

5. Dichter/Frauen, Querstrichpoetik

Die diskutierten literarischen Texte schlagen den Bogen zu den eingangs skizzierten Geschlechter- und Partnerschaftsdebatten zurück: Um 1900 beginnt sich in Deutschland – wie in verschiedenen Ländern –¹ ein neuer Entwurf von Partnerschaft und, mit ihr, künstlerischer Koproduktion zu entwickeln. Was verhandelt wird, erinnert an die tradierte Verbindung von Liebe und Kunst, an »Liebe als kunsttheoretische Reflexionsfigur«² und frühere säkular gedachte Unterstützerinnen und Inspirationshelferinnen der Künstler. Propagiert werden jetzt allerdings Konstellationen gemeinsam künstlerisch tätiger Paare; dem eigenen Anspruch nach Weiterentwicklungen der binarisierten Geschlechterrollenentwürfe gerade des 19. Jahrhunderts und Modelle männlicher Künstler und selbst kreativ gedachter Partnerinnen.

Diskussionsgegenstand bleibt, trotz dieser »Subjektwerdung«³ der weiblichen Parts tangierter Geschlechterbeziehungen, in der Regel ein geschlechterübergreifender und grundlegend der Idee des unterstützten, in der eigenen Produktion isolierbaren Künstlers verhafteter Austausch. Das Künstler- wird insofern zum »Kunst-Paar«, als Koproduktionsentwürfe zunehmend Entwürfe intellektueller Austauschbeziehungen sind. Als Leitwert in Kunst und Literatur bleibt dennoch ein Ideal des originären und im Grundsatz eigenständig schaffenden Genies und Schöpfers erhalten.

Der sich entwickelnde Austausch zu entsprechenden Partnerschaftsdebatten beginnt unter anderem im literarischen Feld; Stefan Zweig deutet ihn an, wenn er Ende der 1920er Jahre zur Aufgabe des Hausfrauen-Ideals zugunsten »gemein-

-
- 1 Vgl. Kapitel 1.1. Einen Überblick über internationale Entwicklungen geben Stone u. Thompson: *Literary Couplings*, Seybert (Hg.): *Das literarische Paar – Le couple littéraire* oder Julia Moses (Hg.): *Marriage, Law and Modernity. Global Histories*. New York: Bloomsbury 2019.
 - 2 Pfisterer: *Kunst-Liebe | Liebes-Kunst*, S. 586.
 - 3 Die Ambivalenz der Entwicklungen in diesem Kontext diskutiert Cornelia Klinger: *Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an*

sam[er]« Tätigkeit »in Sport und Spiel und im geistigen Wettstreit«⁴ aufruft. Georg von der Vring sieht »die Frau« in die »Offensive« der neuen Partnerschaftsformen gehen: »Sie wird Lehrerin, Sekretärin, Rekordmännin, Künstlerin und Hochstaplerin. Und es geht wirklich. [...] Dem Manne tritt sie jovial gegenüber, findet die Ausdrücke: Kollege, Kamerad oder Genossin für sich passend«⁵. Alexander Lernet-Holenia wünscht »der Frau von morgen von ganzem Herzen [...]«, dass sie mit dem »Mann schlechthin« ein »Paar schlechthin«⁶ bilde. Alfons Paquet entwirft ein Ideal der Transformation der Männer zu »sozialen, kooperativen Wesen«⁷.

Das Vokabular der Zitate entspricht der Zeit, aus der sie stammen; von »Kameradschaft« ist in den 1920er Jahren auch im Kontrast zur romantischen Liebe und in Referenz auf das Ehemodell der »companionate marriage« die Rede.⁸ Der Diskurs zum »Kunst-Paar« als solcher wird trotz Unterbrechungen über Jahrzehnte geführt; in Überschneidung mit inhaltlich verwandten Geschlechterdiskursen lässt er sich während des Großteils des 20. Jahrhunderts öffentlich nachvollziehen.⁹ Das Ideal einer Arbeits- und Denkgemeinschaft ist noch ab den 1980er Jahren Gegenstand

der Wende zum 20. Jahrhundert. In: Ulrike Brunotte u. Rainer Herrn (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld: transcript 2008 (= GenderCodes 3), S. 25–35, hier 30f.: »In den Jahrzehnten um die Wende zum 20. Jahrhundert kommt das männliche Geschlecht auf der Erde an – wo die Frau immer schon war und seit Ende des 18. Jahrhunderts durch den Diskurs der modernen Naturwissenschaften einmal mehr, noch einmal neu und erst recht degradierend verortet wurde. [...] Der Feminisierung des Subjekts läuft – ironischerweise, aber doch kaum zufällig – etwa zeitgleich die Subjektwerdung der Frau entgegen. In vielen Ländern werden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Prinzipien der rechtlichen und politischen Gleichstellung, der Zugang von Frauen zu so gut wie allen wichtigen Bereichen und öffentlichen Ämtern durchgesetzt. Mindestens teilweise erreichen Frauen diese Ziele, indem sie eben jene Bastion neutraler Rationalität und allgemeiner Humanität erobern, die sich das männliche Geschlecht gerade zu räumen anschickt. Während der Mann seine privilegierte Subjektstellung einbüßt, gewinnt die Frau zum ersten Mal den Status eines – wenn schon nicht universalen, so doch wenigstens bürgerlichen – Subjekts«.

4 Zweig: Zutrauen zur Zukunft, S. 28.

5 Georg von der Vring: Offensive der Frau. In: Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, S. 55–59, hier 57.

6 Alexander Lernet-Holenia: Die Frau aller Zeiten. In: Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, S. 94–97, hier 97.

7 Alfons Paquet: Die Frau, die Welt und das Heute. In: Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, S. 126–134, hier 126.

