

Ökonomien der Differenz bei Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Hélène Cixous



Sonderzahl

Marlen Mairhofer

In Austausch begriffen

Ökonomien der Differenz bei Marlen Haushofer,
Ingeborg Bachmann und Hélène Cixous

Sonderzahl

Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0. International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1175

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

www.sonderzahl.at

2025 Sonderzahl Verlagsgesellschaft m. b. H.

Große Neugasse 35/15, 1040 Wien, verlag@sonderzahl.at

Schriften: DTL Valiance, NN Allegra

Druck: finidr

ISBN 978 3 85449 680 9

Umschlag von Matthias Schmidt unter Verwendung der Abbildung:

Linda Christanell, *Vaginaflieger oder Zusammenhänge eines Zeichens*, 1976

© Bildrecht, Wien 2024

Illustrationen in den Klappen: Julia Lingl

Meine Damen und Herren, Neugier und Interesse, die Sie in diesen Saal geführt haben, glaube ich zu kennen. Sie entspringen dem Verlangen, über die Dinge etwas zu hören, die uns beschäftigen, also Urteile, Meinungen, Verhandlungen über Gegenstände, die uns an sich, in ihrem Vorhandensein, genügen müßten. Also etwas Schwächeres, denn alles, was über Werke gesagt wird, ist schwächer als die Werke.

Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme Zeitgenössischer Dichtung. I Fragen und Scheinfragen*

What I have learned cannot be generalized, but it can be shared.

Hélène Cixous: *Three Steps on the Ladder of Writing*

Wenn man mich fragt, warum ich diese Erzählungen geschrieben habe, kann ich nur antworten: um mir selber einmal eine Freude zu bereiten.

Marlen Haushofer: *Warum ich mein Buch schrieb*

.

Inhalt

Über Eichhörnchen	11
-----------------------------	----

I. (Un-)Differenzierte Geschichten	31
--	----

1.1 Ungeschützt in allen Zweifeln: Ingeborg Bachmann	33
1.2 Die Bürokratie Gottes: Marlen Haushofer.	44
1.3 Die Summe der Geister: Hélène Cixous	59

Exkurs I

Keine Exportschlager:

Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer auf Französisch.	77
---	----

II. Schreibökonomien: Materialitäten, Produktionspraxen, Editionsgeschichten	85
---	----

2.1 Fragmente der Akkumulation, oder: . . „die paar Dinge, die aus diesem Schotterhaufen herauschauen wie Gebilde“ – Entstehung und Edition des <i>Buchs Franza</i>	91
2.2 Roman als Reduktion, oder: Von Sonntag bis Sonntag – Entstehung und Edition der <i>Mansarde</i>	107
2.3 Notiz nehmen, oder: „There is no law, there are all kindsofpossibilities“. Cixous mit Haushofer mit Bachmann mit Cixous	123

Exkurs II

Von „Harnadelnsucherinnen“ bis „Pfldong“

Ingeborg Bachmanns Verschreibungen beschreiben	137
--	-----

III. Zirkulierende Zeichen:

Von Bäumen, Telegrammen und Lattenrosten.	151
---	-----

3.1 „Es ist natürlich eine Agazie“ –	
Signifikante Genealogien in der <i>Mansarde</i>	155
3.2 „[W]enn man das eine Mitteilung nennen konnte“ –	
Franzas Nachrichten mit Verkehrszeichen	165
3.3 „[A]lles wird wegen eines Lattenrosts gewesen sein“ –	
Cixous' Telefonate mit Toten	182

Exkurs III

„Versprich mir, daß du nie rechnen wirst.“ Kapitalflüsse und andere Ent-Schädigungen in Ingeborg Bachmanns <i>Buch Franza</i>	195
--	-----

IV. In Austausch treten: Sehen, Hören und andere kongeni(t)ale Beeinträchtigungen	215
--	-----

4.1 „Les mots qui passent la paupière“:	
Augen und Ohren, Hände und Häute bei Cixous.	219
4.2 „[I]ch bin ja taub, nicht blind“:	
Sehen und Hören in der <i>Mansarde</i>	239
4.3 „Ich bin ein einziger Spätschaden“:	
Körperliche Versehrtheit in <i>Das Buch Franza</i>	263

Auf Vögeln und Ersatzrädern:	
Rückblicke, Ausblicke, Zwischenstopps	271

Literaturverzeichnis	279
--------------------------------	-----

Namensregister	309
--------------------------	-----

Dank

Ich danke den Menschen und Institutionen, die diese Untersuchung möglich gemacht haben: den Erb:innen von Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer, den unermüdlichen Übersetzer:innen Cixous', Claudia Simma und Esther von der Osten, Univ.Prof.Dr. Werner Michler, der diese Arbeit als Dissertation betreut hat, dem Oberösterreichischen Literaturarchiv, dem Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, dem Literaturarchiv Salzburg, dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und dem Ingeborg Bachmann Centre London. Allem voran danke ich Andreas Neuhauser, dem diese Arbeit gewidmet ist.

Über Eichhörnchen

Eines Tages war ich in Arcachon dabei, einen meiner Texte zu schreiben. Und vis-à-vis, durchs Fenster, sah ich die Eichhörnchen in meinem Garten. Mein Garten ist voller Eichhörnchen. Und ich sagte zu ihm: „Schau, siehst du, was ich gerade sehe, sind die Eichhörnchen. Es ist doch wirklich unglaublich, denn Eichhörnchen – für Eichhörnchen existiert kein Unterschied zwischen Hinauf und Hinunter. Sie haben ganz genau dieselben Körperhaltungen, das heißt, es gibt kein Oben und Unten oder dann ist Oben unten und Unten oben.“ Das ist wunderbar, verstehst du. Und da sagte er: „Das übernehme ich!“ Ich: „Nein, übernimm es nicht, ich habe es gerade geschrieben, in meinem Text!“ Er: „Macht nichts, man wird es nicht sehen.“ Eh bien, die Eichhörnchen sind in beiden Texten. In meinem und in seinem.¹

Wollte man die Geschichte von Hélène Cixous, die diese Anekdote in einem Interview zum Besten gibt, Jacques Derrida, dem ‚er‘, von dem hier die Rede ist, und den Eichhörnchen nacherzählen, könnte man das auf mindestens zwei Arten tun: Als Begebenheit von einer begabten Frau zum Beispiel, die ihrem berühmten Freund unbedacht eine Mitteilung macht, der sie stiehlt, als die seinige ausgibt und damit noch ein Stück berühmter wird, während sie langsam in Vergessenheit gerät. Oder andersherum: als Fabel vom zerstreuten Philosophen, der den Blick für das Nächstliegende verliert und daher auf seine ebenso aufmerksame wie selbstsüchtige Freundin angewiesen ist, die ihm ihre Gedanken insgeheim am liebsten vorenthielt. Vielleicht gäbe es zwischen diesen Varianten aber auch eine dritte, die versuchte, sich vor allzu einfachen Zuschreibungen zu hüten und einen anderen Blickwinkel einzunehmen: In dieser Version erzählte die Begebenheit von Arcachon, wie es einer Gartenszene ansteht, eine Geschichte von Begehren und Schuld(en). Dem Begehren zum Beispiel, so zu schreiben, wie Eichhörnchen sich bewegen – mit Leichtigkeit, Sicherheit und der Freiheit, jederzeit die Richtung wechseln zu können; oder dem Verlangen danach, einen treffenden Gedanken selbst gehabt zu haben, anstatt ihn jemand anderem abluchsen zu müssen. Gleichzeitig erzählte sie dann von dem Wunsch, besser nichts gesagt zu haben, nicht freigiebig gewesen zu sein – und von der Hoffnung, wenigstens einmal davonzukommen, ohne ertappt zu werden. Schließlich wäre die Sache mit den Eichhörnchen unversehens zu einer Episode über einen seltsamen Handel geworden: ein Geschäft, bei dem niemand etwas verkauft, einen Diebstahl, bei dem nichts abhandenkommt, und ein Geschenk, das sich ereignet, ehe die Beteiligten wissen, wie ihnen geschieht.

¹ Hélène Cixous: *Aus Montaignes Koffer. Im Gespräch mit Peter Engelmann*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2017, S. 69 f.

Voraussetzung für diesen Prozess, der nicht in Konsens, sondern in Vielfältigung mündet, weil die Eichhörnchen – „eh bien“ – schließlich sowohl in Cixous' als auch in Derridas Texte Eingang finden,² ist jenes Moment der Irritation, das in Cixous' Bericht zur Sprache kommt. Derrida und sie sind *uneins* darüber, wem die Eichhörnchen zustehen – und das heißt zunächst nichts anderes, als dass sie zu (mindestens) zweien sind. Für Cixous ist das die Bedingung dafür, dass sich Differenz ereignen kann:

I will never say often enough that the difference is not one, that there is never one without the other, and that the charm of difference (beginning with sexual difference) is that it passes. It crosses through us [...]. We cannot capture it. [...] It is in this living agitation that there is always room for you in me, your presence and your place.³

Und tatsächlich *passiert* Differenz zwischen Cixous und Derrida im doppelten Wortsinn – sie hat statt, geht vorüber, und schafft dabei einen Raum, in dem Austausch und Einschreibungen möglich werden.

Trotz der Gelassenheit, mit der Cixous von diesem Vorfall berichtet, skizziert er ein Paradigma, in dem sie und Derrida die glückliche Ausnahme einer grundsätzlich problematischen Konstellation bilden. Während sich in ihrem Fall ein über Jahrzehnte anhaltender, freundschaftlicher und fruchtbarer Dialog entspinnt, sind andere Konstellationen, die entlang der Geschichte von den Eichhörnchen gedacht werden können, zumeist hierarchisch strukturiert und, auch das wird hier deutlich, alles andere als genderneutral. Das betrifft auch das Verhältnis von Literatur und Theorie, von Text und Metatext: Oft wiederholt sich im Sprechen über die Sprache die Urszene des Arcachon'schen Gartens – die Übernahme des literarisch Präfigurierten, der mit-geteilten Beobachtung durch ihren Metadiskurs.

2 Vgl. Marlen Mairhofer: „Wie die Eichhörnchen. Dynamiken dekonstruktiver (Inter-)Textualität.“ In: *Der Alltag der Dekonstruktion. Über das Anekdotische bei Hélène Cixous und Jacques Derrida*. Hg. v. Philippe P. Haensler / Stefanie Heine / Philipp Hubmann / Thomas Traupmann. Wien: Passagen 2022, S. 139 – 150.

3 Hélène Cixous: Preface. In: *The Hélène Cixous Reader. With a preface by Hélène Cixous and a foreword by Jacques Derrida*. Hg. v. Susan Sellers. London: Routledge 1994, S. XV – XXIII, hier S. XVIII. Texte Cixous', die, wie sie selbst sagt, „von mehreren Fremdsprachen durchströmt und genährt“ sind (Cixous, Montaignes Koffer, S. 88), werden im Folgenden in drei Sprachen zitiert: Französisch, Englisch und Deutsch. Manche Texte, die bisher nicht auf Deutsch zugänglich sind (sei es, weil sie nicht übersetzt wurden, sei es, weil diese Übersetzungen nicht aufzutreiben waren), sind es auf Englisch; andere sind von Cixous selbst auf Englisch verfasst worden. Weil Cixous' Mutter und Großmutter aus Deutschland stammen und Cixous mit dieser Sprache im Ohr aufgewachsen ist (vgl. ebd., S. 87f.), finden sich in ihren Texten immer wieder deutsche Wörter und Phrasen.

Natürlich tut es weder Cixous noch Derrida Genüge, sie mit oppositionellen Funktionen zu besetzen. Cixous ist nicht nur Schriftstellerin, sondern lehrte auch an Universitäten, die philosophische Prosa Derridas wiederum bedient sich zahlreicher literarischer Stilmittel.⁴ Dennoch werden hier wunder Punkte berührt – etwa jener der Prekarität der Textwissenschaften und der Unsichtbarmachung der (theoretischen wie praktischen) Arbeit von Frauen inner- und außerhalb der Rezeption poststrukturalistischer Theorie.⁵ Trotz des spielerischen Charakters der Zusammenarbeit von Cixous und Derrida, innerhalb derer die Kategorie ‚Eigentum‘ an Bedeutung verliert, ist das Verhältnis der Übernahmen kein ausgeglichenes: „Ich bin nämlich nicht vergesslich“⁶, hält Cixous fest. „Aber er vergaß. [...] Ich lief [...] keine Gefahr, [...] Derrida zu machen, ohne es zu bemerken. Er schon. Darüber haben wir oft gesprochen.“⁷ Was für eine:n Vergessen des Ursprungs, Abhandenkommen von Autor:innenschaft, mitunter eine Verwechslung bedeutet, bleibt für den:die andere:n eine Art Geschenk: die Aufgabe souveränen zugunsten kollektiven Sprechens.

Auf der Suche nach Vorräten, die im Herbst für den futterarmen Winter angelegt werden, lassen sich Eichhörnchen von einer inneren Landkarte und von ihrem Geruchssinn leiten.⁸ Dabei ist nicht auszuschließen, dass sie bei der Nahrungsbeschaffung auch Nüsse aufsammeln, die sie nicht selbst vergraben haben – so wie Derrida den richtigen ‚Riecher‘ für Cixous’ Beobachtung beweist, und Cixous, jedenfalls in Claudia Simmas Übersetzung, nicht vom Er- oder Auffinden, sondern schlicht vom „Finden“ von Gedanken und Konzepten spricht: „Von gewissen Dingen, die Derrida geschrieben hat, dachte man, er hätte sie gefunden, und in Wahrheit hatte er sie von mir übernommen [sic]. [...] Ich habe sogar erwartet, dass man mir vorwirft, ich hätte

4 Auch die inhärente Codierung von Literatur als weiblich und Theorie als männlich gälte es zu hinterfragen.

5 In Stefan Münkers und Alexander Roeslers Band zum Poststrukturalismus etwa wird dessen Geschichte anhand seiner männlichen Vertreter (Lacan, Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari, Baudrillard, Lyotard) erzählt. Cixous wird zwar genannt, allerdings vornehmlich im Kapitel zu Rezeptions- und Wirkungsgeschichte des Poststrukturalismus – was suggeriert, dass sie sich dessen Theorien mehr bedient habe, als sie selbst mitzuentwickeln. Vgl. Stefan Münker / Alexander Roesler: *Poststrukturalismus*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart u. a.: Metzler 2012. Auch in François Dosses *Geschichte des Strukturalismus* wird Cixous bloß am Rande, auf nicht mehr als drei (von insgesamt mehr als 600) Seiten erwähnt. Vgl. François Dosse: *Geschichte des Strukturalismus*. Band 2: *Die Zeichen der Zeit*, 1967–1991. Hamburg: Junius 1997.

