

2. Leistungsbezüge. Kunst und Körperbeherrschung bei Marieluise Fleißer

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

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

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

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

2 Ebd., S. 77.

3 Ebd., S. 82.

4 Ebd.

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

6 Ebd., S. 80.

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

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

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

7 Ebd., S. 83.

8 Ebd., S. 82.

9 Ebd.

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

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

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

13 DZ, S. 82.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 83.

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

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

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

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

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

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

17 DZ, S. 80f.

18 Ebd., S. 80.

19 Ebd., S. 82.

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

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

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

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

22 DZ, S. 77.

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

24 DZ, S. 84.

25 Ebd., S. 85.

26 Ebd., S. 79.

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

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

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

27 Ebd., S. 78.

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

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

30 Ebd., S. 134.

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

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

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

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

2.1 Unkonzentrierte Vamps, frustrierte Verlobte. Zwei Künstlerinnen im Frühwerk

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rin kleinemenschlicher Raubtierschaft«⁴⁴ – unvoreteilhaft für sie und ihre Umgebung entgegen.

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

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

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

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

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

45 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

46 Ebd., S. 101.

47 Ebd., S. 102.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

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

52 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

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

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

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

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

55 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

60 Fleißer: »12 Porträts«, S. 102.

61 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 135.

62 Feuchtwanger: Erfolg, S. 47.

63 Ebd.

64 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 102.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Kopfsport und Höhenangst. Sport und Kunst in den Prosatexten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 105 Herbert Jhering: Boxen. In: Das Tagebuch, Jg. 8, Nr. 15 (9. April 1927), S. 587ff., Nachdruck in Manfred Voigts (Hg.): 100 Texte zu Brecht. Materialien aus der Weimarer Republik. München: Fink 1980, S. 66–68, hier 66.
- 106 Egon E. Kisch: Der Sportsmann als Schiedsrichter seiner selbst [Vorwort]. In: Willy Meisl: Der Sport am Scheidewege. Heidelberg 1928, S. 7ff., gekürzt. Nachdruck in: Voigts (Hg.): 100 Texte zu Brecht, S. 68–75, hier 68f.
- 107 Melchior Vischer: Bekenntnis zum Journalismus (1923). In: Hartmut Binder (Hg.): Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas. Berlin: Mann 1991, S. 440–444, hier 442.
- 108 Melchior Vischer: Fußballspieler und Indianer. Für die alte Welt eine Tragödie, für die neue Welt eine Komödie und umgekehrt. In 8 Aufzügen. Potsdam: Kiepenheuer 1924.
- 109 Vgl. Fleig: Bruder des Blitzes.
- 110 Vgl. Marieluise Fleißer: Bruder des Blitzes. Der moderne Menschentyp. In: Berliner Börsen-Courier, 25.3.1928, S. 6; Marieluise Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst. Essay über den modernen Menschentyp. In: Germania. Zeitung für das deutsche Volk. 12.9.1929, Abendausgabe, [S. 2]. Hier wird der Text im Sinne der Zugänglichkeit nach der Werkausgabe zitiert (Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst. In: Dies.: Gesammelte Werke, Bd. 2: Roman. Erzählende Prosa. Aufsätze, S. 317–320), die der Originalversion der *Germania* in den zitierten Stellen wörtlich folgt, auch wenn sie – ohne signifikante inhaltliche Konsequenzen – im Gesamttext einzelne Sätze ändert.

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

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

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

111 Ebd., S. 318f.

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

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

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

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

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

115 Ebd., S. 66.

116 Ebd., S. 168.

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

118 MY, [S. I].

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

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

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

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

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

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

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

120 MY, [S. I].

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

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

123 YF; MY, [S. I].

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

[...]