8 Vgl. etwa Reinhardt-Becker: Seelenbund oder Partnerschaft, S. 254f.; Lindsey u. Evans: The Companionate Marriage.

9 Vgl. Schrödl et al.: Vorwort, S. 14 und Kap. 1, zu konträren Rollenbildern etwa Eitz und Engelhardt: Diskursgeschichte der Weimarer Republik, Bd. 1, S. 364–448; Bd. 2, S. 165–219.

von Diskussionen zu *Silent Partners* und »Writing Couples«¹⁰ und um 2000 Thema zunehmend heteronormativitätskritischer Untersuchungen und Neuentwürfe der Zweierbeziehung.

Charakteristisch für den Diskurs zum »Kunst-Paar« wirkt im gesamten Zeitraum seiner Verhandlung dabei ein gewisser Zwiespalt zwischen Modernität, angenommener intellektueller Symmetrie und konventionsbasierten Rollenkonflikten; trotz der teilweisen Kritik an der Verhandlung der Partnerinnen als »Schülerinnen [...], Schreibkräfte[n], Textlieferantinnen [...], als Ruhmessenpenderinnen [...], Witwen und Erbwalterinnen«¹¹ scheint die Popularität partnerschaftlicher Arbeit sich unter anderem im Kontext der Distanzierung vom Ideal des *einen* Schöpfers zu ergeben. Die standardisierte Mann-Frau-Konstellation diskutierter Partnerschaften wird in diversen neueren Forschungsarbeiten durch neuartige (oder neuartig wirkende) Formationen ersetzt: Im Fokus der Forschungsdebatten der letzten Jahre stehen zunehmend familiäre, kollegiale oder in Netzwerken gedachte Zweierbeziehungen.¹² Der Diskussion literarischer Arbeit am »Paar« im Sinne einer Verhandlung des Produktionsmodells der Zweiergemeinschaft sind wenige, in den seltensten Fällen konstellationsübergreifende Überlegungen gewidmet; abseits der Debatten zu tradierten Idealentwürfen des intellektuellen Duos um 1900 dominieren lebensweltliche Untersuchungen konkreter koproduktiv oder als Gegenstand eigener Texte verstandener Partnerschaften.

Der konkretisierte und biographiebezogene Fokus der Studien schließt an sich im 20. Jahrhundert faktisch entwickelnde, mindestens teilweise koproduktive Arbeitsgemeinschaften an: Brechts Umfeld ist zurecht – und trotz der Kritik an teilweisen autorschaftsbezogenen Fehlattributionen – diverse Male als Beispiel einer dem Resultat nach produktiven, seitens eines Teils der Beteiligten Idealen moderner Arbeit entsprechend entworfenen Gemeinschaft Thema gewesen.¹³ Gleichzeitig scheinen sich Koproduktionshypothesen auch rein vor dem Hintergrund vermuteter privater Partnerschaft zu entwickeln; Fleißers nicht belegte Zuordnung als »Mitarbeiterin«¹⁴ Brechts wirkt insofern exemplarisch, als sich auch der Kreis von

10 Vgl. Perry u. Brownley: *Mothering the Mind*; Stone u. Thompson (Hg.): *Literary Couplings*, S. 3.

11 Schlaffer: *Die intellektuelle Ehe*, S. 180.

12 Vgl. etwa Carola Bebermeier u. Katharina Prager: *Paarkonstruktionen, Familienkonstellationen und Netzwerke um Salka und Berthold Viertel*. In: Fornoff-Petrowski u. Unseld (Hg.): *Paare in Kunst und Wissenschaft*, S. 251–274.

13 Vgl. etwa Walter Delabar: *Brechts Factory. Zur literarischen Produktion im Zeitalter der industriellen Arbeitsteilung*. In: Bodo Plachta (Hg.): *Literarische Zusammenarbeit*. Tübingen: Niemeyer 2001, S. 257–270.

14 Vgl. etwa Hinck: »Mutter Courage und ihre Kinder«, S. 176.

»Brechts Frauen« – ähnlich wie der von »Kafka«¹⁵ oder Gottfried Benn und »d[en] Frauen«¹⁶ – in diversen Forschungsdebatten flexibel auf die je diskutierten Freundinnen und Partnerinnen erweitert.¹⁷

Mit der Idee des »Kunst-Paars« scheint im 20. Jahrhundert insgesamt eine einem bestimmten Autorschaftsideal entsprechende Erwartungshaltung verbunden: Passend zu Foucaults Thesen entwirft der Diskurs zur Paarkonstellatation sie als Idee einer in der privaten Gemeinschaft plausibel werdenden und überholte Originalitätsentwürfe revidierenden Kunst-Beziehung mit. Der Anspruch der »Modernität« der Debatten im Sinn progressiv entworfener Zweierbeziehungen ist in diversen Forschungsarbeiten zum Thema präsent. Umgekehrt fallen gerade in unterschiedlichen literarischen Texten des 20. Jahrhunderts Revisionen der so entworfenen Duos ins Auge; als Thematisierung einer in Grundsätzen traditionskonformen Konstellation im Konflikt zu einem seitens beider Geschlechter realisierten, feldinternen Leitwerten der Distinktion entsprechenden Schreiben. Populärer Verhandlungsgegenstand ist das »Kunst-Paar« in den diskutierten Texten statt als konkretes Duo als Arbeitskonzept. Statt der Konzentration auf als neuartig verstandene Arbeitsgemeinschaft scheinen diverse Texte auf ein Schreiben abseits partnerschaftsbezogener, Koproduktion präfigurierender Erwartungshaltungen ausgerichtet.