6 Cixous, Montaignes Koffer, S. 70.

7 Ebd. Derrida setzt sich ab Mitte der 1990er Jahre, verärgert über ein Ungleichgewicht in der Rezeption ihrer Werke, für eine gemeinsame Zeichnung ihrer Arbeiten ein. Vgl. ebd., S. 71.

8 Vgl. Stefan Bosch / Peter W. W. Lurz: *Das Eichhörnchen*. Hohenwarsleben: Westarp Wissenschaften-Verlagsgesellschaft 2011, S. 87.

Derridas Worte übernommen, verstehst du?“⁹ Manches von dem, was Eichhörnchen einlagern, wird überhaupt nicht wieder ausgegraben, sondern bleibt in der Erde, schlägt dort Wurzeln und treibt schließlich aus.¹⁰ Das Vorratssystem der Eichhörnchen¹¹ beruht also auf einem Prinzip, das man mit Derrida als disseminierend¹² bezeichnen könnte. Gleichzeitig entspricht diese Praxis des verschwenderischen Haushaltens, bei der etwas, das für einen selbst vorgesehen war, ungeplant den Besitzer wechselt, anderes vergessen und ein Drittes unabsichtlich vermehrt wird, Cixous' Vorstellung von den Gesetzen der Einnahme(n) und (Ver)Ausgab(ung)en der Differenz, kurz: deren Ökonomie.

Ökonomietheorien gewinnen um 1970, unter einer dem Freudomarxismus entlehnten Erweiterung um das Libidinöse, neue Relevanz:

La libido désigne chez Freud l'énergie sexuelle [...]. [C]ette énergie différenciée selon les individus et leur histoire (donc aussi selon l'Histoire générale dans laquelle ils et elles s'inscrivent) fonctionne en fait dans la description freudienne comme une espèce de capital, réparti et investi de manière variable ; et c'est précisément l'économie de la répartition de ce capital énergétique, ainsi que la nature et la variation de ses investissements, qui intéresse Freud, l'amenant à considérer l'activité psychique comme une opération de régulation ou de dérégulation de l'énergie libidinale par répartition inconsciente de ses investissements. Inversement, ou symétriquement, „les

9 Cixous, Montaignes Koffer, S. 67 ff.

10 Vgl. Bosch / Lurz, S. 142 f.

11 Bestimmte Arten praktizieren sogenanntes „scatter-hoarding“, bei dem kleinere Mengen an Nahrung „verstreut deponier[t]“ werden. Bosch / Lurz, Das Eichhörnchen, S. 87.

12 Franz. *dissémination*: Verstreuung, Verbreitung, Ausstreuung (des Samens). Da Derrida (unmarkiert und fremd-)zitierend verfährt, wenn er über die, oder vielleicht richtiger: mit der Dissemination schreibt (vgl. Jacques Derrida: *Dissemination*. Hg.v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995, S. 323 – 415), scheint ein (Fremd-)Zitat darüber, was er darunter versteht, nicht gänzlich unpassend: „Begriff J. Derridas, der mit dessen spezifischem Zeichenbegriff zusammenhängt. Die sprachlichen Signifikanten sind nicht festen Signifikaten zugeordnet, sondern in einem ständigen Prozess der Differenzierung, der inneren Entzweiung und gegenseitigen Ersetzung begriffen. Das Spiel der Zeichen, das ein Spiel von Bedeutungssetzung und zugleich Bedeutungsauslöschung ist, ist niemals stillzustellen oder auf einen überschaubaren, in sich abgeschlossenen Text- oder Aussagezusammenhang eingrenzbar. Sprachliche und textuelle Bedeutung entsteht stets erst im Wechselbezug mit dem allgemeineren Prozess von Sprache und Schrift und ist somit potentiell über die gesamte Signifikantenkette einer Sprach- und Kulturwelt verstreut. Die D. ist ein sowohl die ‚äußeren‘, formalistischen wie die ‚inneren‘, thematische Ordnungsgrenzen des Textes sprengendes Prinzip, das die binär-hierarchischen Oppositionsmuster logozentrischen Denkens subvertiert und übersteigt“. Hubert Zapf: „Dissémination“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg.v. Ansgar Nünning. Stuttgart u.a. Metzler 2013, S. 145.

œillades amoureuses que lancent les marchandises [à l'argent]“, selon la célèbre formule de Marx [...], et les analyses marxistes du „fétichisme de la marchandise“ élaborées dans son sillage, ont conduit à s'interroger sur les mécanismes d'accroche du désir à l'objet ou aux objets marchands, ceux-ci étant investis d'une valeur qui n'a rien à voir avec la valeur „réelle“ de la dite marchandise. Marxisme et freudisme ont ainsi contribué à faire émerger la figure du „sujet désirant“, à la fois agent et produit des sociétés capitalistes du XXe siècle.¹³

Beinahe alle Vertreter:innen des französischen Poststrukturalismus, wie Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jacques Derrida und Luce Irigaray, schließen auf je eigene Weise „die Ökonomie des Begehrens mit einer politischen Ökonomie der Kapital- und Libidoströme kurz[]“. ¹⁴ Sie erkennen, dass nicht nur das Geld zirkuliert, nicht nur Arbeitskraft investiert wird, sondern auch Lust, Schmerz und andere Erregungen, psychische und physische Konfigurationen und alle erdenklichen Arten von Zeichen. In Intensitäten aufgelöst, sind Akkumulation, Reduktion, (Um-) Verteilung und Verlust zu den ‚natürlichen‘ Handlungsweisen und Bewegungsformen des pluralisierten Subjekts innerhalb eines von Abhängigkeiten und Affekten gesteuerten Systems geworden.

Auch Hélène Cixous denkt, der Differenz als Möglichkeitsbedingung von Austausch verschrieben, Ökonomie entlang des Sexuellen und sexuelle Differenzen entlang von Ökonomien:

¹³ „Die Libido bezeichnet bei Freud die sexuelle Energie. [D]iese je nach Individuum und seiner Geschichte (also auch je nach der allgemeinen Geschichte, in die sie sich einfügen) differenzierte Energie funktioniert in der Freudschen Beschreibung tatsächlich wie eine Art Kapital, das auf unterschiedliche Weise verteilt und investiert wird; und es ist gerade die Ökonomie der Verteilung dieses Energiekapitals sowie die Art und die Variation seiner Investitionen, die Freud interessiert und ihn dazu bringt, die psychische Aktivität als einen Vorgang der Regulierung oder Deregulierung der libidinösen Energie durch die unbewusste Verteilung ihrer Investitionen zu betrachten. Umgekehrt oder symmetrisch führten die ‚verliebten Blicke, die die Waren [dem Geld] zuwerfen‘, wie Marx [...] es formulierte, und die in seinem Gefolge entwickelten marxistischen Analysen des ‚Warenfetischismus‘ zur Frage nach den Mechanismen, mit denen sich das Begehren an das oder die Warenobjekte klammert, da diese mit einem Wert ausgestattet sind, der nichts mit dem ‚wirklichen‘ Wert der besagten Waren zu tun hat. Marxismus und Freudianismus haben so dazu beigetragen, die Figur des ‚begehrenden Subjekts‘ entstehen zu lassen, das sowohl Agent als auch Produkt der kapitalistischen Gesellschaft des XX. Jahrhunderts ist.“ [Übers. v. M.M.] Anne Emmanuelle Berger: „Économie libidinale“. In: Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción. <https://worldgender.cnrs.fr/notices/economie-libidinale> (Stand: 30.04.2025).

¹⁴ Slaven Waelti: „Wunsch, Begehren“. In: *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Hg. v. Joseph Vogl und Burkhardt Wolf. Berlin u. a.: de Gruyter 2019, S. 343 – 346, hier S. 344.

The (political) economy of the masculine and the feminine is organized by different demands and constraints, which, as they become socialized and metaphorized, produce signs, relations of power, relationships of production and reproduction, a whole huge system of cultural inscription that is legible as masculine or feminine.¹⁵

Oder, anders gesagt: „Toute économie politique est libidinale“, écrit Lyotard [...]. Toute économie libidinale est politique, répond en substance Cixous“:¹⁶

All history is inseparable from economy in the limited sense of the word, that of a certain kind of savings. Man's return – the relationship linking him profitably to man-being, conserving it. This economy, as a law of appropriation, is a phallogentric production. The opposition appropriate / inappropriate, proper / improper, clean / unclean, mine / not mine [...] organizes the opposition identity / difference. [...] The (unconscious?) stratagem and violence of masculine economy consists in making sexual difference hierarchical by valorizing one of the terms of the relationship, by reaffirming what Freud calls phallic primacy. And the „difference“ is always perceived and carried out as an opposition. [...] And one becomes aware that the Empire of the Selfsame is erected from a fear that, in fact, is typically masculine: the fear of expropriation, of separation, of losing the attribute. In other words, the threat of castration has an impact.¹⁷

Diese Ökonomien umfassen und betreffen eine Vielzahl von Bereichen, die sie strukturieren und von denen sie strukturiert werden, nicht zuletzt Körper und Schreibweisen im Sinne dessen, was das Französische mit *écriture*¹⁸ bezeichnet. Körper und Schrift sind für Hélène Cixous nicht losgelöst vom Libidinösen zu denken: Schreiben ist ebenso sehr eine Sache des Körpers, wie der Körper als kulturelle Produktion eine Sache der Schrift ist. Beide sind Teil eines komplexen Netzwerks von (Austausch-)Beziehungen – mit sich selbst, miteinander und mit ihrer Umwelt, deren Ausdruck sie sind und die sie beständig mittels Ein-, Fest- oder Umschreibungen (de-)konstruieren.¹⁹

15 Hélène Cixous: *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays*. In: Hélène Cixous / Catherine Clément: *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 63 – 132, hier S. 80 f.

16 Berger, „Économie libidinale“, *Dictionnaire du genre en traduction*.

17 Cixous, *Sorties*, S. 80.

18 Franz. *écriture* bedeutet sowohl Schrift als auch Schreibweise, der Unterschied zwischen ihnen ist darin aufgehoben (d. h. ebenso annulliert wie konserviert).

19 Neben Faktoren, die künstlerische Lebens- und Arbeitsbedingungen unmittelbar beein-

Cixous, der in den 1970er Jahren vor allem daran gelegen ist, die bis dato unterrepräsentierte und (akademisch wie künstlerisch-praktisch) weitgehend unerforschte ‚weibliche‘ Seite dieser Prozesse zu erkunden, prägt in diesem Kontext den Begriff *écriture féminine*. Dessen Prekarität, die durch missverständliche Übersetzungen ins Englische (und später auch ins Deutsche) noch verstärkt wurde, ist Cixous von Anfang an bewusst:

First of all, I do not say feminine writing. I talk of femininity in writing, or I use heaps of quotation marks [...]. [...] [F]emininity – to define it – also exists in men, it does not necessarily exist in women, and so this should not return to enclose itself in the history of anatomical difference and of sexes. All that is a trap. One cannot speak of it in an exact manner. It's immediately vulgarized in current discourse. It's because, culturally, it is always in question, that I cannot avoid it. [...] I hope that one day we will have moved away from all this. In reality, it's a certain type of libidinal organization I am talking about. [...] If we had another vocabulary ... one might say – and this would still be inadequate – a certain type of generosity, a certain type of capacity to expend without fear of loss, without calling loss „loss“ [...]. There are a thousand ways of perceiving this style of behaviour which is in relation to a libidinal economy, that is to say with the conservation of the self, the expenditure of the self, the relation to the other.²⁰

Wenn hier dennoch an der Bezeichnung *écriture féminine* festgehalten wird, dann einerseits, weil sie in ihrer vermeintlichen Unzeitgemäßheit an einen historischen Zeitraum erinnert, in dem Zuschreibungen als unzureichende Umschreibungen erkannt werden – und andererseits, weil sie bis heute irritiert. Es geht dabei nicht darum, binäre Ordnungen zu reaktivieren – Cixous' Denken ist, wie sich zeigen wird, stets ein an Transition interessiertes, Felder

flussen (von der Gesellschaftsstruktur, dem Einkommen und dem Immobilienmarkt, die den Raum und die Zeiten bestimmen, in denen und zu denen – zum Beispiel – geschrieben werden kann, über die Papierqualität und das Schreibzeug, das, wie Friedrich Nietzsche festhält, „mit an unseren Gedanken [arbeitet]“ [Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Briefe*. Bd. 6. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin u. a.: de Gruyter 2015, S. 172] bis zu den Wirtschaftsunternehmen der Verlage, die auf einem internationalen Buchmarkt agieren), affizieren Ökonomien die Körper auch dort, wo sie nicht Spitzwegs Szenario vom ‚armen Poeten‘ ausgesetzt sind: als arbeitende und träumende, (potenziell) gebärende, genießende und leidende, private und öffentliche, freie und unfreie, männliche, weibliche, trans- oder intersexuelle Körper, kurz: als schon immer kulturell geformte Orte, die die Konditionen ihrer Existenz beständig neu verhandeln müssen.

²⁰ Hélène Cixous/Henri Quéré: The novel today. Interview. Übers. v. Amaleena Damlé. In: Hélène Cixous: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stockfield: Acumen 2008, S. 15 – 25, hier S. 22.

und Geschlechter *qu(e)erendes* –, sondern darum, sich zunutze zu machen, dass *écriture féminine* sich gegen eine ‚einfache‘, unkritische Benutzung sträubt.²¹

Während im deutschsprachigen Raum Werke wie *Anti-Ödipus*²² (1972, dt. 1974) und *Grammatologie*²³ (1967, dt. 1983) Eingang in den geisteswissenschaftlichen Kanon – oder jedenfalls dessen Peripherie – gefunden haben, gelten zeitgleich entstandene feministische Theorien, jedenfalls innerhalb der deutschsprachigen Literaturwissenschaft, heute als historische Relikte. Die immer wiederholte Kritik lautet: Mit der Frage nach einem spezifisch weiblichen Ausdruck hätten die (französischen) Feministinnen die bestehenden Oppositionen zwischen männlich und weiblich nicht subvertiert, sondern im Gegenteil reinstalliert, sich in ihrer Metaphorik jener Bildbereiche bedient, die es zu hinterfragen gegolten hätte, und so Texte hervorgebracht, die hinter den eigenen theoretischen Ansprüchen zurückbleiben würden.²⁴ Damit werden sie doppelt nichtig gemacht,²⁵ und wer sich heute auf Cixous beruft, tut das zumeist mit der scheinheiligen Dankbarkeit der Nachkommen. Dass ausgerechnet ein wesentlicher Teil der *literaturwissenschaftlichen* Theoriebildung des Poststrukturalismus – der Lehrstuhl Cixous’ war ein Lehrstuhl für englische Literatur²⁶, gemeinsam mit Gérard Genette und Tzvetan Todorov ist Cixous außerdem Mitbegründerin der literaturtheoretischen Zeitschrift *Poé-*

21 Dieser Umgang mit Cixous’ Begriff ist einer von mehreren, nicht minder produktiven: Annika Haas’ Dissertation zu Cixous spricht beispielsweise, in einer „aktualisierte[n] Bezeichnung“ von *écriture féminine*, von *écriture du corps*, um nicht nur die Korporalität von Cixous’ Schreiben zu betonen, sondern auch, um die stete Weiterentwicklung ihrer Konzepte und Begriffe zu markieren. Annika Haas: *Avant-Theorie. Hélène Cixous’ écriture du corps*. Berlin: Dissertation, Universität der Künste Berlin 2023, S. 27 (<https://doi.org/10.25624/kuenste-2161>).

