

Die Muse will nicht

Drei Entwürfe des »Kunst-Paars« in der Literatur des 20. Jahrhunderts

Hannah Gerlach

Künstlerpaare sind ein umstrittener Forschungsgegenstand: Teils wird die Relevanz ihrer Diskussion als Kontext vor allem weiblicher Koproduktion hervorgehoben. Teils steht, gerade in neueren Forschungsarbeiten, das ›Paar‹ als heteronormativ geprägtes Konstrukt im Fokus; als »klisierte[n] [...] Bilder[n]« (Fornoff-Petrowski und Unseld 11) entsprechende, geschlechterübergreifende Konstellation anstelle der denkbaren Vielfalt künstlerischer Zweierbeziehungen. Flankiert werden laufende Forschungsdebatten durch ein offenkundiges mediales, tendenziell tradierte Konstellationen im öffentlichen Bewusstsein haltendes Interesse am Thema. *Musen leben länger* übertitelte Dietmar Grieser seinen Essayband zu *Dichterwitwen*; das beschreibt in kondensierter Form auch die Rolle der *Frauen der Dichter* (Feuerstein-Praßer) im medialen Diskurs.¹

Beide skizzierten Forschungszugänge zum Thema sind gut nachvollziehbar, der Verweis auf unterschätzte weibliche Mitarbeit ist es auch im Kontext einer wiederholt belegten Koproduktion in privaten Beziehungen (vgl. etwa Stillingner). Ergänzend sind mehrfach zurecht, gerade mit Blick auf die Literatur des 20. Jahrhunderts, »Damenopfer« zugunsten der Kunst, an der Schreibmaschine (Kittler 441–468) oder im Kontext einer »bewußten« Sicherung »günstige[r] Ausgangslagen« der Produktion von Partnern im Allgemeinen, diskutiert worden (Theweleit 34; vgl. auch Bronfen). Ein Zwiespalt der skizzierten Anteilsdebatten ergibt sich aus der Rollenverteilung, die sie repetieren: Auch die Reklamation weiblicher Werkanteile entwirft jeweils *zwei* zusammenhängende Akteur*innen. Die These des »Damenopfers« befestigt teils ungewollt die Hierarchien, von denen sie ausgeht, birgt also die Gefahr, in der Konzentration auf relevante Machtverhältnisse »eine neue binäre Opposition von Opfer vs. Täter« respektive passiver weiblicher und aktiver männlicher Beziehungsparts zu etablieren (Rißler-Pipka 18).

1 Dieser Diskurs schließt im Übrigen auch diverse Filme ein; *Geliebte Clara* (2008) oder *The Wife/Die Frau des Nobelpreisträgers* (2017) sind nur zwei Beispiele dafür.

In neueren Studien zu diverseren Konstellationen rückt anstelle des Künstlerpaars eher ein »Kunst-Paar« in den Mittelpunkt, wie es Jenny Schrödl, Magdalena Beljan und Maxi Grotkopp entwerfen; im Verweis auf »Künstler*innenpaare«, die »Leben und künstlerische Arbeit teilen«, aber auch in Referenz auf »Paarinszenierungen und -darstellungen innerhalb von künstlerischen Werken oder theatralen Aufführungen« (Schrödl et al. 10). Oft steht auch die »Formation[] unmöglicher [...] Paare« (Friedrich 13–14) im Sinne der Überschiebung »historisch fixierte[r] Konventionen« im Vordergrund (Heitmann et al. 16), und diese Re-Definition des »Kunst-Paars« gerade seitens der Forschung hat sich in verschiedenster Hinsicht als lohnend erwiesen; so demonstriert sie die »Bandbreite und Uneinheitlichkeit des Paarstatus« (Heitmann et al. 15), seine Einbettung in Netzwerkbezüge (vgl. etwa Unseld) und seine Übertragbarkeit auf trans-humane Konstellationen (vgl. etwa Nieberle). Der offeneren Definition des »Kunst-Paars« entspricht grundlegend auch sein Verständnis als Konstrukt der Zweierbeziehung, das unter anderem Hannelore Schlaffer in ihrem Konzept der »intellektuellen Ehe« entwirft – als Partnerschaft Intellektueller, aber mehr noch als Entwurf der Denk- und Austauschgemeinschaft. Schlaffers gleichnamige Studie schlägt den Bogen von den Paradigmenwechseln der Partnerschaft um 1900 bis hin zu Arbeits-»Team[s]« der Jahrtausendwende (208) im Verweis auf ihre öffentliche Verhandlung: »An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert [...]«, so Schlaffer,

begannen Dramatiker, Romanciers, Sozialpolitiker und Sexualwissenschaftler über die Interna der Ehe, zuweilen sogar ihrer eigenen, zu berichten. Ihre Leser regten sie damit zur Reflexion und Reform dieser scheinbar naturgegebenen und gottgewollten Einrichtung an [...]. Individuelle Erfahrungen, festgehalten in Briefen, Tagebüchern, Erinnerungen, Schlüsselromanen, ergänzen und korrigieren das öffentliche Getümmel der Kampfschriften und gelehrten Abhandlungen, die im Kontext der Ehereform erscheinen. (23–24)

Gemeint ist hier eine Ehereform abseits zivilrechtlicher Fragen: »Der Gedanke begründet die intellektuelle Ehe, nicht das Gesetz«, erläutert Schlaffer den Fokus (8–9). Wirklich wächst gerade um 1900 das Interesse am Paar als geistiger Austauschgemeinschaft, nicht zuletzt in Kunst und Literatur, wo Partnerinnen zunehmend als »Bundesgenoss[innen]« der Männer entworfen werden (Huebner 23). Zu den sich in diesem Kontext äußernden Autoren zählt Stefan Zweig; er sieht in der auf »[d]ie Frau und de[n] Dichter« (Huebner 22) konzentrierten Essaysammlung *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* »ebenso wie in der oberen Schicht de[n] Typus ›Dame‹« den bürgerlichen »Typus der ›Hausfrau‹« verschwinden. Sein 1929 im Band veröffentlichter Aufsatz entwirft eine liberal gedachte Zweierbeziehung: Als überholt versteht er die