Thema in den Werken ist ein in seinen Ausgangsannahmen konventionelles, Kunst und Erotik kontrastierendes Motiv: Fleißer beschreibt in der Ironie des Versagens komische, weil an den eigenen Partnerschaftsidealen scheiternde Leistungsträgerinnen. Passend zu Cillys Fazit, »[s]ich [zu] verloben« sei »verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt«¹⁸, scheitert nach dem Kuss des Dompteurs auch die diskuswerfende, als Künstlerin interpretierbare »Jungfer« am Verlust der Kontrolle über ihr Tier und der Symbolik nach dem Verlust der Fähigkeit kreativer Arbeit. Ein Ausweg aus dem Dilemma des »Hangs«¹⁹ zur Hingabe und ihrem negativen Effekt ergibt sich textübergreifend erst über die Erotisierung des Schreibens, die einerseits tradiert und andererseits – in der Konsequenz der Verlagerung der Paarbeziehung ins Textuelle – stringenter als die Idee der immer neu im Paarkontext gedachten Autorinnen wirkt: Zum Beziehungsersatz werden die Arbeit und der Verkehr mit Selbsterschriebenem.

Für Inge Müllers Frauenfiguren werden Mitte des 20. Jahrhunderts eigene Ehen zum Arbeitshindernis: »Den Vogel trägt die Luft die er bewegt«²⁰, unterstreicht die

15 Nicolas Murray: *Kafka und die Frauen*. Felice Bauer, Milena Jesenská, Dora Diamant. Biographie. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2007.

16 Wolfgang Martynkewicz: *Tanz auf dem Pulverfass*. Gottfried Benn, die Frauen und die Macht. Berlin: Aufbau 2017.

17 Vgl. etwa auch Fuegi: Brecht & Co., S. 190.

18 A, S. 84.

19 DZ, S. 77.

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

Protagonistin der *Weiberbrigade*-Fragmente nicht zufällig, das Schreiben von Müllers »Vogel« Autorin scheint am Eindringen von Sohn und Partner in den Schreib-Raum der Entwürfe zu »Manchmal bin ich ein Vogel« zu scheitern. Ironisch wirkt die Orientierung diverser Texte einschließlich der *Weiberbrigade* an Werken Heiner Müllers im Kontrast zu der im zitierten Ausspruch proklamierten schriftstellerischen Separation. Feldbezogen scheint sie auch als Verweis auf die im (vermeintlichen) »Kunst-Paar« beidseitig beeinflusste Selbstinszenierung und eine auf der tradierten Rollenteilung von Künstler und »Mitarbeiterin«²¹ beharrende Rezeption lesbar. Das Ideal eines Schreibens im eigenen Raum bleibt in den vielfach erst nach Fleißers Werken entstandenen Texten präsent; Nägles Verweis auf den nur von der eigenen »Luft« getragenen »Vogel« entspricht – zumindest der Forderung nach – der in Inge Müllers Arbeiten enthaltene Entwurf der eigenen Arbeit am Schreibtisch²² und einer Dichtung mit »Goethe«²³ als Vorbild eines abseits des Partners entworfenen Schreibens.

Mayröckers diskutierte Texte entstehen zum Großteil ab den 1960er Jahren und weitgehend nach Fleißers und Müllers Arbeiten. Trotz der Unterschiede der Werke – die schon Fleißers Bezüge auf Debatten der Weimarer Republik, Müllers Verweise auf Koproduktionsideale der DDR-Kulturpolitik oder Mayröckers post-modern wirkende Kopulations-Bezüge in unterschiedlicher Form demonstrieren – klingt auch in ihnen ein Konflikt zwischen idealisierten Rollenmodellen und eigener Kunst in verschiedenen Formen an: Passend zur zitierten Feststellung der männlichen Figur in der *Gemeinsamen Kindheit* – »da muß man natürlich dann | überhaupt | alles andre zurückstellen | die eigenen Sachen und so«²⁴ – und hier im Kontext eines Spiels, das sich scheinbar unterordnende Künstlerinnen mit einer tradierte Arbeitsgemeinschaften perpetuierenden Rezeption spielen, wird eine Erwartungshaltung der unterstützenden Partnerin als Kippbild entworfen; die Vergötterung von Männerfiguren wird zur Subordination, die sich selbst infrage stellt.

Der Vergleich der Texte mit Blick auf Motive der »Dichterin« und den Zwiespalt eigener Kunst und erwarteter Unterstützung steht zu den Unterschieden der Werke nicht im Kontrast. Sie sind in diverser Hinsicht kontextgeprägt; in Fleißers Arbeiten der 1920er Jahre sind Partnerschaftskonstellationen schon der Bezüge auf zeitgenössische Figuren wie das »Girl« und den »Vamp« in anderer Form als in Müllers Kombiats-Texten und Mayröckers extensiv mit Zitaten spielenden,

21 Rezension von *Lohnprücker* und *Korrektur* in der Weltbühne, 24.9.1958, zit. n. Hilzinger: Das Leben fängt heute an, S. 138.

22 Vgl. Kap. 3.2.

23 I. Müller: [Szenen für die Stückfassung *Die Weiberbrigade*.], S. 474.

24 Jandl u. Mayröcker: *Gemeinsame Kindheit*, S. 85.

Text-Verkehr provokanter denkenden Auto(r)erotik-Entwürfen Gegenstand. Umgekehrt wird gerade in der Verschiedenheit der Texte und ihren unterschiedlichen kontextuellen Verweisen ihr Rückbezug auf ein als nur scheinbar produktiv adressiertes Arbeitsmodell erkennbar: Der in Mayröckers Texten formulierte Vorwurf, die schreibende Freundin sei »keine gute Frau«, sei »sehr ehrgeizig und nur in [ihre] [...] Arbeit vertieft«²⁵, greift ein Ideal der Hingabe und Unterstützung auf, das im gesamten 20. Jahrhundert präsent ist und das die »Ziegen-«, Autorinnen-, Mädchen- und Musefiguren in Fleißers und Müllers Arbeiten insofern in je eigenen Formen verhandeln.