22 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

23 Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

24 Ähnliche Kritikpunkte bringt schon Toril Moi in ihrer Pionierstudie *Sexual/Textual Politics* vor, in der sie amerikanische und französische Feminismen einer eingehenden und kritischen Untersuchung unterzieht. Vgl. Toril Moi: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London: Methuen 1985. Vgl. überdies Pil Dahlerup: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin u. a.: de Gruyter 1998, S. 95 f. Vgl. auch Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 117 f.

25 Sich des Eindrucks, dass hier mit zweierlei Maß gemessen wird, zu erwehren, ist schwer. Die teils intuitive Logik der Texte Cixous’ (hier stellvertretend für all jene Autor:innen, die von dieser kollektiven Verdrängung betroffen sind) scheint, bei aller Kritik seines Stils, eine andere Bewertung zu erfahren als ähnliche Strategien in den Texten Derridas (auch dieser nur ein Exempel von vielen).

26 Vgl. Mireille Calle-Gruber: Chronicle. In: Hélène Cixous / Mireille Calle-Gruber: *Hélène Cixous Rootprints. Memory and life writing*. London u. a.: Routledge 1997, S. 207 – 213, hier S. 211.

tique²⁷ – heute ein Nischendasein fristet, ist paradox, wo doch gerade ihr eine gewisse Routine im Umgang mit der Frage nach der Gestaltung der Welt durch Signifikanten zukommen sollte.²⁸ Nicht nur die theoretischen Debatten der 1960er und 1970er Jahre, sondern auch die Künste, darunter die Literatur, entwickeln eine Affinität zum (Zeichen-)Körper, verhandeln dessen Darstellbarkeit und, damit in fortwährender Wechselwirkung, die Körperlichkeit ihres jeweiligen Mediums.²⁹ Fragen der Autorschaft, das heißt Fragen der Autorität, der Autorisation, der Autonomie und der Ökonomie(n), stellen sich in den Jahrzehnten 1960 und 1970 in ganz Europa und in nahezu allen Lebens- und Arbeitsbereichen – wenn auch unter unterschiedlichen Vorzeichen und mit je anderen Schwerpunkten, wie anhand der divergierenden Entwicklungen in Deutschland, Österreich und Frankreich deutlich wird.

„Die allseits bemühte Chiffre ‚1968‘³⁰, die heute stellvertretend für eine Vielzahl lokaler und globaler Ereignisse, Umbrüche und deren Folgen steht, könne, so Martin Klimke, „als ein Höhepunkt verschiedener Entwicklungen gesehen werden, die durch die sozialen und wirtschaftlichen Transformationen in der Folge des Zweiten Weltkriegs in Gang gesetzt worden waren“³¹ und umfasst „politische[] und soziale[] Transformationsprozesse von den 1950er bis [zu den] 1970er Jahren.“³² Wenn sich die Unzufriedenheit mit den (politischen) Gegebenheiten nationalstaatlich auch mit unterschiedlicher Vehemenz äußert und die medialen wie autoritativen Reaktionen darauf von ver-

27 Vgl. Dosse, *Geschichte des Strukturalismus* 2, S. 193. Heute ist Cixous im Beirat der Zeitschrift, vgl. Haas, *Avant-Theorie*, S. 17.

28 Exemplarisch für diesen Umstand ist Rainer Topitschs Untersuchung *Schriften des Körpers*. Obwohl es sich um eine literaturwissenschaftliche Untersuchung handelt, die sich mit dem Zusammenhang von Körper und Schrift in Texten befasst, deren wesentliches Merkmal „[d]as ständige Verschieben von Identitäten, dieses Fluktuieren der Sprache“ (S. 47) ist, dienen als theoretische Grundlagen u. a. die Werke Foucaults, Derridas und Deleuzes / Guattaris – die Erwähnung von Cixous und Kristeva beschränkt sich hingegen auf eine Fußnote. (Rainer Topitsch: *Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern der Art Brut, der Avantgarde und der Mystik*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 24.)

29 Dabei handelt es sich natürlich nicht um einen grundlegend neuen Problemzusammenhang – die Idee einer Transformation von Körper in Schrift und Schrift in Körper reicht zurück bis in die Antike, im Fall deutschsprachiger Textzeugnisse jedenfalls bis ins Mittelalter. Christian Kiening weist bereits für das 12. Jh. deutschsprachige Texte nach, in denen es zu Substitutionsprozessen von Körper und Schrift kommt, der Leiblichkeit subversives Potenzial zugeschrieben und der fragmentierte Körper als problematischer diskutiert wird. (Christian Kiening: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer 2003, S. 180 ff.)

30 Martin Klimke: 1968 als transnationales Ereignis. In: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Hg. v. Oliver Rathkolb und Friedrich Stadler. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 21 – 30, hier S. 22.

31 Ebd.

32 Ebd. S. 21.

balen Maßregelungen³³ über feuilletonistische Hetzjagden³⁴ bis hin zum Einsatz von Militärgewalt³⁵ reichen, lautet der internationale Tenor der vor allem von Student:innen, in Frankreich und Italien auch wesentlich von Arbeiter:innen getragenen Bewegungen, dass es so nicht weitergehen könne: nicht in den Regierungen, nicht auf den Universitäten, nicht in den Fabriken – und auch nicht in den Familien. Dass Letzteres mit zunehmender Dringlichkeit eingefordert wurde, verdankt sich jenen (linken) Frauen, die schon früh feststellen mussten, dass die Gruppen, denen sie sich angeschlossen hatten, entgegen ihrer sonstigen Herrschaftskritik nicht oder nur widerwillig bereit waren, tradierte Rollenbilder aufzugeben und dass die ‚sexuelle Revolution‘, die sich in Deutschland, von den Schriften Wilhelm Reichs und Herbert Marcuses inspiriert, in einem breiten öffentlichen Diskurs zwischen freier Liebe, Abtreibungsdebatte und ‚Pornowelle‘ abspielte, nicht für alle gleichermaßen befreiend war.³⁶ Die Geschlechterverhältnisse werden rund um 1968 zu einer wesentlichen „Transformations- und Konfliktzone“³⁷, innerhalb derer unterschiedliche Gruppierungen mit divergierenden Zielsetzungen agieren.³⁸ Die Entstehung der sogenannten zweiten Welle der Frauenbewegung (beziehungsweise des *Mouvement de Libération des Femmes*, kurz MLF, in Frankreich) kann als (ein) unmittelbares Resultat dieser Entwicklungen gelten.³⁹

33 Wie durch Bruno Kreisky, vgl. Oliver Rathkolb: Umkämpfte Internationalisierung: Österreich 1968. In: Rathkolb/Stadler (Hg.), *Das Jahr 1968*, S. 221 – 237, hier S. 236.

34 Wie im Fall Rudi Dutschke, vgl. ebd.

35 Wie bei der Niederschlagung des Prager Frühlings durch den Warschauer Pakt, vgl. ebd. S. 229 f.

36 Vgl. Pascal Eitler: Die ‚sexuelle Revolution‘ – Körperpolitik um 1968. In: *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Hg. v. Martin Klimke und Joachim Scharloth. Stuttgart: Metzler 2007, S. 235 – 246; sowie Kristina Schulz: Frauen in Bewegung. Mit der Neuen Linken über die Linke(n) hinaus. In: Klimke/Scharloth (Hg.), *Handbuch 1968*, S. 247 – 258. Der deutsche „Aktionsrat zur Befreiung der Frauen“ kritisierte auf einem berühmt gewordenen Flugblatt den „sozialistische[n] Bumszwang“ und „revolutionäre[s] Gefummel“, zit. nach Schulz, *Frauen in Bewegung*, S. 251.

37 Vgl. Ingrid Bauer: 1968 und die *sex(ual) & gender revolution*. Transformations- und Konfliktzone: Geschlechterverhältnisse. In: Rathkolb/Stadler (Hg.), *Das Jahr 1968*, S. 162 – 186.

38 Dennoch bilden sie, so Bauer, noch 2008 „eine auffallende Leerstelle [...]: Geschlechterdimensionen und -verhältnisse blieben unterbelichtet bis ausgeblendet, oder wurden mit einem schlichten Verweis auf die Neue Frauenbewegung [...] abgehandelt. Als systematisch angewendetes theoretisch-methodisches Werkzeug scheint die Kategorie ‚Geschlecht‘ überhaupt nicht im Repertoire dieser Forschungen zu sein, im Gegensatz zu vielen anderen historischen Themenfeldern, in denen mit diesem Zugang das Verständnis der Vergangenheit ertragreich erweitert wurde.“ Ingrid Bauer: Editorial. In: *l’Homme* 20/2009, S. 5 – 12, hier S. 5.

39 In der BRD findet sie ihren künstlerischen Ausdruck unter anderem in literarischen Texten, die unter dem umstrittenen Label ‚Frauenliteratur‘ Eingang in die Buchläden und später in (dahingehend informierte) Literaturgeschichten fanden (die Debatten um die Rechtmäßigkeit und die Folgen des Begriffs ‚Frauenliteratur‘ inklusive). Vgl. Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1989.

Was sich zeitgleich in Österreich ereignet, wird retrospektiv gemeinhin mit „Formulierungen der Verkleinerung“⁴⁰ bedacht. „[I]m internationalen Vergleich“⁴¹ sei ‚68‘ hierzulande, so Friedrich Stadler, nicht viel mehr als „eine niedliche Mikro-Studie eines Wien-zentrierten Happenings zwischen dem Hawelka, dem Café Savoy, der Kommune am Praterstern, [und] dem Hörsaal I im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien“⁴² gewesen. Im Gegensatz zu seinen Nachbarstaaten mag der Sturm der Revolution in Österreich tatsächlich nur die Stärke eines „Mailüfterl[s]“⁴³ erreicht haben – in den Reihen der Student:innen fanden dennoch rege Auseinandersetzungen mit universitäts- und weltpolitischen Problemstellungen statt.⁴⁴ Das Interesse der Bürger:innen für die Anliegen der Student:innen im eigenen Land wie auch in Deutschland hielt sich, verglichen mit jenem am ‚Prager Frühling‘, allerdings in Grenzen⁴⁵ und hat auch im kollektiven Gedächtnis undeutlichere Spuren hinterlassen als etwa in Frankreich⁴⁶. Eine Ausnahme bildet lediglich der als ‚Orgie‘ und ‚Uni-Ferkelei‘ bekannte Teach-in „Kunst und Revolution“ der Wiener Aktionisten im Juni 1968.⁴⁷ Die Kunst der Wiener Aktionisten, „die – mit allen Darstellungstraditionen brechend – den Körper zum Material und Ausdrucksmittel einer radikalen Gesellschaftskritik erkor, die Verdecktes aufzeigen und Machtstrukturen durchschaubar machen wollte, auf einer sinnlichen, nicht-sprachlichen Ebene“⁴⁸ war zu diesem Zeitpunkt allerdings, mit Ausnahme der Aktionen von VALIE EXPORT⁴⁹, noch „eine Kunst von Männern.“⁵⁰

In Bezug auf die österreichische Literatur kann hingegen sehr wohl von einer ‚Kunst von Frauen‘ gesprochen werden, die sich, schon vor dem sym-

40 Ingrid Bauer: Das 68er-Gedächtnis in Österreich, männergeschichtliche Deutungen und *Models* als ‚Expertinnen‘ der Emanzipation. In: *l’Homme* 20/2009, S. 129 – 136, hier S. 131.

41 Friedrich Stadler: Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen. In: Rathkolb / Stadler (Hg.), *Das Jahr 1968*, S. 9 – 19, hier S. 11.

42 Ebd.

43 Vgl. Fritz Keller: Mailüfterl über Krähwinkel. In: *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Hg. v. Bärbel Danneberg / Fritz Keller / Aly Machalicky / Julius Mende. Wien: Döcker 1998, S. 36 – 67.

44 Vgl. ebd.

45 Vgl. Rathkolb, *Umkämpfte Internationalisierung*, S. 234 – 237.

46 Vgl. Bauer, *Das 68er-Gedächtnis*, S. 129 ff.

47 Sie folgten damit einer Einladung durch den zu diesem Zeitpunkt bereits zur Auflösung gezwungenen *Bund Sozialistischer Studenten* (SÖS). Vgl. Keller, *Mailüfterl*, S. 62 ff.

48 Bauer, *Das 68er-Gedächtnis*, S. 132.

49 Das vielleicht bekannteste, in diesem Kontext immer wieder herangezogene Beispiel ist die 1968 mit Peter Weibel durchgeführte Performance „Tapp und Tastkino“, bei der Fremde EXPORTs Brüste durch einen vorgeschalteten Kasten berühren (jedoch nicht sehen) konnten. Vgl. ebd. sowie Johanna Gehmacher / Maria Mesner: *Land der Söhne. Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik*. Innsbruck u. a.: Studienverlag 2007, S. 19 f.

50 Bauer, *Das 68er-Gedächtnis*, S. 132.

bolischen Jahr 68 (beziehungsweise vor der in den 1970er Jahren einsetzenden Theoretisierung der entsprechenden Diskurse) mit den physischen wie psychischen Auswirkungen eines Lebens innerhalb patriarchalischer und (,post-) faschistischer Strukturen befasst und die deren (oft alles andere als verdeckte) Brutalität am Frauenkörper ausstellt. Das Private ist gleichsam schon längst politisch – und zwar auch für Schriftstellerinnen, die sich nicht aktiv an der aufkommenden zweiten Frauenbewegung beteiligt haben.

