, Theory and French Realist Fiction. New York.

Schottelius, Saskia:
1990 Das imaginäre Ich. Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns ›Malina‹ und Jacques Lacans Sprachtheorie. Frankfurt/M., Bern, New, York, Paris. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1184)

Schwarzer, Alice:
1991 »Es war Mord?«. Emma Nr. 2.

Schweikert, Uwe:
1986 »Im toten Winkel. Notizen bei der Lektüre von Marlen Haushofers Roman ›Die Wand‹«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 11-20.

Schwind, Klaus:
1991 Heinrich von Kleist: ›Die Marquise von O …‹. Frankfurt/M. (= Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur)

Seeler, Moriz:
1973 Brief an Marieluise Fleißer (o. J.). In: Rühle 1973a. S. 27-29.

Showalter, Elaine:
1981 »Feminist Criticism in the Wilderness«. In: Critical Inquiry, Vol. 8, No. 2 (Winter 1981). S. 179-205.
1989 a Speaking of Gender. London.

Showalter, Elaine (ed.):
1989 b The new Feminist Criticsm. Essays on Women, Literature and Theory. London.

Spater, George / Parsons, Ian:
1987 Porträt einer ungewöhnlichen Ehe. Virginia und Leonard Woolf. Frankfurt/M.

Spelman, Elisabeth V.:
1990 Inessential Woman. Problems of exclusion in feminist thought. London.

Spindler, Angelika:
1980 Marieluise Fleißer. Eine Schriftstellerin zwischen Selbstverwirklichung und Selbstaufgabe. phil. Diss. Wien.

Spivak, Gayatri Chakravorty:
1987 In Other Worlds. Essays in Cultural Politics. New York, London.
1992 »Verschiebung und der Diskurs der Frau«. In: Vinken 1992. S. 183-218.
Stanton, Domna C.:
1986 »Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva«. In: Miller 1986a. S. 157- 182.
Stephan, Inge:
1987 »Zwischen Provinz und Metropole. Zur Avantgardekritik von Marieluise Fleißer«. In: Stephan / Weigel 1987. S. 112-132.
Stephan, Inge / Venske, Regula / Weigel, Sigrid:
1987 Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts. Frankfurt/M.
Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hgg.):
1987 Weiblichkeit und Avantgarde. Berlin, Hamburg. (= Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 16; Argument-Sonderband 144.)
Stoll, Andrea:
1991 Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris. (= Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 16)
1992 a »Leben und Schreiben. Ingeborg Bachmann in den sechziger Jahren. Ein Portrait«. In: Dies. 1992a. S. 13- 28.
Stoll, Andrea (Hg.):
1992 b Ingeborg Bachmanns ›Malina‹. Frankfurt/M.
Stromberg, Kyra:
1983 Jenseits der Hoffnung. S*üddeutsche Zeitung* vom 9.2.1983.
Stuber, Bettina:
1994 Zu Ingeborg Bachmann. ›Der Fall Franza‹ und ›Malina‹. Rheinfelden, Berlin. (= Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 24)
Suleiman, Susan Robin:
1990 Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde. Cambridge/Massachusetts, London.
Summerfield, Ellen:
1976 Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman ›Malina‹. Bonn. (= Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik, Bd. 40)
Tauschinski, Oskar Jan:
1986 »Die geheimen Tapetentüren in Marlen Haushofers Prosa«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 141-166.
Tax, Sissi:
1984 marieluise fleißer. schreiben, überleben. ein biographischer versuch. Basel, Frankfurt/M.
Text und Kritik
1979 Zeitschrift für Literatur. Herausgegebenen von Heinz Ludwig Arnold. Heft 64: Marieluise Fleißer. München.

1984 Zeitschrift für Literatur. Herausgegebenen von Heinz Ludwig Arnold. (Gastredaktion: Sigrid Weigel). Sonderband: Ingeborg Bachmann. München.

Theweleit, Klaus:

1977/78 Männerphantasien. Frankfurt/M.
Band 1 (1977): Frauen, Fluten, Körper, Geschichte.
Band 2 (1978): Männerkörper – Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors.

1988 Buch der Könige.
Band 1: Orpheus und Eurydike. Basel, Frankfurt/M.

Thüsen, Joachim von der:

1987 »Die Stimme hinter der Wand. Über Marlen Haushofer«. In: Bormann, Alexander von (Hg.): Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart. Amsterdam, Atlanta. S. 157-170. (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 21)

Töteberg, Michael:

1979 a »Spiegelung einer Bohemien-Existenz und Sportroman. Zeitliterarische Bezüge zum Prosawerk Marieluise Fleißers«. In: Text und Kritik 1979. S. 44-60.

1979 b »Abhängigkeit und Förderung: Marieluise Fleißers Beziehungen zu Bertolt Brecht«. In: Text und Kritik 1979. S. 74-87.

Tompkins, Jane:

1989 Me and my Shadow. In: Kauffman 1989b. S.121-139.

Treusch-Dieter, Gerburg:

1990 »Das Leben in unseren Händen …«. In: Rötzer, Florian / Rosenhofer, Sara (Hgg.): Kunst machen? Gespräche und Essays. München. S. 298-307.

Venske, Regula:

1986 »›Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte …‹. Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 43-66.