Nicht nur die untersuchten Werke verweisen auf diesen Ideal-Konflikt; verschiedene von Jandls Texten sind der Idee künstlerisch produktiver Zweierbeziehungen und der Vorstellung einer kunstschaftenden Partnerschaft Jandl/Mayröcker auch im Kontext der eigenen Korrespondenz entgegengerichtet.²⁶ Elfriede Jelineks »Clara S.« stellt mit der Ermordung von »Robert S.« in den 1980er Jahren eine unabhängig von eigenen paarbezogenen Rezeptionstendenzen entworfene Künstlerinnenfigur in radikaler Infragestellung kreativer Gemeinschaftsideale dar.²⁷ Ein grundsätzlich vergleichbarer Zwiespalt von modernisierten und tradierten Rollen scheint in verschiedensten Texten ab der Jahrhundertwende Thema. Auch Irmgard Keuns früher Entwurf von Arbeitsgemeinschaft im »System des Männerfangs« ironisiert 1932 in einer suggerierten Verführungsanleitung eine letztlich zugunsten der Künstler ausfallende, allenfalls weibliche Assistenzen vorsehende Zweierbeziehung: »Man lasse sich vorlesen«, beschreibt der Essay das »Fangen« von Schriftstellern durch weiblich gedachte Geliebte ohne das bei Fleißer latente Spiel mit Selbstbezügen, »Man schlafe nicht ein. [...] Man hat unbedingt die Chance, nach Beendigung des Manuskriptes zur Muse aufzusteigen«²⁸.

In früheren Werken enthaltene Kommentierungen literarischer Partnerschaften wurden erwähnt; Verhandlungen weiblicher Rollenmodelle und Persiflagen paarweiser Ideale sind auch vor dem 20. Jahrhundert in einzelnen Texten zu finden. Charlotte von Stein etwa formt die eigene Zuordnung zu Goethe um 1800 in der Komödie *Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe* in ein Spiel mit der eigenen öffentlichen Diskussion um.²⁹ Dorothea Schlegels fragmentarischen

25 Mayröcker: Und ich schüttelte einen Liebling, S. 46.

26 Vgl. etwa Klaus Siblewski: Telefongespräche mit Jandl. Ein Porträt. Luchterhand 2001, S. 61–63 zu einer Paraphrase Jandls seitens Siblewski: »Er sage nur, Friederike Mayröcker sei Friederike Mayröcker, und Ernst Jandl eben Ernst Jandl. Das müsse doch eine Überlegung sein, die niemandem, der sie nachvollziehen wolle, eine große Leistung abverlange. [...] Sie lägen poetisch so weit auseinander, daß es überhaupt nicht einzusehen sei, weswegen sie als schreibendes Paar behandelt würden.«

27 Vgl. Jelinek: Clara S.

28 Irmgard Keun: System des Männerfangs. In: Der Querschnitt, Nr. 12 (1932), S. 259f., hier 260.

29 Vgl. Gerlach: »Goethe cause içi un grand bouleversement«.

Roman *Florentin* hat Barbara Becker-Cantarino wahrscheinlich zurecht auch als ironische Entgegnung auf Friedrich Schlegels *Lucinde* und die Geschlechterstereotype des Vorgängerwerks gelesen.³⁰ Umgekehrt steigt mit der Geschlechterrollenverhandlung um 1900 die Präsenz der Entwürfe wie der Revisionen geschlechterübergreifender kreativer Gemeinschaft erkennbar. Mit der zunehmenden Präsenz der unter den eigenen Namen schreibenden Autorinnen gewinnt der Eigenname im literarischen Feld auch weiblicherseits an Relevanz; literarisch erweitert der Diskurs zum »Kunst-Paar« sich nach 1900 gerade in seiner Revision vermeintlich neuartiger Schreibweisen und dem Rückgriff auf ein scheinbar überholtes Genie- und Einzelkünstlerideal.

Die diskutierten Werke schließen an tradierte Motive des Widerspruchs von Kunst und Liebe und Kunst und Erotik an: Warnungen vor der Verknüpfung von Geistesarbeit und körperlich empfundener Lust sind in der Literatur und der Kunst Jahrhunderte vor den zitierten Texten zu finden. Was sie skizzieren, greift in der Referenz auf Entwürfe ersetzter und sublimierter Erotik und Liebe gleichzeitig über tradierte Konflikte hinaus: Die Autorinnen-Leistungen, die durch die Erwartung der Zuordenbarkeit im Sinne der Partner und den »Hang«³¹ zur Hingabe verfehlt werden, sind in den Texten als Kollateralschäden omnipräsenter Geschlechterrollen und, wie im Fall der »Jungfer«, als Verweise auf nur abseits der Partnerschaft realisierbares Potenzial lesbar. Den Kontrast von Kunst und Partnerschaft decken tradierte Konflikte von Erotik und Kunst oder, im Kontext von Eheentwürfen, auch Bürgerlichkeit und Kunst in den untersuchten Texten nicht ab.³² Dort scheint die Partnerinnenrolle, sei es der Ablenkung wie im Fall von Fleißers »Gesine« oder der bei Mayröcker eingeforderten weiblichen Unterordnung wegen, eigenständige Kunst absolut – und ganz körperlich – zu verhindern.

Als Ausweg entwerfen die diskutierten Texte physisch nur das Zölibat: Fleißers »Yella« verzichtet entgegen erwarteten Geschlechterrollen zugunsten sportlicher Leistung auf Partnerschaften. Müllers »Nägle« schickt den Verlobten fort, Mayröckers Figuren schreiben sich mit dem Vorwurf, »keine gute[n] Frau[en]«³³ zu sein, in eigene Werke ein und lieben, mit Gedanken-Samen gerüstet, Bücher, die sie nach männlichem Vorbild »entjungfern«³⁴. Das Gegenteil, den Versuch der Kombination von menschlicher Bindung und eigener Kunst, demonstrieren die Texte in scheiternder Arbeit: »Gesine« ist als »Vamp« nicht kunsttauglich, weil sie ihrer

30 Vgl. Barbara Becker-Cantarino: »Die wärmste Liebe zwischen unsrer litterarischen Ehe«: Friedrich Schlegels *Lucinde* und Dorothea Veits *Florentin*. In: Heitmann et al. (Hg.): Bi-Textualität, S. 131–141.