»Hausfrau« [...] im Sinne des immer wieder Kinder säugenden Haustiers, des plät-tenden, fegenden, kochenden, bürstenden, flickenden und sorgenden Domesti-ken ihres Hausgebieters und ihrer Kinder. [...] Denn Kameradschaft, dieses Wort ist schon heute, und wird morgen noch mehr der Sinn aller Beziehungen sein. [...] Sie [die Frau] wird neben ihrem Manne stehen und nicht mehr unter ihm. Gleich an Bildung, unabhängig durch eigenen Beruf, [...] wird sie aus freiem Willen ein dauerndes oder nichtdauerndes Bündnis mit einem Manne schließen [...]. (Zweig 27–28)

Das entworfene Paar entspricht Schlaffers Überlegungen zu den geistigen Gemein-schaftsprojekten des 20. Jahrhunderts; es zielt auf »Symmetrie der Beziehung« (20–21) ab und imaginiert sie als Austauschverhältnis. Auch in dieser Form hat der Entwurf des koalierenden und womöglich koproduzierenden Paares ab 1900 diverse Debatten geprägt; abseits von Überlegungen zur »intellektuellen Ehe« in Zweigs Fall etwa als »Einlösung eines Stücks Zukunft« in den »Leitbilder[n]« der damaligen Gegenwart (Hölscher 207). Die skizzierten Partnerschaftsdiskurse als progressiv zu verstehen, ist auch sicher nicht falsch; Zweig entwirft ein Partnerschaftsmodell, demgegenüber die deutsche Durchschnittsehe, soweit sie nachzuvollziehen ist, bis mindestens in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts eine rigidere Geschlecht-erordnung vorsieht.² Umgekehrt zeigt der Blick auf die Literatur, dass tradierte Partnerschaftskonzepte gerade in Texten von Autorinnen oft deutlich radikaler als in den von Schlaffer als »modern[]« (14) diskutierten Werken ent- und verworfen werden.

Irmgard Keuns Essay »Das System des Männerfangs« (1932) kommt in den Kopf; er versteht die Arbeit zu zweit primär als Schauspiel auf weiblicher Seite. »Man schlafe nicht ein«, rät er seinen an »Schriftsteller[n]« interessierten Leserinnen, »[m]an [...] kritisiere mit einer Ehrfurcht, als wenn man den Faust verbesserte. [...] Man biete sich an, ihm das Manuskript abzuschreiben« (Keun 260). Dass solche Subordination keine eigene Kunstproduktion ermöglicht, weiß der Text selbst; »nicht sein«, lautet die einleitende Formel des »Männerfangs«, »sondern reflektieren« (Keun 259).

»Sich verloben war verheerend für eine Frau, wenn sie schreibt«, konstatiert auch die Protagonistin von Marieluise Fleißers Erzählung »Avantgarde« (84), die Schlaffer als »enttäuschte« Partnerin diskutiert, die gern »mehr Liebe gehabt hätte« (163). Spätestens mit dem zitierten Ende lässt sich der Text auch als Reflexion über (fehlende) Kombinationsmöglichkeiten von Partnerschaft und eigener Arbeit lesen;

2 Noch 1950 war etwa nur ein Viertel der verheirateten Frauen in Deutschland berufstätig, zu Beginn des Jahrhunderts waren es knapp zehn Prozent (vgl. etwa Sommerkorn und Liebsch 100–101).

»Cilly Ostermeier«, Fleißers wortwörtlich naive und namentlich einem Gotteswunder verbundene Hauptfigur, scheitert offensichtlich an der angestrebten Arbeit im Partnerschaftskontext.

Margarete Steffin schreibt 1940, nachdem sie jahrelang mit Brecht zusammengearbeitet hat, sie wolle »so schrecklich gern *auch produktiv sein*«, fürchte aber mit jedem Werk, das sie beginne, »die Leute« sprächen ihr die Urheberschaft ab (Archivbestand d. Akademie der Künste, Sign. E 10/77-78, zit.n. Hilzinger 156, H. d. Verf.). Die negative Kritik des eigenen Schreibens ist hier schon präfiguriert; aus den Paardiskursen des 20. Jahrhunderts scheint auch Steffin primär die Lektion der in partnerschaftlichen Kontexten erschwerten eigenen Kunst zu ziehen.

Was die Zitate nahelegen, ist die weitergehende Diskussion von Entwürfen und Revisionen des »Kunst-Paars«; nicht aus biographischen Gründen, sondern weil die Zuordnung und Neubestimmung relevanter Zweiergemeinschaften, darunter das Verständnis gemeinsamer, auf intellektuellem Austausch basierender Arbeit als »Projekt[] der Moderne« (Schlaffer 8), weitgehend unkommentiert lässt, wie grundlegend der Diskurs zum »Kunst-Paar« gerade in der Literatur von Widersprüchen geprägt ist: Ins Auge fällt eine Tendenz zur Kritik am Konzept und zu seiner Auflösung, soweit es ein Arbeitsgemeinschaftsideal bezeichnet.

Relevante Werke subvertieren nicht notwendig grundsätzlich tradierte künstlerische Produktionsideale. Sie sind aber als von kolportierten Traditionen divergierende Auseinandersetzung mit Ideen der Produktionsgemeinschaft lesbar. Mit den folgenden literarischen Texten werden einzelne, in gewissen Aspekten exemplarisch wirkende Annäherungen an das »Kunst-Paar«³ kommentiert – im Fokus stehen Mascha Kalékos Gedicht »Die Frau in der Kultur«, Ingeborg Bachmanns Erzählung »Undine geht« und Friederike Mayröckers Prosatext »Mail Art«. In den im Zuge von knapp dreißig Jahren entstandenen Texten wird die Spanne oft weniger lebensbezogener als spielerisch-abstrahierender Zugänge zum »Kunst-Paar« als Arbeitsmodell abseits tradierter Ideale deutlich. Die Arbeiten selbst erscheinen in doppelter Weise diskussionswürdig: An ihnen selbst fällt eine Bandbreite intertextueller und diskursiver Bezüge ins Auge, diskursbezogen bemerkenswert sind die Reflexion und mehrfache Revisionen des »Kunst-Paars«.⁴