Marlen Haushofer und Ingeborg Bachmann sind zwei dieser Autorinnen. Das bedeutet bei Weitem nicht, dass sie die einzigen wären, anhand derer, oder besser: mit denen man Überlegungen wie die folgenden anstellen könnte. Es bedeutet aber auch nicht, dass sie ohne Weiteres mit anderen Vertreterinnen der österreichischen Literatur nach 1945 austauschbar wären: Haushofer und Bachmann markieren zwei (Extrem-)Positionen innerhalb des österreichischen Literaturbetriebs der Nachkriegszeit, die auf den ersten Blick geradezu antithetisch erscheinen. Diese vermeintliche Gegensätzlichkeit, die besonders im akademischen Kontext bereitwillig zugespitzt wird, relativiert sich jedoch bei genauerem Hinsehen. Als schreibende Frauen in einem männlich dominierten Kontext finden sie sich mit ganz ähnlichen Rezeptionsmechanismen konfrontiert, die zu ihren Lebzeiten etablierten Narrative wirken dabei bis heute fort. Aufgrund ihrer Zeitgenossenschaft überschneidet sich ihr Freundes- und Fördererkreis, wenngleich dieselben Personen darin unterschiedliche Rollen einnehmen, und trotz divergierender Arbeitsweisen und einem jeweils unverkennbaren ‚Sound‘ finden sich zwischen ihren Texten motivische Parallelen: Sowohl Haushofers Roman *Die Mansarde*⁵¹ (1969) als auch Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franzä*⁵² (1965/66)⁵³ handeln im Wesentlichen von (und in) Familiensystemen. Beide Texte fokussieren die Dynamik zwischen einer weiblichen Protagonistin und ihren männlichen Gegenübern, erweitert um einige wenige außenstehende Figuren. Dennoch geht es darin gerade nicht um die Schilderung weiblicher Einzelschicksale, sondern um Techniken und Systemcharakter einer (faschistischen und misogynen) Gesellschaft, die auch intime Beziehungen strukturiert.

Ihr Fortbestand gründet dabei, wie Bachmann und Haushofer darstellen, unter anderem auf der Pathologisierung weiblicher Verhaltens- und Ausdrucksweisen, die als unangemessene, illegitime oder absurde Reaktionen

51 Marlen Haushofer: *Die Mansarde*. Hg. v. Petra-Maria Dallinger / Georg Hofer. Berlin: Claassen 2023. (= M).

52 Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Bd. 2: *Das Buch Franzä*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. München u. a.: Piper 1995 (= BF).

53 Zur besseren zeitlichen Einordnung wird hier nicht das Publikationsjahr angegeben, sondern jener Zeitraum, in dem Bachmann an dem Text gearbeitet hat.

auf eine – in Wahrheit von Gewalt und Grenzüberschreitungen bestimmte – Normalität klassifiziert werden. Im Frauenkörper kulminieren dabei Medium, Botschaft, Sender und Empfänger. Seine Funktion erschöpft sich keinesfalls in der Metapher⁵⁴ – die Auswirkungen, die Verschriftlichungsprozesse auf die Protagonistinnen des *Buchs Franza* und der *Mansarde* haben, sind, im wahrsten Sinne des Wortes, leibhaftig, Leibhaftigkeit wiederum ist Bedingung für die Produktion von Schrift.⁵⁵ Selbst Signifikant, produziert der Körper weitere Signifikanten, die ihrerseits in den Kreislauf eingespeist und vom Subjekt und seiner Außenwelt rezipiert werden. Im Zuge dieses Spannungsverhältnisses zwischen Ein- und Ausdruck ist der Körper nicht bloß leidtragend, sondern wird auch zu einem Ort möglichen Widerstandes. Weil Körper unterschiedliche, mitunter widersprüchliche Positionen zugleich besetzen können, erweisen sich eindeutige Zuordnungen (wie krank und gesund, folgsam und verweigernd, lustvoll und schmerzhaft) rasch als unhaltbar. Beschreibbar bleiben lediglich Prozesse: Ökonomien von Körper und Schrift in ihren variierenden Funktionen, nicht als absolute Größen oder abgeschlossene Entitäten. Für die Signifikanten gibt es, entsprechend den Arcachon'schen Eichhörnchen, kein Oben und Unten, sie bewegen sich in beide Richtungen mit ‚denselben Körperhaltungen‘ – und können insofern auch in mehr als nur einen Text, in mehr als nur eine Textgattung, in ‚Literatur‘ und ‚Literaturtheorie‘, in einen österreichischen und einen französischen Kontext, eintreten.

„Ein Vogel“, so Werner Michler in seinen *Kulturen der Gattung* (2015), „lässt

- 54 Eine metaphorologische Studie zum Verhältnis von Körper und Schrift legte etwa Astrid Herbold vor. Ihre Untersuchung der Entwicklung des Metaphernkomplexes anhand exemplarischer Lektüren von Texten des 18. und 20. Jahrhunderts bezieht sich aber beinahe ausschließlich auf Texte männlicher Autoren. Vgl. Astrid Herbold: *Eingesaugt & Rausgepresst. Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- 55 Diese wurde in den letzten Jahrzehnten vor allem im Rahmen der Schreibszenenforschung untersucht, vgl. dazu Giuriato, Stingelin, Zanetti; Lubkoll, Öhlschläger; Campe (siehe Literaturverzeichnis). Fragen der Ökonomie im hier gedachten Sinne spielen in der Schreibszenenforschung bislang allerdings kaum eine Rolle. Zudem liegt das Augenmerk der Schreibszenenforschung häufig auf dem, was Rüdiger Campe als „Schreib-Szene“ bezeichnet – auf Momenten also, in denen sich das „nicht-stabile[] Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“ (Campe, *Die Schreibszenen*, S. 760), das sich zum Schreibakt zusammenfügt, „in seiner widerstrebenden Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufhält und problematisiert“ (Davide Giuriato: (Mechanisieretes) Schreiben. Einleitung. In: *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: Von Eisen“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hg. v. Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti. München: Wilhelm Fink 2005, S. 7–20, hier S. 8). Das setzt jedoch voraus, dass es Momente ‚unproblematischen‘ Schreibens gibt – in einem dekonstruktiven Textverständnis ist das schwer vorstellbar, weil sich Sprache ständig ‚an sich selbst aufhält und problematisiert‘, auch oder gerade dann, wenn die schreibenden Autor:innen oder Figuren es nicht tun.

sich beschreiben“⁵⁶, – aber je nachdem, wer ihn beschreibt, wird man es mit einem anderen Vogel zu tun haben, und die Gans, auf der Nils Holgersson Schweden entdeckt, hat wenig gemein mit der, die Konrad Lorenz durch seinen Garten (ver-)folgt. Aber doch auch mehr als vielleicht auf den ersten Blick ersichtlich: Beide sind letzten Endes Papiergänse. Ähnlich möchten die folgenden Überlegungen nicht nur das Verhältnis von Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Hélène Cixous zu verstehen suchen, sondern auch jenes von Literatur und Literaturtheorie.

Eingangs wurde darauf hingewiesen, dass sich das, was zwischen Cixous, Derrida und den Eichhörnchen passiert, sich also zwischen ihnen, an ihnen (vorbei) und über sie (hinweg) ver- und aushandelt, nur ereignen kann, weil sie mehr als eine:r sind. Es scheint kein Zufall zu sein, dass poststrukturalistische Theorie in erster Linie paar- und gruppenweise entsteht: Um die eigene Wahrnehmung, das eigene Begehren, sogar den eigenen Körper zu strukturieren, bedarf es eines Gegenübers. Dasselbe wird für jene Autorinnen gelten, von denen das Folgende erzählt. Diese Situation ist zwar, da sie nicht ohne ein Sich-Aussetzen gedacht werden kann, immer prekär, muss aber nicht in der Auslöschung eines durch den andern enden (auch davon zeugen Cixous und Derrida). In diesem Sinne sollen die hier (wieder-)gelesenen Texte Marlen Haushofers, Ingeborg Bachmanns und Hélène Cixous' nicht in ein Hierarchieverhältnis, sondern einander zur Seite gestellt werden. Der Austausch zwischen ihnen wird in den allermeisten Fällen keiner zwischen den Personen selbst sein – Cixous beginnt zu schreiben, als sich die Leben und daher die Werke Haushofers und Bachmanns langsam ihren Enden zuneigen; es gibt keine Briefwechsel zwischen den Beteiligten und, von wenigen ausgewiesenen Bachmann-Lektüren Cixous' abgesehen, auch sonst keine Rezeptionszeugnisse. Es gibt jedoch in und, wie mit Cixous denkbar wird, aufgrund der Differenzen zwischen ihnen, fundamentale diskursive Gemeinsamkeiten, die einem geteilten Kontext entspringen, den man mit einer großen Geste ‚Zentraleuropa ab 1960‘ nennen könnte.

Dieser Arbeit ist nicht daran gelegen, in einem ersten Schritt Hypothesen vor- oder aufzustellen, um sie danach auf literarische Texte ‚anzuwenden‘. Täte sie es, liefe sie Gefahr, formal zu reproduzieren, wovon sie sich inhaltlich loszumachen sucht. Poststrukturalistische Theorie kann nur als Praxis funktionieren, und ihr Präteritum ist mitunter weniger erhellend als ihr Futurum exaktum.⁵⁷ Eine Dreierkonstellation, wie die von Marlen Haushofer, Ingeborg

56 Werner Michler: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein 2015, S. 9.

57 Ersichtlich wird das beim Blick in den Großteil der marktgängigen Einführungen zu Derrida. Diese nehmen häufig eine akribische Rekonstruktion des philosophiehistorischen

Bachmann und Hélène Cixous, bedingt jedoch, dass sich das Denken in Paaren oft gerade dann aufzudrängen beginnt, wenn man es umgehen möchte, während das Dritte, Unbeachtete, im Augenwinkel allerhand Schabernack treibt. Diesem Problem Rechnung tragend, ohne es freilich lösen zu können, werden Haushofer, Bachmann und Cixous in den folgenden Kapiteln in unterschiedliche Konstellationen zueinander gestellt. Während die Texte von je zweien eingehende Lektüren erfahren, wird der Blick auf die dritte Autorin hin zur ‚Vogelperspektive‘ verschoben und auf jene Punkte zugespitzt, die sich in der Arbeit mit den beiden anderen als neuralgisch herausgestellt haben. Nähe und Distanz zu den Texten und ihren Verfasserinnen, die manchmal in den Vordergrund, dann wieder in den Hintergrund treten und so die Resonanzräume verändern, in die auch andere theoretische Stimmen Einlass finden, bleiben damit dynamisch. Im Sinne des Titels dieses Buches ist es die Ökonomie der Differenz, die den Austausch zwischen den Texten Bachmanns, Haushofers und Cixous’ ermöglicht – was nicht bedeutet, dass die Produktivität dieser Differenzen sämtliche Momente der Irritationen suspendierte („*Eh bien*“). Alles das, was zu wichtig erschien, um es wegzulassen, und zu autorinnenspezifisch, um es ‚im Kleeblatt‘ zu verhandeln, wird in Form von Exkursen beigegeben.

Am Beginn steht ein Überblick über die Entstehung und Perpetuierung jener (Rezeptions-)Narrative über Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Hélène Cixous, die bis heute fortwirken. Dass der Abschnitt zu Bachmann, der chronologisch gesehen nach jenem zu Haushofer stehen müsste, den Auftakt bildet, liegt an dem Einfluss der (posthumen) Bachmannrezeption auf die (posthume) (Wieder-)Entdeckung Haushofers. Dem folgt ein kurzer Exkurs zur Rezeption Bachmanns und Haushofers in Frankreich.

Kapitel zwei, „Schreibökonomien: Materialitäten, Produktionspraxen, Editions geschichten“, wirft, bei den Nachlässen beginnend, einen Blick auf Bachmanns und Haushofers Schreibökonomien, fragt nach den Produktionsbedingungen ihrer literarischen Arbeit, beleuchtet Schwierigkeiten der Textedition und -distribution. Bachmanns Archiv stellt eine andauernde Herausforderung für Editor:innen dar, die es besonders in Hinblick auf die Herausgabe ihrer Romanfragmente zu bedenken gilt. Bedingt durch Bachmanns Arbeitsweise der Akkumulation ist das Material des sogenannten „Todesarten“-Projekts in seiner Fülle und seinem Variantenreichtum kaum in der Form des Drucktextes fassbar. Es stellt sich daher die Frage, wie mit Schrift umzu-

Werdegangs Derridas nach dem Schema des Antibildungsromans vor (also, wenn man so möchte, seines ‚Präteritums‘). Auch wenn diese Studien nicht ohne Erkenntniswert sind, erschwert ihnen dieses Narrativ, Genauerer über die Arbeitsweise der Dekonstruktion (all das, was sie gewesen sein können wird – ihr Futur II) zu sagen.

gehen ist, die über das, was Edition realistischerweise (und das heißt oft: finanzierbarerweise) leisten kann, hinausgeht. Auch Haushofer, die unter ganz anderen Rahmenbedingungen als Bachmann arbeitet, entwickelt eigene, bisher eher anekdotisch erwähnte Idiosynkrasien. Dass auch sie ihre Texte (mitunter erheblich) überarbeitet, diese Arbeit aber vor allem in einer sukzessiven Reduktion im Sinne einer Zurücknahme des schon Gesagten besteht, zeigt sich anhand der ersten Fassung der *Mansarde*, die sich in manchen Aspekten wesentlich vom später gedruckten Text unterscheidet. Nach einer kurzen Darstellung von Cixous' literarischer Praxis, die wörtlich wie metaphorisch mit Akten des Notiznehmens beginnt und sich später polylogisch zum Text als einem stets offenen Gebilde fügt, wird abschließend der Frage nachgegangen, welchen literaturwissenschaftlichen Mehrwehrt ihre Unterscheidung zwischen ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Ökonomie hinsichtlich von Bachmanns und Haushofers Produktionspraxen hat. Der an dieses Kapitel anschließende Diskurs zu Ingeborg Bachmanns Verschreibungen greift die in Kapitel 2 dargelegte Editionsproblematik auf und gibt anhand der unveröffentlichten Transkriptionen zu Monika Albrechts und Dirk Göttsches kritischer „Todesarten“-Ausgabe Einblicke in die Textgestalt des *Buchs Franza* vor großflächigen Emendationen.

Ein zweiter, nunmehr textanalytischer Einstieg, beginnt mit dem Beginnen. Anhand der ersten Seiten der *Mansarde* und des *Buchs Franza* wird deutlich, dass und in welchem Ausmaß die hier beschriebenen Dynamiken den Texten selbst eingeschrieben sind. „Zirkulierende Zeichen: Von Bäumen, Telegrammen und Lattenrosten“ zeigt, dass die Zeichen(systeme) bei Bachmann und Haushofer vom ersten Satz an als zirkulierende gedacht werden und Sprache als ein hochproblematischer Gegenstand mit vielfachen genealogischen Implikationen begriffen werden muss. Obwohl die Figuren im Versuch, sich Gehör zu verschaffen, mit allen nur erdenklichen Problemen konfrontiert sind, weil sie mit fremden Zungen oder in Privatsprachen sprechen, (scheinbar) falsche Medien wählen und mit unwilligen Gegenübern konfrontiert sind, scheitert die Kommunikation zwischen den Ehepartnern der *Mansarde* und den Geschwistern im *Buch Franza* nicht völlig. Anhand von Cixous' *Hypertraum* wird deutlich, dass die transgressive Eigendynamik der Signifikanten, wie sie sich bei Bachmann und Haushofer abzeichnet, nicht nur in der, sondern erst aufgrund von Literatur möglich wird – und damit auch eine vermeintlich absolute Unterbrechung des Kanals und die natürliche Ordnung der Zeit zu überwinden weiß. Ein Exkurs zu Kapitalflüssen in Bachmanns *Buch Franza* zeigt, dass die ökonomischen Prozesse, die hier beschrieben werden, neben Zeichen auch Güter, Waren und Banknoten erfassen und dass Franzas Phantasien einer alternativen Finanz-, Geschlechter- und Gesell-

schaftsordnung mit Cixous' theoretischen Überlegungen einer ‚anderen Ökonomie‘ korrespondieren.