31 DZ, S. 77.

32 Vgl. Begemann: Kunst und Liebe, etwa S. 99f.

33 Mayröcker: Und ich schüttelte einen Liebling, S. 46.

34 Vgl. S, S. 138.

Hinwendung »anhängt«, Fleißers Jungfer holt »beinahe der Teufel«³⁵, nachdem der »Dompteur« sie geküsst hat. Inge Müllers »Mausefalle | Des Glücks zu zwein«³⁶ scheint in den Beziehungen der Frauenfiguren der Werke als Hindernis jeder beruflichen Eigenständigkeit zuzuschnappen. In der *Weiberbrigade* verhindern die Ehen der Protagonistinnen trotz des humoristischen Schlusses lange übergreifend sowohl die Kombinatstätigkeit wie die künstlerische Arbeit auf weiblicher Seite.

In gewissen Aspekten führen die Texte so auf die von Bachmanns »Undine« formulierte Kritik existierender Ideale von Partnerschaft in der Kunst als schon im Diskurs vorgegebener Unterordnungs- und Ausschlussverfahren zurück; Undines Klage Hans gegenüber greift auch das latente Kreisen der untersuchten Texte um ein Ideal symmetrisch entworfener Kunst auf. Undine differenziert die als neuartig entworfenen Konstellationen in keiner Weise von konventionellen Geschlechterhierarchien: »Ihr Ungeheuer mit euren Redensarten,« wirft sie Hans ein Spektrum der Mitarbeit vor,

die ihr die Redensarten der Frauen sucht, damit euch nichts fehlt, damit die Welt rund ist. Die ihr die Frauen zu euren Geliebten und Frauen macht, Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen, und euch zu ihren Männern machen laßt. [...] Über euch muß ich lachen und staunen, Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter, die ihr euch Frauen nehmt zum Mitarbeiten, da arbeitet ihr beide, [...] da strengt ihr euch an, legt das Geld zusammen und spannt euch vor die Zukunft. [...] Ihr mit euren Musen und Tragtieren und euren gelehrten, verständigen Gefährtinnen, die ihr zum Reden zulaßt... Mein Gelächter hat lang die Wasser bewegt, ein gurgelndes Gelächter, das ihr manchmal nachgeahmt habt mit Schrecken in der Nacht. [...]»³⁷

Der Text ist nicht frei von Klischees; in der Forschung moniert wurde gerade, dass Bachmanns Undinenfigur an das Bild der Frau als Figur eines »nicht-entfremdeten Seins«³⁸ erinnert. Trotzdem liest die Erzählung sich als Kondensat der schon von Fleißer oder Müller entworfenen Rollenkritik, auch insofern, als mit Undine ein »subject-object« und »object-subject«³⁹, ein »familiar, almost clichéd character«, wie Lorraine Markotic es ausgedrückt hat, zur die eigenen Wünsche formulierenden Sprechinstanz wird; »[Bachmann] has her«, so Markotic, »speak her desire«⁴⁰.

35 P], S. 154.

36 I. Müller: [Frag mich nicht was das mit uns ist.] In: GT, S. 75.

37 Bachmann: Undine geht, S. 256.

38 Dorothe Schuscheng: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris: Lang 1987, S. 140.

39 Lorraine Markotic: The Object of Desire Speaks. Ingeborg Bachmann's »Undine geht« and Luce Irigaray's »Woman«. In: German Life and Letters, Jg. 61 (2008), Nr. 2, S. 231–243, hier 234.

40 Ebd., S. 233.

»Hans« scheint sich, zumindest der Sicht und den Äußerungen der Sprechinstanz nach, als klischierten weiblichen Funktionsrollen sowohl der »Musen« und »Tragtiere« wie der ihnen parallelisierten »verständigen Gefährtinnen« bedient zu haben. Mit Undines Monolog werden ihm entsprechende Tätigkeiten von einer entgegen der literarischen Tradition nicht auf die Findung der eigenen Seele im Partner reduzierten Figur verweigert.⁴¹ In Bachmanns Text lehnt Undine die vorgelegte Rolle ab und unterstreicht sie so das Scheitern geschlechterübergreifender Zusammenarbeit:⁴² »Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen«, lernen wir, sind keine selbständigen und – auch das entspricht einem Klischee der abseits tradierter Partnerschaften entworfenen Kunst, aber zugleich dem Motiv der diskutierten literarischen Texte – zum »Reden« fähigen Künstlerinnen.

In den untersuchten Werken wird neben der Isolation der Selbstbezug zur für die Autorinnen denkbaren Partnerschafts-Alternative. Entworfen wird er primär als »Auto(r)erotik« in Interaktion mit dem eigenen Schreiben, aus dessen Figuren und Referenztexten teils literarische Partner werden. Fleißer und Mayröcker imaginieren den Künstler (und die Künstlerin) dabei im Grundsatz und anders als Bachmann als Mann: Bei Fleißer werden Genet und Heinrich von Kleist zu Vorbildfiguren. Mayröckers Auto(r)erotik wird greifbar, wenn die von ihr dargestellten Schriftstellerinnen Gedanken »[e]jakul[ieren]«⁴³ oder sich trotz der »Kopulation« mit Beckett an seinen, Max Ernsts oder Dalís Arbeiten orientieren. Müllers Texte verzichten auf vergleichbar erotisch aufgeladene Passagen, aber ihre in der Stückfassung der *Weiberbrigade* kondensierte Distanzierung von künstlerischen Partnerschaften und ihre Korrekturen von Partnerschafts-klischees in mutmaßlich frühen Arbeiten verweisen in Richtung eines tradierten eigenständigen und isolierten Schreibens. Zweisamkeit wird zugunsten einer solitären Autor:inneninstanz verworfen; die schreibenden Frauen der untersuchten Werke arbeiten allein. Was an Vorbildern erkennbar bleibt, verweist auf eine Orientierung an männlichen Verfassern; neben dem August-Bebel-Zitat der *Weiberbrigade* oder der Referenz auf Majakowski im Gedicht »Das Gesicht« nehmen Müllers Widmungsgedichte, abseits der auf Arbeiten Heiner Müllers bezogenen Texte, schon in ihren Titeln auf »Hacks«, »Biermann«, »A. E.« – Adolf Endler – oder »H[anns]. E[isler].«⁴⁴ Bezug.