Schreib-Maschinen

Stenotypistinnen-Entwürfe, wie Keun sie verfasst, sind nicht auf neusachliche Texte beschränkt. Mascha Kaléko etwa greift 1957 auf die Figur der tippenden Unter-

3 Eine Alternative findet sich etwa bei Zimmermann (2021), die Visualisierungen partnerschaftlicher Produktion nachgeht.

4 Vgl. dazu ausführlicher an Texten des 20. Jahrhunderts Gerlach.

stützerin zurück,⁵ in den USA und in einem Text, der in der vom German-Jewish Club New York herausgegebenen Zeitung *Aufbau* gedruckt wird. Er hat »Die Frau in der Kultur« zum Gegenstand, in der nachgelassenen Version »Die Leistung der Frau in der Kultur«. Das Kunst-Paar entwirft er (laut dem Untertitel der Nachlass-Version »[a]uf eine Rundfrage« hin, Kaléko 2013b, 153) als Gemeinschaft mit klassischer Aufgabenteilung. »Zu deutsch: ›Die klägliche Leistung der Frau‹«, lautet die erste Strophe,

Meine Herren, wir sind im Bilde!
Nun: Wagner hatte seine Cosima
und Heine seine Mathilde.
Die Herren vom Fach haben allemal
einen vorwiegend weiblichen Schatz.
Was uns Frauen fehlt, ist »Des Künstlers Frau«
Oder gleichwertiger Ersatz. (Kaléko 2013a, 385)

Eingeklagt wird eine Assistenz von der Assistenz selbst, die im sechsten und siebten Vers auf ihre mangelnde, zunächst nicht spezifizierte Unterstützung verweist. Subtiler bezieht das Gedicht sich auch auf ein zweites Hindernis kultureller Leistung »der Frauen«, und zwar das von »Wagners Cosima« und »Heines Mathilde« exemplarisch illustrierte Fehlen eindeutiger Namen: Dass mit »Wagner« Richard Wagner und mit »Heine« Heinrich Heine gemeint ist, setzt der Text als bekannt voraus. »Cosima« und »Mathilde« wären schon ihrer Vornamen wegen schwieriger identifizierbar, wenn sie nicht mit Possessivpronomen und im Fall Mathilde Heines (eigentlich Augustine Mirats) mit dem vom Partner gegebenen Namen aufräten. Barbara Hahns Feststellung der weiblichen Autorschaft unter »falschem Namen« kommt in den Sinn,⁶ aber auch Pierre Bourdieus Verständnis der Eigennamen im literarischen Feld, als Sicherung der »Existenz in einem Universum, in dem existieren differieren heißt, ›sich einen Namen machen‹« (253). Kalékos Verweis auf »Cosima« und »Mathilde« liest sich als Referenz auf das Fehlen distinktiver Namen über den Kontrast verschiedener Benennungsweisen.

Strophe zwei lässt zusätzlich zwei künstlerisch geprägte Frauenfiguren der Kulturgeschichte auftreten: »Mag sie auch keine Venus sein«, beginnt sie,

Mit lieblichem Rosenmund,
So tippt sie die Manuskripte doch fein

5 Zur nichtsdestotrotz divergenten, teils durchaus auch emanzipatorischen Rolle der Schreibmaschine im Zuge der (Berufs-)Geschichte vgl. etwa Frevert.

6 Vgl. Hahn (7): »Zur Kennzeichnung eines modernen Autors genügt ein einziges Wort. Wir sprechen von Goethe und Kafka, von Schiller und Benn. [...] Wir sprechen von Bettina, Rahel und Caroline, als ob wir in familialer Intimität mit ihnen Umgang pflegten.«

Und kocht im Hintergrund.
 Und gleicht sie auch nicht Rautendelein
 Im wallenden Lockenhaar,
 So macht sie doch täglich die Zimmer rein
 Und kassiert das Honorar. (Kaléko 2013a, 385)

Die schöne Geliebte steht der praktischen Assistenz gegenüber: Die Göttin Venus und Gerhart Hauptmanns Märchenwesen Rautendelein umreißen den künstlerischen Diskurs, die »tipp[ende]« Hausfrau verweist auf die schon im »System des Männerfangs« angeratenen Funktionsrollen, die sich im Text als realistischere Partnerinnen darstellen. Kalékos Gedicht insgesamt geht über die Ironie des festgestellten Fehlens kombinierter Schönheit und Alltagsauglichkeit hinaus, indem es mit »Venus« und »Rautendelein« zugleich auf fiktive Vorbildfiguren zurückgreift. Mit ihnen wird auch das Maß, an dem »klägliche Leistung« gemessen wird, als illusorisches hinterfragbar. Der Text stellt sich ambivalent dar: Er enthält keine Grundsatzkritik einer männergeprägten Kultur; wirklich »fehlt« die Assistenz der Künstlerinnen und damit die Bedingung fairen künstlerischen Wettbewerbs dem Gedicht zufolge. Verworfen wird jedoch die Vorstellung, Produktion zu zweit gebe kulturell ambitionierten Künstlerinnen Raum für ›Bündnis‹ und ›Wettstreit‹. Kalékos Text reagiert auf die Idee der »modernen« Zweiergemeinschaft, indem er propagierte, auch intellektuell begründete »Kameradschaft[s]«-Beziehungen (Zweig 28) als einseitige partnerschaftliche Subvention darstellt.

Partnerin Kunst

Vier Jahre nach dem Druck von Kalékos Text veröffentlicht die neunzehn Jahre nach ihr geborene Ingeborg Bachmann ihre Erzählsammlung *Das dreißigste Jahr* (1961). Der zitierten Definition entsprechend treten in der darin enthaltenen Prosaarbeit »Undine geht« gleich mehrere, teils von der Sprechinstanz Undine aufgerufene, teils mit ihr entstehende »Kunst-Paare« auf. Diskutiert worden sind vor allem sie und ihr Gegenüber Hans. Speziell sie wurde teils als *Alter Ego* der Autorin verstanden. Diese kommentierte die Erzählung ihrerseits als Entwurf einer Gemeinschaft aus Künstler und Kunst. Das Zitat ist bekannt: »Undine geht«, so Bachmann 1964, sei