„In Austausch treten: Sehen, Hören und andere kongeni(t)ale Beeinträchtigungen“ geht Prozessen des (sinnlichen) intra- und interpersonalen Austauschs bei Cixous und Haushofer nach. Vermeintliche Beeinträchtigungen, wie Blindheit und Taubheit, erweisen sich bei genauerem Hinsehen als (bewusst oder unbewusst gesetzte) Interventionen, die es den Protagonistinnen in Haushofers und Cixous' Texten ermöglichen, Abstand von der Umwelt, ihren Anforderungen und Zuschreibungen zu gewinnen, aus bestimmten Kreisläufen und Systemen zugunsten anderer (vorübergehend) auszutreten, und so das eigene kreative Potenzial freizusetzen. Auf Bachmanns Franza trifft das hingegen nicht zu: Die Zustände, unter denen sie leidet, sind nicht Ausdruck ihres Wesens, sondern Resultate vernichtender Zuschreibungen durch ihren Mann Jordan und können daher weder integriert noch produktiv gemacht werden.

Fast alle der in dieser Arbeit verwendeten Begriffe sind Näherungswerte – sie stehen in (zumeist unsichtbaren) Klammern, unter (der Leser:innenfreundlichkeit wegen nicht gesetzten) Anführungszeichen, oder besser noch: unter Gänsefüßchen. Diese inhärente Spannung ist nicht für alle Abschnitte gleich relevant, ist nicht in allen gleich stark, und ist letztlich vielleicht für niemanden im selben Maße sichtbar wie für ihre Verfasserin. Sie resultiert aus der Überzeugung, dass das Denken in und mit Texten zu den schwersten und gefährlichsten, aber auch zu den wichtigsten und schönsten Aufgaben zählt, die es gibt.

Ziel dieser Arbeit ist, um ein Zitat aus der *Mansarde* zu borgen, „unheilbar verwundet“ (M, S. 235) zu bleiben. Sie „versteht sich“, wie Elisabeth Schäfer es formuliert, „als Text, der einer Lesearbeit verpflichtet ist“⁵⁸: Sie möchte Texte aufeinander zu lesen, die einander etwas zu sagen haben könnten und deren Lektüre dabei helfen kann, genau diese und viele andere Texte immer ‚besser‘, das heißt: immer wieder aufs Neue und immer wieder anders zu lesen, immer wieder erstaunt darüber, wie viel sie miteinander, aber auch mit uns als Gesellschaft und als Individuen zu tun haben.

58 Elisabeth Schäfer: *Die offene Seite der Schrift. J.D. und H.C. Côte à Côte*. Wien: Passagen 2008, S. 11.

I. (Un-)Differenzierte Geschichten

1.1 Ungeschützt in allen Zweifeln: Ingeborg Bachmann

Dass der Trend zu Ingeborg Bachmann anhaltend ist, zeigt eine nunmehr beinahe sechzig Jahre umfassende, mehr oder minder konstante journalistische und literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Bachmanns Werk und Person. Aufarbeitungen dieser Forschungsgeschichte, die von verschiedenen methodischen Zugängen und Fragestellungen geprägt ist, liegen in Form von Einzelstudien unterschiedlicher Schwerpunktsetzung¹ sowie überblickshaft im Bachmann-Handbuch vor.² Obwohl sich die Bachmann-Forschung kontinuierlich ausdifferenziert, bietet sie auch zahlreiche Beispiele für die innerfachliche Verfestigung und Tradierung von Autorinnen-Narrativen, die die daraus hervorgehenden Textanalysen maßgeblich beeinflussen. Auf diesen Umstand wurde immer wieder hingewiesen, besonders eindringlich von Sigrid Weigel, die den Mechanismen und Folgen dieser Mythisierung ein eigenes Kapitel ihrer Anti-Biografie *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses* (1999) widmet.³

Dass sich der Zugang zu Ingeborg Bachmann seitdem vor allem im Bereich der Biografik nicht wesentlich verändert hat, zeigt Ina Hartwigs *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biografie in Bruchstücken* (2017).⁴ Diese ist nicht nur in ihrem Erkenntnisinteresse paradigmatisch – der Titel spricht für sich –, sondern insbesondere in der Art und Weise, wie Bachmanns Leben dramatisiert und stilisiert wird.⁵ Bachmanns Tod, der den Auftakt bildet, wird darin theatral inszeniert:

- 1 Vgl. etwa Constance Hotz: „Die Bachmann.“ *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Faude 1990; *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Hg.v. Wilhelm Hemecker / Manfred Mittermayer. Wien: Zsolnay 2011; Anna Babka: *Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person*. Wien: Hora 1996.
- 2 Vgl. Monika Albrecht / Dirk Götsche / Sara Lennox: Rezeptionsgeschichte. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Auflage. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2020, S. 31 – 49.
- 3 Vgl. Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: dtv 2003, S. 295 – 342.
- 4 Ina Hartwig: *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biografie in Bruchstücken*. Frankfurt a. M.: Fischer 2017.
- 5 Die behandelten Lebensstationen sind, in dieser Reihenfolge: Tod; *Spiegel*-Titelstory vom 18. August 1954; Zusammentreffen mit Paul Celan; Auftritt bei der Tagung der Gruppe 47 (1952); Bachmann als politische Intellektuelle; Reich-Ranickis Bachmann-Kritik; Bachmann in Berlin; in Griechenland und Ägypten; im Konflikt zwischen realem und imaginiertem Vater; in der Darstellung ehemaliger Freunde und Wegbegleiter (beziehungsweise deren Nachkommen). Der Bachmann-Biografik vorzuwerfen, die immer gleichen Lebensabschnitte abzuhandeln, wäre natürlich absurd. Dennoch gilt es, die Kanonisierungsprozesse, die an diesen Biographemen mitschreiben, kritisch zu reflektieren – eine Lebensgeschichte als Geschichte zu erzählen, heißt immer, sie auch bis zu einem gewissen Grad zu fiktionalisieren.

Das alles ist wie ein Theaterstück mit menschlichen, allzu menschlichen Zwischentönen. Die Flure des Krankenhauses dienen als Bühne, die Telefonie als medientechnisches Dekor, die Ärzte als Chor. Verhandelt wird das Leben und Sterben einer großen Dichterin, deren Geist schon halb entrückt ist, während die irdischen Freunde und die Familie sich eifersüchtig in Fragen des Ruhms und Nachruhms, der Deutungshoheit, beäugen. Neben echter Verzweiflung liegen Eitelkeit und Überforderung in der Luft. Die Kranke bleibt in diesem Stück unsichtbar.⁶

Unsichtbarkeit ist tatsächlich ein wichtiges Stichwort im Kontext der Bachmann-Rezeption. Die Autorin scheint hinter den Begriffen und Konzepten, mit denen sie bis heute bedacht wird, zu verschwinden – noch immer gilt sie als wandelnder Widerspruch im Spannungsfeld von Kärntner-Mädel und Großstadt-Diva, *femme fatale* und *femme fragile*, „Schmerzfrau und Immaculata“⁷, von der man nie recht wissen könne, wo genuine Charaktereigenschaften in gezielte Selbstinszenierung übergingen. So stellt auch Hartwig wiederholt die Frage nach Bachmanns Authentizität (bezugnehmend – auch das längst ein Topos – auf Bachmanns legendär ‚schüchternen‘ Auftritt 1952 bei der Tagung der Gruppe 47), zeigt sie als Opfer der in Marcel Reich-Ranicki personifizierten Literaturkritik und schließlich als Frau mit beträchtlichem sexuellem Appetit nebst Vaterkomplex.⁸

Renate Langers Einschätzung, dass „[d]ie Schilderungen von Zeitgenossen [...] sich mitunter wie Symptomkataloge, garniert mit mehr oder minder kompromittierenden Anekdoten“⁹ lesen ließen, ja „[v]iele, die sie persönlich kannten, [...] [sie] mit Formeln [beschreiben], die aus dem Inventar des klassischen Hysteriediskurses stammen“¹⁰, ist insofern optimistisch, als sie sich nicht nur auf Zeitgenossen beschränkt:

[I]hr Liebesleben [war] zwar äußerst rege, aber zugleich überaus hysterisch. Eine dauerhafte Beziehung war ihr nicht vergönnt, das Zusammenleben mit einem Mann unter einem Dach war einer Persönlichkeit wie ihr nicht möglich; der einzige Versuch, mit Max Frisch, endete als Katastrophe. Es steht

⁶ Hartwig, Wer war Ingeborg Bachmann, S. 11.

⁷ Vgl. Renate Langer: Schmerzfrau und Immaculata. Bruchlinien im Bachmann-Bild. In: Hemecker / Mittermayer (Hg.), Mythos Bachmann, S. 54 – 71.

⁸ Bachmann wird allerdings auch als aktive politische Intellektuelle präsentiert. Dieser Abschnitt wurde aufgrund seines Erkenntniswerts in Rezensionen der Biografie immer wieder positiv hervorgehoben, vgl. etwa Christa Gürtler: Eine mutige Grenzgängerin. In: Die Furche 26, 28. Juni 2018.

⁹ Langer, Schmerzfrau und Immaculata, S. 54 f.

¹⁰ Ebd. S. 55.

zu vermuten, dass die starke, ungeklärte, tief ambivalente Vaterbindung dabei die entscheidende Rolle spielt.¹¹

Pathologisierung, Psychologisierung und Sexualisierung sind noch immer Konstanten der Rezeption, und besonders Bachmanns ‚Liebesleben‘, von Hartwig im Kapitel „Orgie und Heilung“ eingehend thematisiert, scheint nach wie vor ein Faszinosum darzustellen. Die seltsame Fixierung auf Bachmanns Körperlichkeit bestimmt den Diskurs um ihre Person von Beginn an wesentlich mit: Sie reicht vom sexualisiert-voyeuristischen Blick – die *Spiegel*-Story reißt Bachmann förmlich aus dem Bett¹² – über sarkastisch-diffamierende Bemerkungen zu Habitus, Outfits und Accessoires¹³ bis hin zum vernichtenden Geschmacksurteil im Gestus universeller Wahrheit¹⁴. Auch wenn Bachmanns (angebliche) sexuelle Freizügigkeit, wie in Hartwigs Orgien-Kapitel als emanzipatorischer Wesenszug interpretiert wird, bleiben derartige Aussagen problematisch – nicht nur weil sie eine anhaltende Grenzüberschreitung darstellen, deren Erkenntniswert für das Verständnis der Arbeiten Bachmanns fraglich ist, sondern auch deshalb, weil sie vor allem auf der Wahrnehmung Bachmanns durch einstige Liebhaber, allen voran Adolf Opel, beruhen.¹⁵ Sie er- beziehungsweise behalten so, wie Marcel Reich-Ranicki als Kritiker oder Hans Weigel als Mentor und Geliebter, einen Sonderstatus, der mit einer Definitionsmacht über das Leben und Werk Bachmanns einhergeht und ihre Rezeption maßgeblich prägt.¹⁶

Während die Biografie etablierte Autorinnen-Bilder fortschreibt, ist „[d]ie ‚Entmythologisierung‘ von Mythen um Ingeborg Bachmann [...] selbst bereits zu einem Topos der Bachmann-Forschung geworden.“¹⁷ Dieser Meta-Dialog

¹¹ Hartwig, Wer war Ingeborg Bachmann, S. 178.

¹² „Die Signora, die, noch halb im Schlaf, [...] öffnet, ist keine Römerin: viel blondes Haar, sanftbraune Augen, still und scheu in Ausdruck und Rede [...]“ NN [Peter Dreeßen]: Stenogramm der Zeit. In: Der Spiegel 34/1954. (<https://www.spiegel.de/politik/stenogramm-der-zeit-a-88484758-0002-0001-0000-000028957234?context=issue>)

¹³ Vgl. Horst Krüger: Gesammelte Bachmann. In: Twen 2/1964, S. 3, zit. nach Hotz, „Die Bachmann“, S. 128.

¹⁴ Vgl. Marcel Reich-Ranicki: „Lauter schwierige Patienten“. [27.06.2001] <https://www.youtube.com/watch?v=sfQUhCzNiYo&list=PLNBDocWSRyh4JZa6TYCTR N8QyDuXhfPo&index=6&t=os> (Stand: 30.04.2025) sowie ausführlich zitiert in Hartwig, Wer war Ingeborg Bachmann, S. 101 ff.

¹⁵ Den Hartwig als „unerschrockene[n] Retter“ (ebd., S. 145) zeichnet, dem man „dankbar sein [sollte]“ (ebd., S. 142), weil er „einer depressiv gewordenen Diva“ (ebd., S. 145) ihre Lebensfreude zurückgegeben habe.

¹⁶ Auf den stark verengten Kanon sogenannter Wegbegleiter und die Tatsache, dass man Zeitzeugen aus rein methodischen Gründen nicht trauen könne, verwies schon Weigel, Hinterlassenschaften, S. 19.

¹⁷ Wilhelm Hemecker: Ingeborg Bachmann zwischen Mythos und Metabiographik. In: Hemecker / Mittermayer, Mythos Bachmann, S. 7–16, hier S. 14.

zeugt von einer prekären Situation: Die Bachmann-Forschung befasst sich mit einer Autorin, die schon zu Lebzeiten in außergewöhnlich hohem Maß stilisiert und medial inszeniert wurde,¹⁸ sich an dieser Inszenierung aktiv beteiligte, deren Bedürfnis nach Wahrung der Privatsphäre aber über das vieler Kolleg:innen hinausging. Ihre Lebensumstände, insbesondere der Jahre vor ihrem Tod, aus der Forschung auszuklammern, ist mitunter nicht weniger tendenziös, als ihre Produktionen durchwegs zu autobiografischen Patho-Texten zu erklären.¹⁹

Bei allem selbstkritischen Potenzial, das die Beschäftigung mit Ingeborg Bachmann heute auszeichnet, bleibt demnach die Frage nach dessen wissenschaftlichen Konsequenzen. Die Salzburger Bachmann Edition publizierte als ersten Band etwa jene nachgelassenen Texte, die die Autorin in einer Zeit außergewöhnlicher privater Belastung verfasste.²⁰ *Male oscuro*, das Dunkle und Kranke, läuft so Gefahr, bei aller philologischen Präzision und Sensibilität der Kommentierung, ungeachtet auch des literaturwissenschaftlichen Werts, den diese Texte für die Bachmann-Forschung haben, in den Status eines Lebens- und Werkmottos erhoben zu werden. „Das Werk“, so Constance Hotz, unter Bezugnahme auf die Nachrufe auf Ingeborg Bachmann schon 1990, „ist tendenziell in die Belegpflicht genommen – zum Erweis der persönlich-poetischen Identität der Dichterin. Die Position der Person wird dagegen exponiert und umfassend besprochen; die einzelnen Faktoren, inklusive der Tod, sind letztlich Argumente zur überhöhenden Stilisierung Ingeborg Bachmanns zum DichterIn-Typus: ‚Der Künstler [sic] als Märtyrer‘.“²¹

Hotz verweist hier auf eine Konstante der Bachmann-Rezeption, die über Jahrzehnte und Genres hinweg fortbesteht. Noch Annette Vieth hält in ihrer Studie *Poetiken des Traumas* (2018) fest, dass „der vielleicht wichtigste Schlüssel“²²

18 Vgl. hierzu die umfassende Darstellung mit zahlreichen Beispielen von Hotz, „Die Bachmann“.

19 Vgl. Marlen Mairhofer: „Ich war ja nicht krank – ich war nur krank, aber ganz anders“. Ingeborg Bachmanns (Patho?-)Texte. In: *Kunst und Gebrechen*. Hg.v. Hildegard Fraueneder / Manfred Kern / Nora Grundtner. Wien: Sonderzahl 2024, S. 175–189.