In der Konzentration auf die solitäre Autorin und männlich exemplifizierte Geniekonzepte ist ein gewisser Konservatismus der Texte in doppelter Hinsicht erkennbar. Trotz der Zeitspanne zwischen den Werken sind gerade Originalitätsent-

41 Entsprechendes beschreibt unter anderem Friedrich de la Motte Fouqué: Undine, eine Erzählung. In: Die Jahreszeiten. Eine Vierteljahresschrift für romantische Dichtungen. Frühlings-Heft 1811, S. 3–189 als eine der einflussreichsten traditionellen Darstellungen Undines.

42 Vgl. auch Weigel: Der schielende Blick, S. 129.

43 S. S. 18.

44 GT, S. 272, 269, 271, 275.

würfe in ihnen kontinuierlich präsent; das Ideal von Kunst, das sie entwickeln, entspricht als Schreiben zugunsten des »eigenen Namens« und im Rückbezug auf originäre und isolierte kreative Arbeit tradierten Schaffenskonzepten. »Modern« an den Texten wirkt keine Referenz auf spezifische Autorschaftsentwürfe; Ausdruck eines neu reklamierten Status scheint die konsequente Übertragung der Autorenrolle als Einzelschöpfer auf die Autorin, die Inge Müller auch mit dem eigenen Raum als Ort einzelnen, von Partner, Kind und Kollegen abgeschotteten Schreibens verknüpft. Im Vergleich zu klassischen Idealen der Kunstproduktion fehlen in allen diskutierten Texten Affirmationen der weiblichen Musenfigur; der Entwurf von Autorschaft, den sie vorlegen, revidiert tradierte Rollenverteilungen in der Figurenzeichnung. Modern wirkt nicht die Orientierung am Wert distinktiver Originalität als solche, sondern die Reklamation seiner Geltung abseits geschlechterbezogen bekannter und hierarchisierter Produktionskonstellationen.

Verschiedenen der diskutierten Texte kommt ein gewisser Schlüsseltextcharakter zu; gerade in den Entwürfen zu »Manchmal bin ich ein Vogel« oder der *Weiberbrigade* treten Figuren auf, die an reale Vorbilder und real überlieferte Partnerschaften Inge Müllers erinnern. In den Kopf kommt das Klischee der über sich schreibenden Frau, gerade in Müllers Fall auch vor dem Hintergrund der Diskussion der die eigene Lebensgeschichte in vermeintlich »nahezu brutale[r] Weise«⁴⁵ vertextenden Autorin. Abseits dessen, dass die Erwartung entsprechender Lebens-Geschichten selbst in Müllers Fall – die *Weiberbrigade* verdeutlicht das – die Aspekte des Spiels der Texte mit Realität und Fiktion verfehlt, wirft sie die Frage der literarischen Relevanz des Rückbezugs auf: Sinnstiftend wirkt er vor allem im Kontext der Positionierung der Werke im Feld als literatursoziologischem, Rezeptionsreferenzen wie konkret das Spiel mit Subordinationshypothesen verständlicher machendem Rahmen. Wenn im literarischen »Universum [...] existieren differieren« heißt, »sich einen Namen machen«⁴⁶, sind Produktionsentwürfe im Kontrast zu den auf die eigenen Partnerschaften bezogenen »Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen«⁴⁷ im Verweis auf den realen Literaturbetrieb und, ohne Lebens-Vertextung zu werden, als Kommentierung von Rezeptionstendenzen lesbar. Mit Bourdieu formuliert, scheint im Kampf um den eigenen Status, in der Etablierung der »neue[n] Position[en]«⁴⁸ jenseits überkommener Geschlechterhierarchien in verschiedenen Texten ein Schreiben über Zweiergemeinschaft auch in Auseinandersetzung mit Präfigurationen des Paares, in Referenz auf die populäre Konstellation und im Sinne der dennoch vollzogenen Abgrenzung eigener Kunst zu

45 Böhlig: Subjektivität aus Notwehr, S. 884.

46 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 253.

47 Bachmann: Undine geht, S. 255.

48 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 253.

entstehen. Im Verweis auf die Relevanz der Eigennamen im Literaturbetrieb wirkt die Motivik der untersuchten Werke in Teilen kontextualisierbar.

Das Verständnis der Texte im Rahmen tradierter Originalitätsentwürfe unterläuft ein teils als ein zentrales Projekt des 20. Jahrhunderts verstandenes Partnerschafts- als Koproduktionsideal;⁴⁹ in der Idee der neuartigen Gemeinschaftsarbeit drückt sich das Gegenteil dessen aus, was die Texte als Arbeitsprozess entwerfen. Reklamiert wird von ihnen in dieser Hinsicht keine Modernität: Sie übernehmen das Modell des solitären Genies und proklamieren seine Gültigkeit für ein auf weiblicher Seite praktiziertes, letztlich nur auf Musen und Assistenzen verzichtendes Schreiben. Nicht jeder Schreibversuch ist erfolgreich; Fleißers, Müllers und Mayröckers kreative Protagonistinnen scheitern oft an den eigenen Abhängigkeiten. Der Propagierung eigenständigen Schreibens in den Texten widerspricht der Verzicht auf ein gängiges »Happy End« umgekehrt nicht;⁵⁰ angestrebt scheint, wie unter anderem Yellas Beispiel suggeriert, selbst im Fall des Scheiterns eigener dauerhafter künstlerischer Produktion und Leistung das eigene, Nietzsches Seiltanz von Fleißer nicht zufällig parallelisierte Werk zu werden.