[...] meinerwegen ein Selbstbekenntnis. Nur glaube ich, daß es darüber schon genug Mißverständnisse gibt. Denn die Leser und auch die Hörer identifizieren ja sofort – die Erzählung ist ja in der Ich-Form geschrieben – dieses Ich mit dem Autor. Das ist keineswegs so. Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, ›die Kunst, ach die Kunst‹. Und der Autor, in

dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.« (Bachmann 1991, 46)

Bachmanns Interpretation ist nur eine von unterschiedlichen vorgeschlagenen, sprach- genauso wie geschlechterkritische und kunstbezogene Zugänge einschließenden Verständnisweisen des Textes (vgl. Schneider 2020). Sie liegt als auf (Sprach-)Kunst bezogenes Verständnis der Erzählung allerdings nahe: Schon Undines Einführung als nicht-menschliche Instanz öffnet den Weg für entsprechende Deutungen. »Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!«, ruft sie zu Beginn des Textes (Bachmann 1978, 253), in dessen Gesamtverlauf sie die menschlichen »Sorgen« (259) nicht teilt. Ihre Differenz zu den Menschen markieren auch die intertextuellen Bezüge des Werks; Jean Giraudoux' Theaterstück *Ondine* (UA 1939) klingt an, in dem Hans an Untreue stirbt, oder Hans Werner Henzes Ballett *Undine* (UA 1958), das seinerseits zu Friedrich de la Motte Fouqués *Undine* von 1811 zurückführt. Referenzfiguren der Erzählung Bachmanns sind auch darüber hinaus diverse Meerjungfrauen und Wasserwesen (vgl. zur Übersicht Kraß; Schmitz-Emans). Aber schon der Austausch mit Hans, den sie im Text beginnt – und im Kontext dessen sie die Beziehung zu ihm vermutlich als erstes Wasserwesen unter den erwähnten Figuren auf *eigenen Wunsch* beendet (vgl. Schneider 120), ohne den Kontakt ganz abzubrechen; »Komm. Nur einmal. Komm«, sind ihre letzten Worte –, führt sie in Differenz zu den menschenähnlichen Wesen ein, die Giraudoux' oder Fouqué als Nymphen entwerfen: »Über euch muss ich lachen und staunen«, erklärt Undine Hans,

Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter, die ihr euch Frauen nehmt zum Mitarbeiten, da arbeitet ihr beide, jeder wird klüger an einer anderen Fakultät [...]. Ihr mit euren Musen und Tragtieren und euren gelehrten, verständigen Gefährtinnen, die ihr zum Reden zulaßt ... (Bachmann 1978, 256)

Die »Welt der Rollen, der Ehefrauen und Gefährtinnen« (von Matt 250) wird in solchen Sätzen zugunsten von Alternativen verworfen, die durch den Text auch an späterer Stelle nicht eindeutig definiert werden. Die »Undine-Liebe« (von Matt 245) als alternatives Bündnis Hans', von dem im Grunde der gesamte Monolog Undines handelt und das sie seinem Hang zu »Gefährtinnen«, »Wirtschaftsgeld und [...] Gute-nachtgesprächen« (Bachmann 1978, 256) gegenüberstellt, verweist letztlich unspezifiziert auf die Zerstörung existierender sprachlicher und gesellschaftlicher Ordnungen. Umgekehrt klingt in Undine die Idee eines Sprechens an, das in seiner Wirkung fast an Orpheus' Gesänge erinnert; »[w]enn dir nichts mehr einfiel zu deinem Leben«, so Undine, »dann hast du ganz wahr geredet [...]. Dann sind alle Wasser über

die Ufer getreten, die Flüsse haben sich erhoben, die Seerosen sind gleich hundertweise erblüht und ertrunken« (259).⁷

Der skizzierte Bezug auf die Kunst schließt ein Verständnis von »Undine geht« als Kritik tradierter Geschlechterrollen nicht aus. »Was Bachmann in ihrem Text vorführt, ist die Dekonstruktion einer heteronormativen Ordnung, die radikale Kritik eines Gesellschafts-, Denk- und Zeichensystems, das auf der strikten Opposition der Geschlechter beruht«, schreibt etwa Andreas Kraß, der »[d]as eigentliche Skandalon« von »Undine geht« nicht darin sieht, »dass der Mann die Nymphe verlässt, sondern [darin,] dass er sie überhaupt als Nymphe imaginiert« (341). Das liegt insofern nahe, als die Erzählung eine Liebesbeziehung im Kontrast zu *allen* »großen Instanzen« der Gesellschaft entwirft, im Kontrast zu »Öffentlichkeit« (Bachmann 1978, 260) und »Zeitungen und Banken und Börse« (257) ebenso wie zu imaginierten Frauenbildern. Umgekehrt steht in Bachmanns Erzählung nicht Hans' Imagination Undines im Fokus, bleibt sie überhaupt weitgehend körper- und beschreibungslos, sondern rücken Sprache und Ordnung als solche ins Zentrum: »Verrat« begeht Hans in Undines Rückblick nicht über die Fixierung einer heteronormativen Ordnung, sondern wenn für ihn grundlegend »verdächtig« wird, »was sich nicht festlegen läßt« (Bachmann 1978, 259) und mithin Voraussetzung dessen ist, was sie als »wahr[es]« Sprechen einführt (258). Der Unterschied ist kein rein sprachlicher: Undine als weibliches Wesen zu lesen, übergeht ihre Abgrenzung von »[den] Menschen« (253), die Konzentration auf die Heteronormativitätskritik der Erzählung und ihre übergreifende Distanzierung von gesellschaftlichen Strukturen.