20 Ingeborg Bachmann: „*Male Oscuro*“. *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- Redeentwürfe*. Hg.v. Isolde Schiffermüller / Gabriella Pelloni. München u. a.: Piper, Berlin: Suhrkamp 2017.

21 Hotz, „Die Bachmann“, S. 211.

22 Überhaupt ist in Zusammenhang mit Bachmann auffällig oft von Schlüsseln die Rede; besonders exzessiv im Nachwort Hans Weigels zu seinem „Schlüsselroman“ *Unvollendete Symphonie* (1951). Die junge Malerin, die sich im Nachkriegswien in einen jüdischen Heimkehrer verliebt, sei, so „entschlüsselt“ Weigel freimütig, seine „Kollegin Ingeborg Bachmann“. Er gebe „diesen Schlüssel zum Schlüssel mit umso lachenderem Behagen preis, als die Bachmann seither das geworden ist, was man in Deutschland derzeit mit dem blöden Wort ‚Kultfigur‘ bezeichnet, und als keiner ihrer dortigen Biographen und Essay-Porträtiertener es für erforderlich erachtet hat, [ihn] zu befragen.“ Hans Weigel: *Unvollendete Sym-*

zu Bachmanns Werk in ihrer Biografie“²³ liege. Natürlich ist der Grat zwischen einer angemessenen Berücksichtigung des historischen (und damit notgedrungen auch biografischen) Entstehungskontexts von Texten und biografistischer Individualisierung immer ein schmaler – das gilt nicht nur für Ingeborg Bachmann oder Marlen Haushofer. Zugänge, die sich unter anderem auf psychoanalytische Konzepte stützen, scheinen allerdings besonders anfällig für mitunter schwerwiegende biografische Schlussfolgerungen, da inhaltlich prekäre oder stilistisch dunkle Textpassagen häufig als direkte Verarbeitung persönlicher Erlebnisse interpretiert werden. Sie deshalb insgesamt als theoretisch unzureichend abzuqualifizieren, wird dem Potenzial solcher Theorien allerdings ebenso wenig gerecht.²⁴

Die Frage nach dem ‚Opferstatus‘ ihrer Frauenfiguren, und, daran oft unmittelbar anschließend, Bachmanns selbst, bestimmt die feministische (Wieder-)Entdeckung ihres Werkes seit den 1970er Jahren. Sie löst damit die wissenschaftliche Rezeption zu Lebzeiten ab, die sich in erster Linie mit Bachmanns Lyrik befasste und darin nach der vielzitierten „Problemkonstante“²⁵ und Bachmanns philosophischen Einflüssen suchte. Je nach Blickwinkel gelten ihre Protagonistinnen nun als mehr oder weniger willfähige Unterlegene der patriarchalischen Gesellschaft, oder, im Gegenteil, als Prototypen der neuen, emanzipierten Frau. Sigrid Weigel beurteilt diese „Wiederentdeckung und ‚Rettung‘“ des Bachmann’schen Œuvres durch die feministische Literaturwissenschaft als „problematisch“, da sie sich erneut,

phonie. Graz u. a.: Styria 1992, S. 197. Umso hintergründiger erscheint aus dieser Perspektive Sigrid Weigels Verdikt, „Entzifferung und Lektüre anstelle von Entschlüsselungen oder Enthüllungen“ betreiben zu wollen (Weigel, Hinterlassenschaften, S. VI).

23 Annette Vieth: *Poetiken des Traumas. Mit Analysen zu Ingeborg Bachmanns Malina, Monika Marons Stille Zeile Sechs und Terézia Moras Alle Tage*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2018, S. 151.

24 Vieths Prämisse etwa, neben dem Romaninhalt von *Malina* auch Bachmanns literarische Verfahren entlang der Linie psychoanalytischer Traumatheorie zu untersuchen, ist durchaus schlüssig. Die Hypothese, dass dem Inzest-Motiv im Traumkapitel ein tatsächlicher sexueller Missbrauch der Autorin durch ihren Vater zugrunde liegen könnte (vgl. ebd., S. 218), zeigt hingegen, dass die Tendenz, Bachmanns vermeintlichen Opferstatus mit ihrem Werk zu legitimieren, anhält. Sie ist nicht nur schwer argumentierbar (warum sollte dem Inzest-Motiv mehr biografische ‚Wahrheit‘ zukommen als jenem der Vergasung des Ich durch die Vater-Figur?), sondern auch aus geschlechtertheoretischer Sicht prekär. Wohl wissend, dass sexueller Missbrauch, nicht nur in der Familie, zum größten Teil von Männern ausgeht – einem männlichen Autor, dessen Romanfigur träumt, jemanden anzugreifen, würde man wohl nicht leichtfertig unterstellen, selbst Täter zu sein.

25 „Und doch ist nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt imstande, uns zu veranlassen, einen Dichter als unausweichlich zu sehen.“ Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. I Fragen und Scheinfragen. In: *Werke. Viertes Band: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u. a.: Piper 1984, S. 182 – 199, hier S. 193.

wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, über die Kategorie der Weiblichkeit ereignete. Zwar sind im Lichte feministischer und dekonstruktiver Literaturtheorie vielfach erst die radikaleren philosophischen Dimensionen ihres Denkens und Schreibens entdeckt worden; zugleich aber ist in einer Fülle von Seminar- und Abschlußarbeiten ihr Werk als Vermächtnis der ‚Frauenliteratur‘ mißverstanden und in dessen Zurichtung auf die Darstellung ‚weiblicher Identität‘ das Profil der Autorin, die sich als engagierte Literaturpolitikerin, als philosophisch und historisch informierte Denkerin eingemischt hat, einmal mehr ausgeblendet worden.²⁶

Diesen Eindruck teilen schon mit Ende der 1980er Jahre gerade jene Forscher:innen, die zuvor im Sinne des obigen Zitats publiziert hatten und den nun einsetzenden „Gegentrend“²⁷ mittragen. Ihre Abkehr von feministisch-poststrukturalistischen Lesarten brächte, so Sarah Lennox, „womöglich ein Unbehagen an dem radikalfeministischen Ansatz, vielleicht auch ein Unvermögen zum Ausdruck, eine bessere literaturwissenschaftliche Methode für die Auseinandersetzung mit den Geschlechterverhältnissen zu erarbeiten.“²⁸ Aber ‚scheitern‘ diese Interpretationen tatsächlich an der Methode, oder sollte nicht vielmehr deren Anwendung in Frage gestellt werden?

Zunächst handelt es sich bei dem, was Lennox hier als Methode bezeichnet, in vielen Fällen eher um eine Übernahme ausgewählter poststrukturalistischer Schlagworte. Das wäre nun durchaus legitim, würden mit ihnen nicht jene Oppositionen, die dekonstruktive Lektüren hinterfragen sollten, wieder eingeführt. Anstatt die Spannungen und Dialektiken in Bachmanns Texten zu beschreiben, mündet das Bestreben, sie aufzulösen, oft in einseitigen Schlussfolgerungen. Ausgehend von einer gemeinsamen theoretischen Grundlage führt der Weg dann entweder zu der Erkenntnis, dass Bachmann „sich mit jedem Text gegen eine von der Wirklichkeit abstrahierende Vernunft [wende] und [...] sich für die Aufwertung von sinnlicher Welterfahrung aus[spreche]“²⁹, ja „Utopie und Weiblichkeit [...] sich gegenseitig [bedingen]“³⁰

²⁶ Weigel, *Hinterlassenschaften*, S. 16.

²⁷ Diese Formulierung Sara Lennox’ wurde aus der überarbeiteten Neuauflage des Bachmann-Handbuchs gestrichen. Weil ich Lennox’ Befund dennoch für wichtig halte, zitiere ich an dieser Stelle ausnahmsweise aus der ersten Auflage des Handbuchs. Sara Lennox: *Rezeptionsgeschichte*. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2013, S. 22 – 41, hier S. 31.

²⁸ Auch dieser Satz findet sich in der Neuauflage des Bachmann-Handbuchs nicht mehr. Lennox, *Rezeptionsgeschichte*, S. 32 (Metzler 2013).

²⁹ Angelika Rauch: *Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann*. In: *Modern Austrian Literature* 18/1985, S. 21 – 38, hier S. 21.

³⁰ Ebd.

würden – oder aber zu deren Gegenteil: „So exakt und berührend ihre Frauenschicksale auch sind, so bleibt sie in den Versuchen, die ihnen gesetzten Grenzen in Richtung Utopie zu überschreiten, eine Gefangene des symbolischen Systems, dem sie sich überantwortet hat.“³¹

Hier offenbart sich der verhängnisvolle Kurzschluss jener Arbeiten, die, bewusst oder unbewusst, die ‚Opferthese‘ fortschreiben, die mit der Hinwendung zur „Todesarten“-Prosa (die vierbändige Werkausgabe mit ersten Editoren-Versionen des damals als *Der Fall Franza* betitelten *Buchs Franza* und des sogenannten *Requiems für Fanny Goldmann*³² erscheint 1978) Eingang in den Bachmann-Diskurs findet. Ihre Argumentation wird dort prekär, wo die Unterscheidung zwischen Autorin, Autorinnen-Image und dem, was auf Figurenebene dargestellt wird, in den Hintergrund tritt und Wissenshorizont beziehungsweise Aktionsradius der Protagonistinnen mit jenem Bachmanns gleichgesetzt werden. Anstatt den Status als ‚Opfer‘ als paradigmatisch weiblich festzuschreiben, bedarf es klarer Differenzierungen.

Im Laufe ihres Lebens erfahren die Frauenfiguren in den Romanen Bachmanns und Haushofers eine in patriarchal-faschistischen Gesellschaften allgegenwärtige Aggression als individualisierte Gewalt. Autorinnen und Figuren auf eine Ebene zu stellen, weil auch Bachmann und Haushofer Krieg und private Krisen erleben mussten, ist dennoch fatal. Es ist auch nicht zielführend, ihr sogenanntes ‚Ringens‘ mit der Sprache in erster Linie auf die Position der Frau in dem, was Lacan die symbolische Ordnung nennt, zurückzuführen – ist die Sprache für den Schriftsteller doch, wie auch Bachmann in ihrer ersten Frankfurter Vorlesung betont, grundsätzlich mehr Problem als Instrument.³³ Dass Bachmann und Haushofer als Künstlerinnen vor anderen Schwierigkeiten stehen als ihre männlichen Kollegen, ist sicher richtig, hat aber neben intrapsychischen vor allem soziopolitische Gründe – etwa die Strukturen eines sexistischen Literatur- und Kulturbetriebs, in dem es keine weibliche Autorin geben darf, die ihren Erfolg nicht einem gönnerhaften männlichen

31 Sigrid Schmid-Bortenschlager: Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation. In: *Modern Austrian Literature* 18/1985, S. 39 – 52, hier S. 45.

32 Zur Problematik des Titels beziehungsweise dessen, was er bezeichnet, vgl. Monika Albrecht / Dirk Göttsche: Andere unvollendete *Todesarten*-Texte. In: Albrecht / Göttsche (Hg.), *Bachmann-Handbuch*, S. 154 – 162, hier S. 157 – 161.

33 „Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozeß, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann. Sie ist ja für ihn kein unerschöpflicher Materialvorrat, aus dem er sich nehmen kann, ist nicht das soziale Objekt, das ungeteilte Eigentum aller Menschen. Für das, was er will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt[.]“ Ingeborg Bachmann, *Fragen und Scheinfragen*, S. 192.

Entdecker zu verdanken hat.³⁴ Eine der prominentesten Gegenstimmen in diesem Diskurs ist Sigrid Weigel. Gemeinsam mit und in Abgrenzung zu Hans Höller repräsentiert sie eine der beiden Tendenzen der Bachmann-Forschung der späten 1980er und 1990er Jahre.

Höller ist bei Erscheinen seiner Habilitationsschrift *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus* (1987) mit einer Forschungstradition konfrontiert, die die Lyrik Bachmanns als zeitlos erhaben stilisiert. Indem er Text für Text die politischen Implikationen des Gesamtwerks aufzeigt, stellt er sich klar gegen ästhetizistische Lesarten. Seine ausführliche Beschäftigung mit den Gedichten versteht er gleichzeitig als Gegengewicht zum (feministischen) Prosa-Trend, der mit Erscheinen der ersten Werkausgabe einsetzt.³⁵ Grundlage von Höllers Lektüre ist die Annahme, dass Bachmann Individualgeschichte stets mit politischer Geschichte verknüpft. Den wichtigsten poetologischen Hintergrund liefern ihm dabei Bachmanns Frankfurter Poetikvorlesungen und ein vielzitatierter Interview-Ausschnitt über den Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Dieser Moment wird für Höller zur Bachmann'schen Urszene: „Sie nennt Ort und Datum, von wo sie sich herschreibt.“³⁶ Daraus, und aus Bachmanns Aussagen zum Stellenwert der Erfahrung für den Dichter, entsteht jener historiobiografische Zugang zu Bachmanns Werk, der für Höllers Arbeiten charakteristisch ist. Intellektuelle Einflüsse werden dabei keineswegs negiert, bleiben aber hinter dem Erleben zurück: „So unwiderlegbar es ist, daß Ingeborg Bachmann ihre Utopie-Konzeption in der Auseinandersetzung mit den utopischen Entwürfen der europäischen Moderne, besonders dem von Robert Musil, differenziert und ausgeformt hat, entscheidend dürfte doch der authentische geschichtliche und lebensgeschichtliche Ursprung sein.“³⁷ An diesem Punkt wird später Sigrid Weigels Kritik ansetzen. Denn bei aller Historisierung überwiegt letztlich doch ein (wohlbekanntes) Bild – jenes von der Geburt der Dichterin aus dem Schmerz:

Mit der tendenziellen Auflösung der Grenze zwischen dichtungstheoretischem und dichterischem Sprechen wird eine andere Grenzauflösung bei Ingeborg Bachmann erkennbar: die zwischen Autor-Ich und fiktivem literarischen Ich. Ungeschützt in allen Zweifeln und im Verzweifeln setzt sie sich

34 Für einen ebenso konzisen wie entlarvenden Überblick über „Konkurrierende ‚Entdecker‘-Legenden“ vgl. Weigel, *Hinterlassenschaften*, S. 304 – 312.