Was sich so entwickelt, widerspricht den realen Schreib-Konstellationen des 20. Jahrhunderts nicht: Natürlich sind aus Paaren Kunstschaffender inner- und außerhalb der Literatur oft Kunst schaffende Arbeitsgemeinschaften geworden – die These verhandelter Rollenentwürfe steht der Realität praktizierter Koproduktion nur insofern entgegen, als sie statt der konkreten Zweierkonstellationen auf die Verhandlung eines umstrittenen Modells von literarischer Produktion verweist. Die Kritik fixierter Gemeinschaft wird in den Texten gleichsam als eigener Entwurf des Schreibens und Diskursstrang sichtbar, der die Künstlerin solitär als isoliert erreichbare Figur entwirft. Mit etwas Talent und Glück und Vorsicht vor der »Hinwendung«⁵¹ zu Zeitgenossen scheint zumindest in Teilen der Texte das eigene Werk erreichbar.

In der Diskussion des »Kunst-Paars« als »moderner Entwicklung« fehlt insofern, den untersuchten Texten folgend, ein relevanter Aspekt: Abseits von Entwür-

49 Vgl. etwa Schlaffer: *Die intellektuelle Ehe*, S. 11f.

50 Selbst die Notizen Margarete Steffins, die jahrelang auf eigenen Wunsch mit Brecht zusammenarbeitete, verweisen in entsprechende Richtung; sie schreibt 1940 etwa an den Freund Knud Rasmussen, sie wolle »so schrecklich gern auch produktiv sein«, aber »immer«, wenn sie »etwas« beginne, habe sie »Angst davor, dass die Leute sagen werden, [...] [sie] habe es nicht selbst gemacht« (Margarete Steffin: [Brief an Crassus, d. i. Knud Rasmussen, vom 5.6.1940.], Bertolt-Brecht-Archiv d. Akademie der Künste, Berlin, Sign. E 10/77-78), zit. n. Sonja Hilzinger: *Schreiben im Exil. Margarete Steffins Erzählungen und Stücke für Kinder*. In: Viktoria Hertling (Hg.): *Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust. Children in Exile. Children under Facism*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998 (= *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur* 134), S. 143–163, hier 157).

51 Fleißer: »Zwölf Porträts«, S. 101.

fen des Austauschs und der Koproduktion, die diverse Forschungsarbeiten entwickeln, und abseits von konkreten Untersuchungen der Arbeit zu zweit wird in den diskutierten Werken ein autorschaftsorientiertes Schreiben über Partnerschaft als Produktionsmodell erkennbar. Statt der Figur der Männern aus ihrem Schreibstil »helfen[den]«⁵² Partnerin ist in den Texten ein auf Distinktion fundierter Konkurrenzkampf in verschiedensten, oft humoristischen Künstler:innenpaar-Konstellationen skizziert. Neben die Idee des Schreibens, das die »Statuten der Autorschaft unterläuft«⁵³, tritt so ein kreativer Prozess, den nicht nur Fleißers »Jungfer« in ihrer Teilnahme an einem etablierten männlich geprägten Wettbewerb darstellt. Die gemeinsame Arbeit im Sinne der Symmetrie – im Kontrast zur »Querstrichpoetik« ließe sich von einer »Bindestrich-Poetik« sprechen – ist bisher mit Blick auf hierarchieärmere, aber weibliche Autorschaft nicht parallel denkende Schreibmodelle entworfen worden; sie umreißt ein Leitwerte der Distinktion nivellierendes Schreiben. Die in den untersuchten Texten präsente Verhandlung von Koproduktionsgemeinschaft folgt einer Idee eines nach den tradierten und männlich geprägten Maßstäben messbaren Schreibens weiblicherseits in der Trennung von Dichter- und Frauenrollen; in der Differenzierung wird, im übertragenen Sinn, ein Querstrich als konservativ anmutender, aber im Kontext der Entstehung der Texte nachvollziehbarer Entscheidungsraum erkennbar.

In den Werken wird literarisches Schreiben als primär durch Abgrenzung ermöglichter Arbeitsprozess entworfen; in ausgestellt Traditionalismus und gleichzeitigem Rückbezug auf ein Arbeitsmodell abseits konventioneller künstlerischer Zweierbeziehungen entwickeln die Texte geltenden Werten des Literaturbetriebs entsprechende Handlungsentwürfe. Dass nicht die »Frau« zur »Dichterin« wird, sondern der »Dichter«-Status und die Arbeit »wie von einem Mann«⁵⁴ sich als Alternativen zu weiblichen Rollenmodellen lesen, ist allem Konservatismus zum Trotz Teil eines kohärenten kreativitätsbezogenen Arbeitskonzepts: Die dargestellte Künstlerin entspricht bekannten Leitwerten, das skizzierte Isolationsideal folgt Vorstellungen einer an männlichen Vorbildern entwickelten und sich insofern in existierende Diskurse einschreibenden Kunst. Sichtbar wird in den Texten auch die abseits tradierter autorschaftlicher Leitwerte potentiell simplifizierte Aufwertung einer auf weiblicher Seite verorteten Koproduktion: In ihrem Kontext die Nachrangigkeit literarischer Distinktion anzunehmen, folgt letztlich selbst in Teilen Klischees, im Entwurf eines Sonderverständnisses von Texten und Kunstwerken *aufgrund* der Zuordnung zu weiblichen Schreibenden.