Ein möglicher Referenzpunkt der insofern unmenschlichen »Liebe« zwischen Undine und Hans ist ihr Rückbezug auf die Kunst, auf ein Verhältnis des Künstlers zur eigenen Schöpfung, das in ganz anderer Form schon viel früher figuriert wird. »Die Liebe«, schreibt Christian Begemann, von Goethes »Römischen Elegien« ausgehend über die Goethezeit und ihr Genieideal,

ist notwendig für den poetischen Schaffensprozeß, in dem »Leben« entstehen soll, ihre Erfüllung aber raubt die dafür erforderliche »Zeit, Kraft und Besinnung«. [...] Liebe wird zum Antrieb, zum Stoff und zur Struktur des Textes. Sie kann dies aber [...] nur, indem sie den Bezug auf ihr Objekt preisgibt und sich autoerotisch auf sich selber wendet. (Begemann 89; 92)

7 »Dich haben traurig die Vögel, Orpheus, dich die Scharen des Wilds, dich die starrenden Felsen [...] beklagt, die oft deinem Lied folgten«, übersetzt Gerhard Fink etwa die entsprechende Textstelle der *Metamorphosen*, »Der Baum warf sein Laub ab und trauerte um dich, als hätte er sich im Kummer das Haar geschoren. Von ihren eigenen Tränen, so sagt man, schwellen die Flüsse an, im schwarzgesäumten Trauergewand und mit gelöstem Haar gingen Najaden und Dryaden einher«. (Ovid 531)

Diese »Autoerotik« der Kunst wird gerade im 20. Jahrhundert erneut, in eigener Form, als künstlerisches Modell verhandelt – Annette Keck und Dietmar Schmidt haben sie als Verlagerung der »ästhetische[n] Qualität« von Kunst »auf die männliche Tat« und »gegenstandslose Liebe« im Sinne der Liebe zur (literarischen) Schöpfung beschrieben (9; 11, H. i. O.). Auf Bachmanns Erzählung bezogen wird solche Liebe relevant, wenn Undine die Zerstörung aller »[f]estgelegten« Strukturen fordert (Bachmann 1978, 257) – durchaus nicht als Äquivalent der »autoerotischen Auflösung der Objekte« (Kyora 18), aber in einer vergleichbaren Absolutsetzung der Sprache.

Sprachkritik ist ein zentraler, wenn nicht der zentrale Inhalt der Erzählung; in Undines Abgrenzung von den »Schandorte[n]« der Geschichte (260; vgl. Graubner), die vermutlich Anlass zu ihrem Abschied geben und auch auf Adornos in Bezug auf die Erzählung oft zitiertes Diktum »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch« (30) zurückführen. »Undine geht« verweist aber auch auf die Suche nach einem »wahr[en]« Sprechen (258), das zumindest für Undine nur denkbar scheint, wenn sich der Mensch, personifiziert in Hans, seiner »Zeitverfallenheit« stellt und vom eigenen System der »Lebenssicherungen« und rationalen Begründungen löst (Graubner 77–76). »[I]ch habe euch mit einem Blick gelehrt, wenn alles vollkommen, hell und rasend war«, erinnert Undine in Hans mutmaßlich auch ein Kollektiv von Männern und Künstlern, »ich habe euch gesagt: Es ist der Tod darin. Und: Es ist die Zeit daran. Und zugleich: Geh Tod! Und: Steh still, Zeit!« (Bachmann 1978, 258) Entworfen wird – im Rückblick auf Undines Begegnungen mit Hans – ein Szenario, das alle tradierten Ordnungen ver- und Sprache als Medium neuer Schöpfung entwirft: »Alles hast du mit den Worten und Sätzen gemacht«, so Undine, »hast dich verständigt mit ihnen oder hast sie gewandelt« (Bachmann 1978, 262). Erinnert wird so an eine der denkbaren Sprachen des Textes. Hans' zweite Sprachform, die sicher zurecht mit Adornos Diktum zur Lyrik und der mindestens »aus der Alltagswelt austretende[n] Kunst« (Schneider 119) verknüpft worden ist, wird von Undine, im Kontext der »Schandorte«, nur kurz kommentiert; »Was habt ihr getan!«, erinnert sie sich, »Still war ich, kein Wort habe ich gesagt« (Bachmann 1989, 260).

Als Text zur Kunst wie als Text zur Sprache verstanden liest sich »Undine geht«, trotz der Kürze ihrer Diskussion in diesem Aufsatz, traditionell in der Ausrichtung auf eine männlich geprägte Schaffensgeschichte: Kein spezifisches Attribut weiblicher Produktion wird reklamiert, neben Hans steht kein weibliches Äquivalent, potentiell lassen die Kunst wie die Sprache sich eher als grundlegend männliche Tätigkeiten verstehen.⁸ Seitens der Erzählung neu definiert wird ein geschlechterbe-

8 Das erinnert in Bezug auf Bachmanns Werke insbesondere auch an die Übergabe der Erzählerrolle der weiblichen an die männliche Sprechinstanz in *Malina*. Sie wurde unterschiedlich verstanden, als Anklage gegen die »patriarchale Verdrängung weiblicher Autorschaft« oder aber – Bachmanns Darstellung folgend – als Konsequenz aus einer sich als »subjekt und unbrauchbar« erweisenden Erzählposition, welche daraufhin verworfen werde (Hermann 132).

zogenes Schöpfungskonzept erst, wo die soziale Ordnung ein Ideal der Arbeitsgemeinschaft einschließt; bemerkenswert ist die Parallelisierung von »Tragtiere[n]« und »verständigen Gefährtinnen«, die beide, in ihrer reinen Zuordnung an Kalékos Assistenzen erinnernd, funktionsgebunden, aber nicht kreativ erscheinen (Bachmann 1978, 256). Erwähnenswert als mindestens vager Verweis auf ein Modell der Distinktion im Schöpfungsakt ist Hans' Eigennamen, der die Unterscheidbarkeit seiner Werke selbst als Vorname sichert; »Immer nur einer ist es«, erinnert Undine sich, »der diesen Namen trägt, den ich nicht vergessen kann [...]. Und wenn eure Küsse und euer Samen von den vielen großen Wassern [...] fortgeschwemmt sind, dann ist doch der Name noch da, der sich fortpflanzt unter Wasser [...]« (Bachmann 1978, 253). Kunst in diesem Sinn scheint auf weiblicher Seite denkbar – insofern etwa, als Bachmann Autorin der Erzählung ist –, das »[un]vergess[liche]« Werk bleibt, fern von Koproduktionsidealen, männlich und singulär verankert.