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

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

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

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

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

125 YF.

126 Ebd.

127 MY, [S. I].

128 Ebd.

129 Ebd., [S. II].

130 YF.

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

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

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

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

131 MY, [S. II].

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

133 MY, [S. II].

134 YF.

135 MY, [S. II].

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

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

138 Ebd.

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

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

Leicht verändert lautet Fassung zwei:

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

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

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

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

140 YF. Hervorh. H. G.

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

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

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

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

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

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

143 Ebd.

144 Ebd., S. 15.

145 Ebd., S. 16.

146 Ebd.

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

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

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

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

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

148 Ebd., S. 10.

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

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

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

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

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

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

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

152 Ebd.

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

154 MY, [S. I].

155 Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst, S. 319.

156 MY, [S. I].

157 Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst, S. 319.

158 Nietzsche: Also sprach Zarathustra, S. 11.

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

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

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

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

159 Vinken: Verheißung, verzehrt, S. 132.

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

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

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

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

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

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

162 Ebd., S. 149.

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

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

165 Ebd., S. 317.

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

167 Ebd., S. 98.

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

[...]

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

[...]

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

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

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

168 PJ, S. 149.

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

170 PJ, S. 150.

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

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

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

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

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

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

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

171 Ebd., S. 149.

172 Ebd., S. 140.

173 Ebd., S. 144.

174 Ebd., S. 144f.

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

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

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

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

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

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

177 PJ, S. 149.

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

179 PJ, S. 139.

180 Ebd., S. 140.

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

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

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

[...]

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

Fleißers Jungfer ergreift die Flucht:

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

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

181 Ebd., S. 139.

182 Ebd., S. 148.

183 Ebd., S. 148f.

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

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

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

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

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

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

184 Ebd., S. 149.

185 Ebd., S. 150.

186 Ebd., S. 156.

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

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

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

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

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

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

187 Ebd., S. 153.

188 Ebd.

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

190 PJ, S. 154.

191 Ebd., S. 155.

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

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

»Wir haben kein Pferd.«

»So? Ich dachte.«

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

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

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

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

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

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

[...]

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

[...]

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

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

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

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

193 PJ, S. 147–149.

1. BILD.

Zimmer mit Eßtisch.

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

[...]

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

[...]

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

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

PILLER Die Musik an sich mögen Sie wohl nicht?

BAAL Mich stört Musik nur wenig.

[...]

BAAL Handeln Sie nicht auch mit Tieren, Mäch?

MÄCH Kann ich also Ihre Gedichte haben?

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

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

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

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

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

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

3. BILD.

Bierkaffee.

Baal, Eckart, eine Fohse. Am Schanktisch Chauffeure.

[...]

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

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

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

[...]

EMILIE Ich schäme mich jetzt.

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

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

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

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

¹⁹⁵ Ebd., S. 146–149.

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

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

¹⁹⁸ PJ, S. 156.

¹⁹⁹ Ebd., S. 143.

²⁰⁰ Ebd.

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

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

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

201 Vgl. ebd., S. 148.

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

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

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

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

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

203 A, S. 8.

204 Ebd., S. 11; 17.

205 Ebd., S. 11f.

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

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

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

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

206 Ebd., S. 73.

207 Ebd.

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

209 A, S. 84.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

215 HK.

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

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

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

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

218 HK.

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

220 HK.

221 Vgl. ebd.

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

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

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

222 Ebd.

223 Ebd., Hervorh. H. G.

224 Ebd.

225 Ebd.

226 Ebd.

227 Ebd.

228 Ebd.

229 Ebd.

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

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

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

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

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

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

231 HK.

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

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

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

235 HK.

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

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

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

236 Ebd.

237 Ebd.

238 Ebd.

239 Ebd.

240 Ebd., S. 407.

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

242 Begemann: Kunst und Liebe, S. 92.

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

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

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

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

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

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

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

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

247 HK.

248 Ebd.

249 YF.

250 HK.

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

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

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

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

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

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

252 Ebd., S. 325.

253 Fleißer: Sportgeist und Zeitkunst, S. 319.

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

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

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

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

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

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

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

257 Fleißer: Über Jean Genet, S. 334.

258 Ebd., S. 336.

259 Ebd.

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

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

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

261 Feuchtwanger: Erfolg, S. 216.

262 A, S. 84.

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