1987 a »›Dieses eine Ziel werde ich erreichen …‹: Tod und Utopie bei Marlen Haushofer«. In: Berger / Stephan 1987. S. 199-214.

1987 b »›… das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen …‹: Marlen Haushofer«. In: Stephan / Venske / Weigel 1987. S. 99-130.

Vinken, Barbara (Hg.):

1992 Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Frankfurt/M.

Vollmer-Schubert, Brigitte:

1991 Weibliche Identität als gesellschaftliche Anforderung. Zur doppelten Qualifikation von Frauen. Giessen.

Voris, Renate:

1983 »Inszenierte Ehrlichkeit: Bertolt Brechts ›Weibergeschichten‹«. In: Brecht Yearbook 12. S. 79-95.

Wagner, Nike:

1987 Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt/M.

Warnes, Alfred:
1984 »Marlen-Haushofer-Renaissance«. *Wiener Zeitung* vom 30.12.1984.
Wartmann, Brigitte:
1980 »Verdrängungen der Weiblichkeit aus der Geschichte. Bemerkungen zu einer anderen Produktivität der Frau«. In: Dies. (Hg.): Weiblich-Männlich. Kulturgeschichtliche Spuren einer verdrängten Weiblichkeit. Berlin. S. 7-33.
Wedel, Ute:
1983 Die Rolle der Frau bei Bertolt Brecht. Frankfurt/M., Bern, New York.
Weedon, Chris:
1990 Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie. Zürich.
Weigel, Sigrid:
1983 »Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis«. In: Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hgg.): Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Mit Beiträgen von Inge Stefan und Sigrid Weigel. S. 83-137. (= Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 6; Argument-Sonderband 96)
Weigel, Sigrid / Stephan, Inge (Hgg.):
1984 »Frau und ›Weiblichkeit‹ – Theoretische Überlegungen zur feministischen Literaturkritik«. In: Feministische Literaturwissenschaft. Dokumentation der Tagung in Hamburg vom Mai 1983. Berlin. S. 103-114. (= Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 11; Argument-Sonderband 120.)
Weigel, Sigrid:
1986 »Die Verdoppelung des männlichen Blicks und der Ausschluß von Frauen aus der Literaturwissenschaft«. In: Hausen, Karin / Nowotny, Helga (Hgg.): Wie männlich ist die Wissenschaft? Frankfurt/M. S. 43-58.
1987 a »Hans Bellmer – Unica Zürn. Junggesellenmaschinen und die Magie des Imaginären«. In: Stephan / Weigel 1987. S. 187-230.
1987 b Die Stimme der Medusa. Dülmen-Hiddingsel.
Wessel, Elsbeth:
1990 »Ich werde schreiben bis es dunkel wird …«. Über Marlen Haushofers Roman ›Die Wand‹. In: Ingerid Dal In Memoriam. Herausgegeben von John Ole Askedal und Kurt Erich Schöndorf. Oslo. S.115-128.
Wiegler, Paul:
1967 »Pioniere in Ingolstadt«. *BZ* vom 2.3.1929. In: Rühle 1967. S. 926-927.
Willett, John:
1983 Bacon ohne Shakespeare. The Problem of Mitarbeit. In: Brecht Yearbook 12. S.121- 137.
Winnicott, Donald W.:
1983 Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Frankfurt/M.
Witte, Bernd:
1987 »Eine Poetik des Todes. Celans Baudelaire-Übertragung und das Motiv des Todes in seinem Spätwerk«. In: Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des

Internationalen Paul Celan-Colloquiums. Haifa 1986. Herausgegeben von Chaim Shoham und Bernd Witte. Bern, Frankfurt/M., New York, Paris. S. 229-242. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongreßberichte, Bd. 21)

Wysocki, Gisela von:
1980 Die Fröste der Freiheit. Aufbruchsphantasien. Frankfurt/M.

Yaeger, Patricia:
1989 Toward a Female Sublime. In: Kauffman 1989b. S. 191-212.

Zeemann, Dorothea:
1986 »Eine Frau verweigert sich«. In: ›Oder war da manchmal noch etwas anderes?‹ 1986. S. 67-72.

Zeller, Eva Christina:
1988 Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza. Frankfurt/M., Bern, New York, Paris. (= Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1030)

Zeul, Mechthild:
1988 »Die Bedeutung des Vaters für die psychosexuelle Entwicklung der Frau«. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. XLII. Jg., Heft 4. S. 328-348.

Zimmer, Albert:
1973 »Marieluise Fleißer«. *Die Literatur* 1929/30. In: Rühle 1973a. S. 373-377.

Zimmermann, Hans Dieter:
1989 Kleist, die Liebe und der Tod. Frankfurt/M.

Ziock, Hermann:
1965 Ägypten. Bonn. (= Schroeder Reiseführer)

ABBILDUNGSNACHWEIS

Photo Marlene Haushofer: Mit freundlicher Genehmigung Dr. Manfred und Sybille Haushofer, Steyr.

Photo Marieluise Fleißer: Mit freundlicher Genehmigung des Stadtarchivs Ingolstadt, Ingolstadt.

Photo Ingeborg Bachmann: Mit freundlicher Genehmigung des Piper-Verlags, München.