Wildernde Musen

1983 entwirft Friederike Mayröcker in »Mail Art«, einem Text im ersten Band ihrer *Magischen Blätter*, eine Undine und Hans als Beziehung von Künstler und Kunst zumindest ähnelnde Zweiergemeinschaft: Auch hier wird ein Paar aus Musen und Schreibenden verworfen. Mayröckers »wildernde Musen« unterlaufen Ideale der Paar-Produktion im Spiel mit relevanten Diskursen, ohne explizite Kritik und in zunächst unerwarteter Subversion von Rollenmodellen – ihre Tätigkeit ebnet die Grenzen ein, die sie auf den ersten Blick von Schreibenden unterscheiden. Vergleichbar mit Bachmanns »Undine geht« stellt auch Mayröckers »Mail Art« einen Geschlechterrollen- als Ordnungsentwurf einer sprachbezogenen Kunstproduktion gegenüber: »Reale Anlässe, Partikel der Außenwelt,« heißt es im Text,

ergeben unter günstigen Umständen abstrakte Sprachgebilde, fast mühelos, oder sie tauchen am Ende einer langen Assoziationskette auf, wie Geschenke des Himmels. –

Wie könnte es anders sein – die Poetin als Gassenfegerin! Krämerin! Lumpenfrau! Die Poetin als Kleptomanin, im weitläufigen wuchernden Gartengelände, die schönsten Exemplare zu raufen, zum großen üppigen Strauß: ... *wildernde Muse!*

Wie könnte es anders sein – sie schlage dann ein Buch eines ihrer Lieblingsdichter auf und lese dort eine beliebige Stelle, und solches zufällige Spiel reiße ihr das Herz auf, mache es empfänglich durch Schmerz, kleide es neu mit Besessenheit, Wut und Ergriffenheit, so als könne sie sich nun fortan ausrichten nach diesen wenigen Zeilen, also orientieren : Land der Morgenstille ... (Mayröcker 22)

Die Sprechinstanz des Textes bleibt vage, der sprachbezogene Kontext der zitierten Schilderungen reicht von Erinnerungen einer in Ich-Form sprechenden Mayröcker an die eigene Kindheit bis zu den Werken Roswithas von Gandersheim. Ins Auge stechen bei aller fehlenden Fixierbarkeit eines *plots* von »Mail Art« allerdings die wiedergegebenen Vorwürfe des Textes gegen »die Poetin« und »Kleptomanin«, die in offensichtlich als Symbol fremder Werke entworfenen Gärten wildert. Dass dies außerhalb üblicher Musen-Tätigkeiten liegt, versteht sich von selbst; mythologisch stimmig wäre eine Figur, die den Künstlern Stoff durch Inspiration verschaffte, statt sich selbst zu bedienen. Mayröckers Musenbegriff verspricht, anders formuliert, was die Figur nicht ausführt, und passt so zu deren auch sprachlich zwischen Faktizität und Überlieferung angesiedelter Einführung.

Sie wird schon grammatikalisch erkennbar: Der Indikativ des ersten Absatzes wird im dritten zum Konjunktiv, »[r]eale« Anlässe »ergeben« nur in den ersten Sätzen, ohne sprachlich markiert hinterfragt zu werden, »abstrakte Sprachgebilde«. Die Sicht, aus der die Muse im dritten Absatz vorgestellt wird, steht auch sprachlich gewissermaßen in Anführungszeichen, ist eine Behauptung, die schon der Text als zweifelhaft einführt. Für die Abwertungen der Figur im zweiten Absatz liegt die gleiche Interpretation nahe, wenn die Anaphern des Textes die Absätze zwei und drei verknüpfen: Als nur scheinbar rhetorische Frage fordert der Satz »Wie könnte es anders sein« die Leser*innen der Schilderungen letztlich dazu auf, alternative Interpretationen des »Diebstahls« im ersten Absatz in Erwägung zu ziehen. Ein Vorschlag liegt nahe: Was dargestellt wird, ist keine Kleptomanie, noch weniger dann, wenn die Sprachgebilde, von denen die Rede ist, Ergebnisse einer »langen Assoziationskette« darstellen. Als »Geschenk[] des Himmels«, dessen Rückbezug auf konkrete Quellen schlechthin unmöglich scheint, wird das Werk der Muse letztlich zum Kunst-Werk.

Ein solches Verständnis ihres »Wilderns« erinnert an surrealistische Kunstbegriffe: »Das Bild ist heute der Prüfstein guter Dichtung«, schrieb auch Yvan Goll, »[d]ie Schnelligkeit der Assoziation zwischen dem ersten Eindruck und dem letzten Ausdruck bestimmt die Qualität des Bildes« (332; vgl. zu Mayröckers Surrealismus-Bezügen z.B. Strohmaier 91–104). Abseits entsprechender Kunstbezüge definiert Mayröckers Text, drei Seiten vor der zitierten Stelle, das Schreiben als Sammlung von Leseindrücken. »Ein Schreibender, der auch liest«, so Mayröcker,

und lesen ist eine Bedingung für das Schreiben, wird in der Lektüre auf manches stoßen, das Bezüge zur eigenen Person zu eigener Arbeit herstellt; und einer, der exzerpierend liest, wird auf Schritt und Tritt auf Textstellen treffen, die seine eigene Arbeit bestätigen, belegen, ausrichten, aber auch in Frage stellen oder stören können. (Mayröcker 19)

Spätestens mit diesem Zitat verschwimmen die Tätigkeiten von »Muse« und »Schreibendem«; in Mayröckers »Mail Art«, die sich schon im Titel passend als offene Kunstform im Sinne der Brief- und Korrespondenzkunst gibt, werden beide Figuren ununterscheidbar. Dazu passen die Traditionsbezüge des Textes: Die Instanz, die als »Ich« spricht, teils in Bezug auf Mayröcker, teils ohne Referenz auf sie, führt sich zwar als »wildernde Muse« ein, stellt sich jedoch auch selbst in eine Reihe männlicher Dichter. »Das Umgehen mit dem Exzerpieren!«, beginnt etwa ein noch vor dem oben zitierten liegender Absatz des Textes, »[...] und sich eklektisch beatmen lassen [...]: BRETON! MICHAUX! LAUTRÉAMONT! JEAN PAUL! ARNO SCHMIDT! [...] solcherart nämlich geübt im Versammeln von Einsamkeit fange ich jeden Morgen von neuem an, mich mit der *Übersetzbarkeit von Materie in Sprache* auseinanderzusetzen« (Mayröcker 18, H. i. O.). Auch hier ist die Muse – in Revision ihrer Funktionsrollen, aber auch im Kontext einer Selbsteinschreibung in männlich geprägte Traditionen – de facto Dichter.