Die Poetik der untersuchten literarischen Arbeiten kondensiert sich im Querstrich insofern, als die Texte die Instanzen »Dichter« und »Frau« auch in der Dich-

52 Theweleit: *Orpheus und Eurydike*, S. 1114.

53 Hahn: *Unter falschem Namen*, S. 19, in Bezug auf einen Entwurf Lu Märten.

54 PJ, S. 149.

ter-Frau und der Künstlerin differenzieren; letztere scheint ihnen folgend nur isoliert denkbar. Das scheinbare Zeichenspiel lohnt, weil es die Idee der mitzudenkenden, im Inspirations- oder Koproduktionssinn zu imaginierenden Partnerin und die Alternative der Trennung der Rollen des der Tradition nach männlichen Dichters und der in weiblichen Zuordnungen verharrenden Partnerin illustriert: Die untersuchten Texte entwerfen Alternativen, deren Differenz absolut scheint. Die dargestellten weiblichen Rollen im tradierten Sinn unterscheiden sich in der erwarteten Unterstützungsfunktion vom Dichter – in der eigenen Zuordnung, demonstrieren die von Partnern ihrer Ressourcen beraubte »Gesine«, die versuchte Einzelarbeit von Müllers Schriftstellerinnenfigur am Schreibtisch oder Mayröckers Entwurf der ihres kompromisslosen Schreibens wegen kritisierten »F. M.«, bleibt letztlich nur die Option der Zuarbeit abseits eigener Kunst. Das eigene Werk widerspricht in den Texten der eingeforderten und erwarteten partnerschaftlichen Arbeit.

Die Künstlerin wird in den Arbeiten auch insofern nicht als weiblicher Künstler gedacht; wer schreibt, wird mit wenigen Ausnahmen – am ehesten in Müllers Texten – zum Künstler im auf männliche Kollegen rückbezogenen Sinn, der weibliche Züge ablegt. »Gesine« als Frau mit »männlichem Blick« scheint gezwungen, sich ihren weiblich assoziierten »Hang« zu Männern als Hindernis der männlich verknüpften Beobachtung abzugewöhnen. Yella entsagt der für die Frauen in Fleißers Texten als typisch beschriebenen »Liebe«, um weiter zu springen. Jenny Nägle orientiert sich neben Bebel in der Politik ausgerechnet an Goethe; sie will mit der »Stimme«⁵⁵ des Partners so nach einem genieästhetischen Leitwerten direkt verknüpften Vorbild dichten. Mayröckers Schriftstellerinnenfiguren präsentieren sich als in vergleichbarer Weise traditionsbestimmt: Orientierungspunkte sind, wie in den Fällen Becketts und Dalis, verschiedene männliche Künstler.

In den Werken wird so, entsprechend der von Fleißer eingeführten »Leistung wie von einem Mann«⁵⁶, in unterschiedlicher Form rollenbezogene Gleichartigkeit entworfen – abseits der Idee sozialerer Weiblichkeit und in nach gleichen Prinzipien wie die Kollegen arbeitenden Schriftstellerinnenfiguren. Ihre Schilderung schließt die Orientierung an Männerfiguren ein; trotz der unterschiedlichen Entstehungszeiten und -kontexte der Texte beharren diverse von ihnen auf einem nicht nur nach gleichen Maßstäben bewerteten, sondern in imitierten männlichen Rollen verfassen Schreiben.

Die Partnerschafts-Kommentierungen, die so entstehen, sind den Untersuchungen folgend nicht auf ein »Glück, das nicht leicht zu haben ist«⁵⁷, ausgerichtet: Was lange inspirationsorientiert als »Liebes-Kunst« entworfen worden ist und was die Diskurse um die Jahrhundertwende teils kollegial transformieren, wird in

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

56 PJ, S. 149.

57 Schlaffer: Die intellektuelle Ehe, S. 208.

den Arbeiten dominant kritisch Thema. Textübergreifend zeigt sich das »Kunst-Paar« als Motiv, in dessen Literarisierungen Skepsis gegenüber Entwürfen von Partnerschaft, sei es als Austausch oder als unmittelbarer Koproduktion, erkennbar wird. Statt als Ideal im Sinne der eingangs zitierten Pamphlete und Essays wird das Konzept erwarteter und womöglich versuchter partnerschaftlicher Koproduktion als werkpolitisches Hindernis in der Kunst entworfen.

Legitim bleibt die Kritik an der Diskussion des Kunst-Paars als binärer Konstellation und insofern zwiespältigem Forschungsgegenstand. Umgekehrt lässt die Konzentration auf »unmögliche [...] Paare«⁵⁸ allein außer Acht, dass die Texte der diskutierten Schreibenden im Kontext der Geltung entsprechender Geschlechterrollenmodelle entstanden. Sie sind mit Blick auf die skizzierten Kontexte als Arbeit an einem dominanten Modell verständlich: Erkennbar wird die Kritik eines in seiner Konsequenz mindestens rezeptionsseitig heteronormativen künstlerischen Gemeinschaftsentwurfs. Konsequenter sind die Werke in der Negation der geschlechterübergreifenden künstlerisch produktiven Bindung; jede Form »gemeinsam[er]«⁵⁹ Tätigkeit entwerfen sie als Beginn von Unkonzentriertheit, Hingabe und letztlich des Scheiterns eigener Kunst an einer erfüllten, im weiten Sinn koproduktiven als partnerschaftsbezogenen Erwartungshaltung. Neu im Vergleich zu den Debatten um ein Koproduktionsideal ist die Wahl zwischen zwei Optionen, der zugeordneten Tätigkeit oder eigener Kunst und Arbeit. Im Kontrast zu der auch in den Texten omnipräsenten Idee der zwischenmenschlichen Zweierbeziehung bleibt das »oder« als Entscheidungsrahmen erkennbar: Die Wahl zwischen Zuarbeit und eigener Kunst konkretisiert sich im Querstrich.

58 Friedrich: Biographik im Doppelpack, S. 13f.

59 Zweig: Zutrauen zur Zukunft, S. 28.