35 Vgl. Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt a. M.: Hain 1993, S. 10.

36 Ebd., S. 156.

37 Ebd., S. 154.

dem Publikum aus, will sie wahrgenommen werden, um so die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit zu ‚erwecken‘. Dieser Versuch, selbst einzustehen für die eigenen Erfahrungen, enthält eine neue Konzeption von Lebensgeschichte und Werk, von Biografie und Literatur, die nichts mit herkömmlichen Dichterbiografien zu tun hat und traditionellen Dichterpsychologien, sondern die Geschichte in der psychischen Struktur des schreibenden Ich entdeckt.³⁸

Natürlich wäre es falsch, Höllers Studien mit jenen platt biografistischen gleichzusetzen, die Bachmanns Leben mehr oder minder ungefiltert in ihrem Werk abgebildet sehen – nicht umsonst spricht Höller vom *schreibenden* Ich. Es geht hier auch nicht darum, Höllers Ansatz, ohne den die zeitgenössische Bachmann-Forschung schlicht nicht denkbar wäre, geringzuschätzen – aber es ist wichtig, auf die Blickwinkel aufmerksam zu machen, unter denen die Philologie Bachmanns Texte betrachtet, und es gilt festzuhalten, dass dies in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle, und auch dort, wo die politische Dimension ihres Schreibens im Vordergrund steht, unter der Prämisse der leidenden, zwischen Intellekt und Sinnlichkeit zerrissenen³⁹ Dichterin geschieht. Schließlich wird Bachmanns Leidensfähigkeit zu jenem Moment erhoben, das ihr Werk vor dem ihrer Zeitgenoss:innen auszeichnet.⁴⁰ Diesen Standpunkt verteidigt Höller auch noch 2011, durchaus polemisch, gegen Weigels „schwer überbietbaren anti-biographischen Furor“⁴¹. Er wirft Weigel nicht nur mangelnde Sprachsensibilität vor – ein Vorwurf, der aus dem Mund eines Philologen schwer wiegt –, sondern sieht Bachmanns Status als ernstzunehmende Schriftstellerin in der Fokusverschiebung von ihrem Privat- hin auf ihr intellektuelles Leben regelrecht gefährdet:

Wir würden nur zu einem sehr harmlosen Verständnis von Leben und Werk gelangen, wenn wir uns dem privaten Geheimnis verschließen würden. Es ist ein wesentlicher Teil der dunklen Seite von Bachmanns Autorschaft, die auch das Bild der engagierten Intellektuellen gebrochener und gefährdeter erscheinen lässt. Der unverwechselbare Ort von Bachmanns Intellektualität im Spektrum ihrer Zeitgenossen [...] liegt in der „privaten“ oder „persönlichen“ Geschichte ihres Denkens und Schreibens.⁴²

38 Ebd., S. 145.

39 Vgl. ebd., S. 44.

40 Vgl. ebd., S. 289.

41 Hans Höller: Sigrid Weigels anti-biographische Biographie. Eine kritische Lektüre. In: Hemecker / Mittermayer (Hg.), *Mythos Bachmann*, S. 37–53, hier S. 37.

42 Ebd., S. 42.

Aber warum ist es so wichtig, Bachmann als ‚gebrochene‘ und ‚gefährdete‘ Schriftstellerin zu begreifen? „[S]etzt sich“ damit nicht tatsächlich, wie Weigel nicht minder deutlich formuliert, „in der germanistischen Rezeption eine Verfügung über Bachmanns Geschichte fort, wie sie durch Zeitgenossen, durch Texte von Kollegen und der Literaturkritik vorbereitet war – und zwar in der bekannten Variante einer Verfügung überwiegend männlicher Verfasser über eine Schriftstellerin“⁴³?

Weigels ‚Anti-Biografie‘ ist der Versuch, sich Ingeborg Bachmann über die Materialität ihrer Textzeugnisse zu nähern, um so das Werk und nicht die Privatperson in den Mittelpunkt zu stellen. Ihr Ziel ist dabei „nicht so sehr Wege von Werden und Vollendung nachzuzeichnen als Spuren ihrer Arbeit zu rekonstruieren, also danach zu fragen, auf welche Herausforderungen und Probleme ihre Texte antworten“.⁴⁴ Interessant ist, dass auch Weigel ihre Methode mit einer Stelle aus Bachmanns literarischem Werk legitimiert und ein Zitat aus *Malina* zum Ausgangspunkt nimmt. Anstatt Bachmanns intellektuellen Werdegang, wie so häufig, anhand ihrer Liebesbeziehungen abzuhandeln (zumeist werden die Bekanntschaften mit dem jüdischen Soldaten Jack Hamish und mit Paul Celan herangezogen, um ihre Auseinandersetzung mit den Opfern des Nationalsozialismus zu illustrieren, ja sogar zu begründen), wählt Weigel bewusst die Korrespondenz mit Gershom Scholem als Exempel für Bachmanns intellektuelle Beteiligung am Diskurs. Eine ähnliche Strategie verfolgt sie, wenn sie die Bedeutung Walter Benjamins und der Kritischen Theorie für Bachmanns Denken und Schreiben nachweist – nicht (weibliche) Intuition, sondern eine fundierte und beeindruckend umfassende philosophische wie literarische Bildung prägen Bachmanns Arbeiten. Dass diese von Beginn an verschiedenen Gattungen angehören, ist ein weiteres Argument Weigels gegen das Verdikt von Bachmann als geborener Lyrikerin. Von „vollständige[r] biographische[r] Abstinenz“⁴⁵ hält Weigel dennoch nichts. Insbesondere im Archiv, wo spätestens mit dem Tod der Autorin „die Grenze zwischen literarischem Text, Entwürfen, Aufzeichnungen und persönlichen Dokumenten fließend“⁴⁶ werde, zeigt sich: „[B]iographisches Material als *faktum brutum* gibt es nicht. Vielmehr muss jeglicher Typus hinterlassener Texte *gelesen* und hinsichtlich der Situation, der Adressierung und der Präfiguration seiner Bedeutung entziffert werden, die Texte der Autorin ebenso wie die der anderen, literarische eben-

43 Weigel, *Hinterlassenschaften*, S. 299.

44 Ebd., S. II.

45 Ebd., S. 295.

46 Ebd., S. 313.

so wie Briefe, Interviews, Porträts und Erinnerungen“ [Herv.i.O.]⁴⁷ – ‚radikales Lesen‘ also.

Trotz der (hier zugespitzten) Gegenläufigkeit ihrer Herangehensweisen begegnen Höller und Weigel einander an jenem Punkt in Bachmanns Geschichte, der für Höller einen so zentralen Stellenwert einnimmt – ihrer Erinnerung an den Einmarsch der Hitler-Truppen. Obwohl Weigel zu bedenken gibt, dass Bachmann zu besagtem Zeitpunkt wahrscheinlich nicht zugegen gewesen sein konnte, kommt auch sie zu dem Schluss, dass Bachmann hier ihre Urszene⁴⁸ begründet sehe.

Bis heute ist die Rezeption Bachmanns von Pathologisierungen geprägt. Dabei geht es, was wünschenswert wäre, nicht um eine Enttabuisierung von psychischen Krisen und Suchterkrankungen, die es im Sinne biografischer Vollständigkeit festzuhalten gilt. Stattdessen werden, wenn auch in bester Absicht, Aspekte von Bachmanns Leben in den Vordergrund gestellt, die ihre Texte in erster Linie als Pathogenesen erscheinen lassen. So schreibt sich der Mythos von Bachmann als tragischer Gestalt fort, deren Literatur nur dann vollends erfasst werden könne, wenn man sie als solche begreift.

Ähnliches gilt für Marlen Haushofer – wenn auch unter anderen Vorzeichen.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 314.

1.2 Die Bürokratie Gottes: Marlen Haushofer

Glaubt man Hans Weigel, so „wirkte [Marlen Haushofer], wenn man sie sah und hörte, nicht nur unauffällig, sondern unbedeutend.“⁴⁹ Der große Auftritt, darin sind sich ihre Zeitgenoss:innen einig, war Haushofers Sache nicht, und dem über Ingeborg Bachmann geäußerten Verdacht, ihre Papiere vor Lesungen absichtlich fallen zu lassen, um die Aufmerksamkeit hilfsbereiter Männer zu erregen,⁵⁰ entging sie, indem sie keine hielt.⁵¹ Der vielleicht gravierendste Unterschied zwischen Bachmann und Haushofer liegt jedoch nicht in der Wahl ihrer Wohnorte oder in Geschichten aus ihren Privatleben, sondern im Stellenwert ihrer Werke in der Forschung. Erlebt auch die Beschäftigung mit Haushofer deutliche Konjunkturen (und Flauten) und nimmt die Anzahl der Aufsätze zu Haushofers Werk besonders in den 2000er Jahren, nach Veröffentlichung von Daniela Strigl's Biografie *„Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“*⁵², merklich zu, geht diese Beschäftigung zumeist nicht über den Rahmen von Dissertationen hinaus.⁵³ Zu diesem strukturellen Problem gesellt sich ein inhaltliches – wo nicht der Versuch unternommen wird, Haushofer als ernstzunehmende Schriftstellerin zu (re-)etablieren, herrscht selbst unter jenen, die zu ihrem Werk forschen, zuweilen die Auffassung, dass Haushofers Platz am Rand des Kanons gerechtfertigt sei:⁵⁴ zu konventionell ihr Stil, zu beschränkt ihr Themen- und Personenrepertoire. Das entspricht auch der Position, die Haushofer, trotz zweier Staatspreise und zahlreicher anderer Aus-

49 Hans Weigel: Marlen Haushofer. In: Hans Weigel: *In memoriam*. Graz u. a.: Styria-Verlag 1979, S. 79 – 90, hier S. 79.

50 Vgl. Reich-Ranicki, „Lauter schwierige Patienten“.

51 „Da ich sehr ungern und nicht gut lese, bekomme ich heute, nach manchen Absagen von meiner Seite, kaum noch Einladungen zu Tagungen oder Lesungen.“ Marlen Haushofer / Elisabeth Pablé: Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé. In: *„Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer*. Hg. v. Anne Duden u. a. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 1986, S. 127 – 131, hier S. 131.

52 Daniela Strigl: *„Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“ Marlen Haushofer – die Biographie*. München: List 2012.

53 Das impliziert kein Qualitätsurteil – es ist lediglich bezeichnend, dass Haushofer zwar für die erste Stufe höherer akademischer Qualifikation beziehungsweise als Thema einzelner Aufsätze in Frage zu kommen scheint, aber nicht für Habilitationsschriften.

54 So etwa Elke Brüns, die Haushofer als „Autorin der ‚mittleren Sphäre‘“ bezeichnet – „Zu schlecht für wirklich gute Literatur, zu gut für Trivilliteratur.“ Elke Brüns: Kann ein Kanon Leerstellen ertragen? Zur Rezeption Marlen Haushofers. In: *Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation. Kongressbericht der 2. Bremer Tagung zu Fragen der Literaturwissenschaftlichen Lexikographie*, 30. 9. bis 2. 10. 1998 in Bremen. Hg. v. Christiane Caemmerer u. a. Osnabrück: Zeller 1999, S. 29 – 43, hier S. 29.

zeichnungen⁵⁵, zu Lebzeiten im Literaturbetrieb innehatte – sie war tatsächlich „außenstehend“⁵⁶.

Das Koordinatensystem, in dem Haushofer sich bewegt, ist von Anfang an durch zwei Begriffe abgesteckt, die bis heute zu den stehenden Topoi ihrer Rezeption gehören: ‚Hausfrau‘ und ‚Zahnarztgattin‘. Diese Bezeichnungen sind nicht rein deskriptiv, sondern lassen Haushofer als Schriftstellerin in den Hintergrund treten. Ihr Schreiben erscheint nicht zweit-, sondern drittrangig, räumlich und zeitlich eingeeignet von familiären Pflichten. Dass Haushofers Privatleben tatsächlich von einer gewissen Enge (beziehungsweise organisatorischen Straffheit) bestimmt war, die ihr das Schreiben erschwerte, entspricht den Tatsachen.⁵⁷ Problematisch wird diese Feststellung dann, wenn Haushofers Werk davon ausgehend eine stilistische und thematische Beschränktheit attestiert wird, die dadurch de facto erst postuliert wird.

Die Narrative, die sich um Marlen Haushofer gebildet haben, sind kaum weniger persistent als jene um Ingeborg Bachmann. Zahlreiche Zuschreibungen schlagen, trotz evidenter Unterschiede zwischen den Autorinnen, in dieselbe Kerbe: Wieder sind es Fragen der Sexualität und des Todes, der Authentizität und Selbstinszenierung, die den Diskurs beherrschen. Hans Weigel fragt sich, ob die eingangs zitierte Unauffälligkeit Haushofers „vielleicht sogar bewußt beabsichtigt, eine versuchte Flucht vor der Begabung“⁵⁸ gewesen sei: „Sie liebte es, sich zu unterspielen.“⁵⁹ Damit war sie allerdings bei Weitem nicht die Einzige.

Der Hintergrund, vor dem sich Haushofers Texte im (inter-)nationalen Feuilleton der 1950er und 1960er Jahre behaupten müssen, ist eine heute längst als fragwürdig entlarvte Vorstellung dessen, was Frauen lesen und schreiben (sollen). Haushofers „Einfachheit des Stils, [die] Extravaganz der Situation aufgrund der individualisierten Psychologie, [und der] Konservatismus der

55 Haushofer erhält unter anderem den österreichischen Staatspreis 1953 (damals ‚Förderungspreis für Literatur‘) sowie 1968, zudem den Preis des Theodor-Körner-Stiftungsfonds (1956) sowie den Arthur-Schnitzler-Preis (1963). Vgl. Brüns, Kann ein Kanon Leerstellen ertragen, S. 30 (Fußnote 8). Zu den Wirren um die mehrfache Änderung der offiziellen Bezeichnung für den Staatspreis siehe: Christa Gürtler: Editorial. In: *Marlen Haushofer 1920 – 1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* [Ausstellung im StifterHaus 12.04. – 16.11.2010] Hg.v. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus 2010, S. 7–16, hier S. 13, Anmerkung 4.

56 So der Titel des Haushofer-Kapitels in Elke Brüns: *außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart u. a.: Metzler 1998, S. 24–92.