Mayröckers Text ist ein drittes Beispiel für Entwürfe des »Kunst-Paars« in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Er ist auch *nur* ein Beispiel, führt aber wie Kalékos und Bachmanns Arbeiten zu der Frage lohnender Zu- und Neuzugänge zu relevanten Produktionsmodellen zurück: Gerade im Bereich privater Zweierbeziehungen sind diverse Formen von Koproduktion bis heute unbemerkt und insofern sinnvoller Ausgangspunkt wissenschaftlicher Studien geblieben. Umgekehrt reproduziert die Konzentration auf weibliche Mitarbeit und selbst Gemeinschaftsprojekte oft die »falschen Namen«, von deren Kritik sie ausgeht, mehr noch insofern, als auch Forschungsdebatten zu pluralen Konstellationen nicht selten in die Frage münden, »wer« unter den Untersuchten denn »das Genie« sei (Zimmermann 166, H. i. O.). Die Diskussion des »Kunst-Paars« außerhalb heteronormativer Strukturen läuft umgekehrt Gefahr paternalistischer Züge, wenn sie in der Lösung von Künstlerinnen aus Rezeptionskontexten auf die Diskussion relevanter Referenzen in deren Werken verzichtet: Die denkbare Varianz entsprechender Verweise illustrieren die diskutierten Texte als Entwürfe des »Kunst-Paars«, die in unterschiedlichster Form Revisionen des Konzepts und in seiner Aufgabe (und partiellen kunstinternen, auch »auto(r)erotischen« Neusetzung) Beiträge im Paardiskurs sind.

Die exemplarische Auseinandersetzung mit den kommentierten Texten führt auf tradierte Produktionsmodelle zurück – prominent in der Repetition der Eigennamen in der Kunst als Ideal, das auch ohne die Traditionsbezüge der Texte kaum als grundlegend innovativ zu bezeichnen wäre: Zentral bleibt »der Name«, den »Wagner« und »Heine« (Kaléko 2013a, 385) illustrieren, der »sich fortpflanzt unter Wasser« (Bachmann 1978, 253) und mit »BRETON! MICHAUX! LAUTRÉAMONT! JEAN PAUL! ARNO SCHMIDT!« nicht auf Partnerschaften, aber denkbar kanonische Autoren zurückführt (Mayröcker 2001, 18, H. i. O.).

In den Texten als solchen ist in aller Regel von männlichen Künstlerfiguren die Rede, kondensiert in Undines Erinnerung »[i]ch habe *einen Mann* gekannt, der hieß

Hans [...], ich liebe ihn« (Bachmann 1978, 258, H. d. Verf.). Auch das ist als konservativ im Sinne der Verortung des Künstlers (und der Künstlerin) in tradierten Strukturen verständlich. Es lohnt die Diskussion vielleicht aber gerade als Erweiterung einer Sicht des »Kunst-Paars«, die Partnerinnen, selbst im Fall eigener Kunstproduktion, nicht selten abseits tradierter Bezüge einführt. Oder kürzer und exemplarisch: Das »Damenopfer« ist grundlegend unabhängig von möglichen Eigennamen und ihrer Etablierung konzipiert. Mayröckers »Ahnerei« von »BRETON« zu »ARNO SCHMIDT« ist es nicht; ihre »wildernde Muse« wird mit ihr Teil einer Tradition, deren Übernahme von Namen eigener Vorläufer bis zum indirekten Verweis auf die Distinktion eigenen Schreibens von Texten reicht, die »Geschenke[n] des Himmels« (Mayröcker 22) ähneln.

Das »Kunst-Paar« bleibt auch im skizzierten Kontext ein forschungsseitig zurecht unterschiedlich definiertes Konzept. Sinnvoll wirkt nichtsdestotrotz die Annäherung an Ideale der Produktionsgemeinschaft im Rückgriff auf tradierte »Regeln der Kunst« – mit der Option der »intellektuellen Ehe« im Hinterkopf, aber auch mit Blick dafür, dass die Lösung von Ideen der Partnerin in einem inhärent abgrenzungsorientierten und zugleich Entwürfe des Paares repetierenden literarischen Feld autorinnenseitig eine naheliegende Position wäre. Wie konsequent sie erkennbar ist, könnten genauere Diskussionen relevanter Texte zeigen. Vorläufig führt die Ausweitung entsprechender Forschungsschwerpunkte vielleicht – und das wäre ja auch ein Ergebnis – von den »anglebigen« Musen in Richtung werkbezogen produktiver zu diskutierender Künstlerinnen.

Bibliografie

- Adorno, Theodor W. »Kulturkritik und Gesellschaft.« *Kulturkritik und Gesellschaft I* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1). Hg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, 1977, 11–30.
- Bachmann, Ingeborg. »Undine geht.« *Werke. Bd. 2. Erzählungen*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Piper, 1978, 253–263.
- Bachmann, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, Piper, 1991, 45–46.
- Begemann, Christian. »Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus.« *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. von Michael Titzmann, Niemeyer, 2002, 79–112, <https://doi.org/10.1515/9783110943788.79>.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, 7. Aufl., Suhrkamp, 2016.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester University Press, 1992.

- Feuerstein-Praßer, Karin. *Die Frauen der Dichter. Leben und Lieben an der Seite der Genies*. Piper, 2015.
- Fleißer, Marieluise. »Avantgarde.« *Avantgarde. Erzählungen*. Hg. von ders., Hanser, 1963, 5–84.
- Fornoff-Petrowski, Christine, und Melanie Unseld. »Paare in Kunst und Wissenschaft. Zur Einleitung.« *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von dens., Böhlau, 2021, 9–16, <https://doi.org/10.7788/9783412519506.9>.
- Frevert, Ute. »Vom Klavier zur Schreibmaschine. Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisungen am Beispiel weiblicher Angestellter in der Weimarer Republik.« *Frauen in der Geschichte I*. Hg. von Annette Kuhn und Gerhard Schneider, Schwann, 1979, 82–112.
- Friedrich, Annegret. »Biographik im Doppelpack – einige polemische Bemerkungen zur Konjunktur des Künstlerpaares.« *Frauen Kunst Wissenschaft* 25, 1998, 6–15, <https://doi.org/10.57871/fkw251998636>.
- Gerlach, Hannah. *Dichter/Frauen. Revisionen eines Produktionsmodells bei Marieluise Fleißer, Inge Müller und Friederike Mayröcker*. transcript, 2024.
- Goll, Yvan. »Manifest des Surrealismus«. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders, Metzler, 2005, 332–333.
- Graubner, Hans. »Die Kinder ›gehen fort‹ und ›Undine geht‹. Zu den Abschieden in der ersten und letzten Erzählung von Ingeborg Bachmanns ›Das dreißigste Jahr‹.« »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.« *Beiträge zur Internationalen Konferenz anlässlich des 80. Geburtstags von Ingeborg Bachmann 12. bis 13. April 2006, Tartu*. Hg. von Eve Pormeister und Hans Graubner, Tartu University Press, 2007.
- Grieser, Dietmar. *Musen leben länger – Begegnungen mit Dichterwitwen. Besuche bei 24 Dichterfrauen*. Goldmann, 1983.
- Hahn, Barbara. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Suhrkamp, 1991.
- Heitmann, Annegret, Sigrid Nieberle et al. »Einleitung.« *Bi-Textualität: Inszenierungen des Paares. Ein Buch für Ina Schabert*. Hg. von dens., Erich Schmidt, 2001, 11–20.
- Hermann, Britta. »Malina.« *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, 2. Aufl., Metzler, 2020, 130–144.
- Hilzinger, Sonja. »Schreiben im Exil. Margarete Steffins Erzählungen und Stücke für Kinder.« *Mit den Augen eines Kindes. Children in the Holocaust. Children in Exile. Children under Facism*. Hg. von Viktoria Hertling. Rodopi, 1998, 143–163.
- Hölscher, Lucian. *Die Entdeckung der Zukunft*. Wallstein, 2016.
- Huebner, Friedrich M. »Die Frau und der Dichter. Eine Einleitung.« *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Boven-schen*. Hg. von dems., Insel, 1990, 22–24.

- Kaléko, Mascha. *Sämtliche Werke und Briefe I*. Hg. von Jutta Rosenkranz, 2., durchges. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag, 2013. (2013a)
- Kaléko, Mascha. *Sämtliche Werke und Briefe IV*. Hg. von Jutta Rosenkranz, 2., durchges. Aufl., Deutscher Taschenbuch Verlag, 2013. (2013b)
- Keck, Annette, und Dietmar Schmidt. »Vorwort.« *Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt*. Hg. von dens., E. Schmidt, 1994, 9–12.
- Keun, Irmgard. »Das System des Männerfangs.« *Der Querschnitt* 4, 1932, 259–261.
- Kittler, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800, 1900*. 3. Aufl., Fink, 1995.
- Kraß, Andreas. *Meerjungfrauen. Geschichte einer unmöglichen Liebe*. S. Fischer, 2010.
- Kyora, Sabine. »Eine andere Sprache der Liebe. Zur Einführung.« *Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt*. Hg. von Annette Keck und Dietmar Schmidt, Erich. Schmidt, 1994, 13–19.
- Matt, Peter von. *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. Hanser, 1989.
- Mayröcker, Friederike. »Mail Art.« *Magische Blätter I–V*. Suhrkamp, 2001, 9–28.
- Nieberle, Sigrid. »Geschliffene Biographeme. Paarkonstellationen im autobiographischen Musikerinnennachlass am Beispiel von Margarethe Quidde und Aline Valangin.« *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld., Böhlau, 2021, 221–233, <https://doi.org/10.7788/9783412519506.221>.
- Ovid. *Metamorphosen*. Hg. und übers. von Gerhard Fink, Artemis & Winkler, 2004.
- Rißler-Pipka, Nanette. *Das Frauenopfer in der Kunst und seine Dekonstruktion. Beispiele intermedialer Vernetzung von Literatur, Malerei und Film*. Wilhelm Fink, 2005.
- Schlaffer, Hannelore. *Die intellektuelle Ehe. Der Plan vom Leben als Paar*. Hanser, 2011.
- Schmitz-Emans, Monika. *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Königshausen & Neumann, 2003.
- Schneider, Jost. »Das dreißigste Jahr und Erzählfragmente aus dem Umfeld.« *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Metzler, 2020, 110–125, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05667-2_11.
- Schrödl, Jenny, Magdalena Beljan und Maxi Grotkopp. »Vorwort.« *Kunst-Paare. Historische, ästhetische und politische Dimensionen*. Hg. von dens., Neofelis, 2017, 7–18.
- Sommerkorn, Ingrid N., und Katharina Liebsch. »Erwerbstätige Mütter zwischen Beruf und Familie: Mehr Kontinuität als Wandel.« *Kontinuität und Wandel der Familie in Deutschland. Eine zeitgeschichtliche Analyse*. Hg. von Rosemarie Nave-Herz, Lucius & Lucius, 2002, 99–130, <https://doi.org/10.1515/9783110508208-006>.
- Stillinger, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford University Press, 1991.
- Strohmaier, Alexandra. *Logos, Leib und Tod. Studien zur Prosa Friederike Mayröckers*. Fink, 2008.
- Theweleit, Klaus. *Buch der Könige. Orpheus und Eurydike*. Bd. 1, 3. Aufl., Stroemfeld/Roter Stern, 1991.

- Unsold, Melanie. »Familien-Netzwerke und musikalische Wissensproduktion. Die Familien Kiesewetter und Ambros.« *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld, Böhlau, 2021, 291–312, <https://doi.org/10.7788/9783412519506.291>.
- Zimmermann, Anja. »Bilder von Paaren. Der Fall Krasner/Pollock.« *Paare in Kunst und Wissenschaft*. Hg. von Christine Fornoff-Petrowski und Melanie Unseld, Böhlau, 2021, 165–184, <https://doi.org/10.7788/9783412519506.165>.
- Zweig, Stefan. »Zutrauen zur Zukunft.« *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929. Mit Beiträgen von Max Brod bis Stefan Zweig und einem Essay zur vorliegenden Ausgabe von Silvia Bovenschen*. Hg. von Friedrich Huebner, Insel, 1990, 25–32.