57 Vgl. Haushofer/Pablé, Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt, S. 128f. sowie Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 172 ff.

58 Weigel, Marlen Haushofer, S. 79.

59 Ebd.

Anschauungen“⁶⁰ prädestinieren ihre Texte, so der Tenor, für ein weibliches Publikum. Damit sprechen die zeitgenössischen Kritiken, auch wenn sie überwiegend positiv ausfallen,⁶¹ Haushofers Texten implizit ab, ihre Relevanz auch außerhalb eines eng begrenzten Rezipient:innenkreises behaupten zu können⁶² – ein Urteil, das sich als überaus hartnäckig erweisen wird. Oskar Jan Tauschinski, Haushofers Freund und erster Nachlassverwalter,⁶³ treibt das Bild von der fehlenden epischen Breite und der Beschränktheit des thematischen Horizonts ihrer Texte auf die Spitze und sieht darin deren eigentliche Qualität: Haushofer habe „schon sehr früh, in den ersten Jahren ihrer Produktion, das Gebiet abgesteckt, das sie als ihre Domäne empfand. Die Fläche war nicht groß. Bei einem minder starken Talent, einem weniger intensiven Geist wäre die Parzelle bald hoffnungslos verbaut gewesen.“⁶⁴

Das Referenzsystem, in das Tauschinski Haushofer stellt, ist weder das ihrer männlichen Schriftstellerkollegen noch das ihrer Kolleginnen. Zahlreiche Verweise auf das schlaue Haushalten Haushofers offenbaren, dass die Bewertungskriterien, die hier zum Tragen kommen, überhaupt nicht aus dem literarischen Kontext stammen. Stattdessen wartet Tauschinski mit jeder Menge Hausfrauen-Topoi auf: Das Böse in Haushofers Texten ist „Trübung[]“, „Krankheitskeim[]“ und „Bakterie[] der Dämonie“⁶⁵, ihr Schreiben „Kampf gegen die Übermacht des Chaos, der Unordnung“, denn „Marlen Haushofer sehnt sich nach einer Welt, die mütterlich weise geworden ist, die alles Geborene pflegt und fördert, die sich schützend vor die Brut stellt“.⁶⁶ Solche Aussagen wirken zumindest selektiv, wenn nicht befremdlich – man denke nur an *Wir töten Stella* (1958), in dem das Thema ‚Brutpflege‘ eine jedenfalls abseitige Wendung nimmt.⁶⁷ Wo Haushofer nicht zur Hausfrau stilisiert wird,

60 So zusammenfassend Dagmar Lorenz: *Biographie und Chiffre. Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*. Diss. masch. Cincinnati 1974, S. 52.

61 Detaillierte Aufarbeitungen der Rezeption zu Lebzeiten finden sich in Dagmar Lorenz, *Biographie und Chiffre*, S. 44 – 67 und S. 332 – 335 sowie in Regula Venske: „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...“ Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers. In: Duden u. a. (Hg.), „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, S. 43 – 66.

62 Im Falle Haushofers betrifft dieser Vorwurf etwa *Die Tapetentür*, vgl. Brüns, Kann ein Kanon Leerstellen ertragen, S. 31.

63 Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 328.

64 Oskar Jan Tauschinski: Die neue Phase in Marlen Haushofers Prosa. In: *Literatur und Kritik* 5/1970, S. 483 – 488, hier S. 483.

65 Oskar Jan Tauschinski: Einleitung. In: Marlen Haushofer: *Lebenslänglich. Eingeleitet und ausgewählt von Oskar Jan Tauschinski*. Graz u. a.: Stiasny 1966, S. 5 – 28, hier S. 5. Dieselben Metaphern finden sich auch in Tauschinski, Die neue Phase, S. 485.

66 Tauschinski, Einleitung, S. 5.

67 Tauschinski kommt sogar kurz auf die Novelle zu sprechen, vgl. ebd., S. 17 f.

tritt sie als brave Bürokräft eines risikofreudigen Chefs in Erscheinung. Da im vorhergehenden Absatz von Gott die Rede ist,⁶⁸ schwingt dieser hier als Konnotation mit:

Sie fungiert [...] wie eine Angestellte, die sorgfältig ihre Bücher führt und das Bargeld in der Kasse zählt, während der Firmenchef bedenkenlos an der Börse Millionen aufs Spiel setzt. Aber sie tut es nicht aus Naivität und in selbigem Vertrauen zu den Spekulationstalenten des Prinzipals, denn sie hat ihn längst als Hasardeur durchschaut. Sie tut es aus stillem zähem Widerspruch gegen seine großzügige Unzuverlässigkeit, denn sie fühlt sich für das ihr anvertraute Ressort voll verantwortlich. Diese Sorgfalt der verlässlichen Angestellten [...] zwingt Marlen Haushofer zum Schreiben.⁶⁹

Die Domäne, in der ihr durchwegs Expertise zugesprochen wird, ist das „verlorene[] Paradies der Kindheit“⁷⁰. Mag diese Einschätzung auch zutreffen, ist das Lob, das sie enthält, dennoch zweischneidig, denn solange Haushofer von ihrer eigenen Kindheit erzählt, muss sie sich nichts ausdenken.⁷¹ Dass sie das gar nicht könne, schließt Tauschinski aus einem Interview, in dem Haushofer erwähnt, sie sei „unfähig [...] [,] auch nur die einfachste Fabel zu erfinden.“⁷² Tauschinski

[f]ormulier[t] [...] es für sie sachlicher: Marlen Haushofer verdankt ihre Einblendungen tatsächlich nicht einer quellenden Phantasie oder dem Übermaß der sie bestürmenden Visionen [,] [...] sondern arbeitet haushälterisch mit einer geringen Anzahl von Ingredienzien, die sie sorgfältig auf ihre Echtheit und ihren Gehalt geprüft hat und die sie planvoll dosiert.⁷³

68 Vgl. ebd., S. 6.

69 Ebd.

70 Im Wortlaut bei Weigel, Marlen Haushofer, S. 80. Auch bei Anna Mitgutsch: Die Frau am Fenster. Marlen Haushofer. In: Anna Mitgutsch: *Die Welt, die Rätsel bleibt. Essays*. München: Luchterhand 2013, S. 109–126, hier S. 114 und S. 117. Tauschinski äußert sich differenzierter, wenn er schreibt, Haushofer habe „all die widerspruchsvollen Eindrücke der Kindheit nicht vergessen.“ Tauschinski, Einleitung, S. 7.

71 Diese Vorstellung ist charakteristisch für eine literaturbetriebliche Vorstellung von ‚Frauenliteratur‘: „Kreativität ist offenbar eine männliche Eigenschaft, Schöpfertum ist männlich [...]. [...] Die Frau ist ein Geschöpf, und ihre Kreativität kann nur derivativ sein. Während Männer Welt und Weltentwürfe schaffen, stehen Frauen im Verdacht, ihre vorgefundene Welt nur abzubilden, nachzuerzählen, also autobiographisch, realistisch im nicht sublimierten Sinn zu schreiben.“ Anna Mitgutsch: Was ist „Frauenliteratur“? In: *wespennest* 105/1996, S. 26–34, hier S. 30 f.

72 Haushofer / Pabé, Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt, S. 130.

73 Tauschinski, Die neue Phase, S. 485.

Haushofer putzt und poliert also nicht bloß und trägt Sorge, dass die Haushaltskasse stimmt, sie schwingt daneben auch noch den Kochlöffel.

Was Tauschinski hier mit paternalem Gestus als sachliche Reformulierung ausgibt, ist in Wirklichkeit eine nicht unproblematische Verkürzung des Originalzitats. Denn Haushofer bringt den Begriff der Fabel nicht selbst ins Spiel, sondern greift ihn zurückweisend auf, um die Frage nach ihrem Schreibanlass zu beantworten:

Pablé: Gehen Sie von der Fabel, einer Figur, einer Örtlichkeit aus?

Haushofer: Ich gehe nie von Fabeln aus, weil ich unfähig bin auch nur die einfachste Fabel zu erfinden. Meist gehe ich von Landschaften, Häusern, Steinen, Pflanzen und Tieren aus, häufig auch von Traumerlebnissen. Ich glaube, es ist eine meiner größten Schwächen, daß mich Menschen zuwenig [sic] interessieren. Ich brauche immer ziemlich lange Zeit, bis ich für meine Helden ein bißchen Sympathie aufbringe. Manchmal werden sie mir unterwegs langweilig und ich gebe sie auf. Aber noch nie ist mir ein Baum, ein Stein oder eine Landschaft langweilig geworden.⁷⁴

Von einer „Liebe zur so mißglückten Kreatur“⁷⁵ Mensch, die Tauschinski in Haushofers Werk ausgemacht haben will, liest man hier nichts, auch nicht von „Verständnis, Nachsicht und ein[em] schwesterlich[en] Mitgefühl“⁷⁶ ihren Frauenfiguren gegenüber – insgesamt beschleicht einen das Gefühl, dass von einer Advokatin der Liebe und Menschlichkeit⁷⁷ mehr Interesse am Menschen zu erwarten wäre. Stattdessen deutet sich an, dass Haushofer nicht nur eine gewissermaßen anti-anthropozentrische Poetik (Häuser, Steine, Pflanzen) verfolgt, sondern auch eine ganz eigene Auffassung davon hat, was ‚erfinden‘ bedeutet – etwa wenn sie ihre Träume, die durchaus als Ausdruck „quellende[r] Phantasie“ und auch als „bestürmende[] Visionen“ gelten können, aus der Kategorie „Fabeln“ ausschließt. Dass Haushofer Schreiben nicht als Er-, sondern viel eher als Auffinden begreift, zeigt ihr Kommentar zur *Wand*, für sie das wesentlichste ihrer Bücher, „weil man einen derartigen Stoff wahrscheinlich nur einmal im Leben *findet*.“⁷⁸ [Herv. M. M.] Mit Tauschinskis ‚Reformulierung‘ ist Haushofers Literatur hingegen endgültig in der (Nach-

74 Haushofer / Pablé, Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt, S. 130 f. Träume spielen auch für Cixous' Schreiben eine wichtige Rolle, vgl. etwa Hélène Cixous / Mireille Calle-Gruber: In the beginnings, there were many ... Interview. Übers. v. Amaleena Damlé. In: Cixous, White Ink, S. 30 – 48, hier S. 44 f.

75 Tauschinski, Die neue Phase, S. 486.

76 Ebd., S. 487.

77 Vgl. Tauschinski, Einleitung, S. 28.

78 Haushofer / Pablé, Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt, S. 129.

kriegs-)Küche angelangt, in der die literarische Hausfrau zwar kreatives Geschick anwenden kann, um eine vollwertige, auf „Echtheit“ und „Gehalt“ geprüfte ‚Mahlzeit‘ zuzubereiten, wo sie den bescheidenen Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen, aber doch ausgeliefert bleibt. Und das ist keineswegs metaphorisch gemeint: Auch das Schreiben am Küchentisch gehört zu den Fixpunkten beinahe jeder Charakterisierung Haushofers.⁷⁹

Hintergründiger argumentiert da schon ihre Freundin und Schriftstellerkollegin Jeannie Ebner, wenn sie schreibt, dass Haushofer „[u]ngern [...] Masken von Gesichtern [reiße], die offensichtlich hilflos sind und der Masken bedürfen, um mit sich selbst auskommen zu können.“⁸⁰ Und auch Hans Weigel zeichnet ein in vielerlei Hinsicht differenzierteres Bild. Er erinnert Haushofer als eine Frau, die zwar „weltfremd“⁸¹ gewirkt haben mochte, sich als Autorin in einer besonders für Österreicher:innen unbarmherzigen Literaturlandschaft aber durchaus zu bewegen wusste, sich Netzwerke aufbaute und im richtigen Moment strategische Entscheidungen zu treffen verstand.⁸² Anstatt sie, wie angesichts der Eingangspassage zu befürchten,⁸³ ausschließlich in ihrem privaten Umfeld zu verorten, stellt er Haushofer in eine literarische Genealogie von (Welt-)Rang. *Die Wand*, eines seiner „wenige[n] große[n] Lese-Erlebnisse“⁸⁴, rücke sie in die Nähe von Camus und Hamsun, Balzac, Stifter, Aichinger, Ebner – und Bachmann. Es ist bezeichnend, wie unterschiedlich Weigels Kurzporträts über die beiden Autorinnen ausfallen. Obwohl er sich durchwegs in der Rolle des Mentors gefällt, der gutmütig auf seine Schützlinge (herab-)blickt, wahrt er zu Haushofer eine geradezu respektvolle Distanz. Zwar beschreibt er auch ihren Habitus, bis hin zum Dialekt, in einem Tonfall, der auf heutige Leser:innen wohl weniger humorig-charmant als schlicht und einfach unangemessen wirkt, bewertet aber weder Haushofers Auftreten und Charakter noch ihre politische Haltung annähernd so rigoros

79 So schon in Lorenz, *Biographie und Chiffre*, S. 30. Häufig wird Haushofers Schreibort dabei zum Dingsymbol ihrer Poetik erklärt: So meint etwa Brüns, Haushofers „Blickwinkel [sei] [...] mit ihrem Schreibort gut charakterisiert[.]“ Brüns, *Kann ein Kanon Leerstellen ertragen*, S. 29 f.

80 Jeannie Ebner: *Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer*. In: Duden u. a. (Hg.), *„Oder war da manchmal noch etwas anderes?“*, S. 178 – 183, hier S. 180 f.

81 Weigel, *Marlen Haushofer*, S. 80.

82 Vgl. ebd., S. 87.

83 Haushofer wird im ersten Absatz nämlich ausschließlich über ihre Herkunft und ihre (familialen) Beziehungen eingeführt. Weigel stellt sie, in dieser Reihenfolge, als Oberösterreicherin, Ehefrau eines Zahnarztes, Mutter zweier Söhne, Schwester eines akademisch gebildeten Bruders und Freundin zahlreicher in Wien lebender Bekannter vor, nur um dann, freilich ohne namentlichen Bezug auf Haushofer, zu konstatieren, dass auch intelligente Menschen mitunter belächelt würden, wenn ihr Dialekt sie ‚rustikal‘ klingen lasse. Vgl. ebd., S. 79.

84 Ebd., S. 84.

wie Bachmanns. Nicht die Person, das Werk steht im Vordergrund. Die Gründe für diese Schiefelage mögen in erster Linie in der jeweiligen Geschichte Weigels mit den beiden Schriftstellerinnen liegen. Es ist aber gleichzeitig nicht ganz trivial, sich zu vergegenwärtigen, dass Haushofer ihren Mentoren⁸⁵ schon allein aufgrund ihres Lebensmittelpunktes, der ab 1947 im oberösterreichischen Steyr und damit ein gutes Stück von Wien entfernt liegt, weniger preisgegeben ist als Ingeborg Bachmann während ihrer Wiener Jahre. Mag Haushofers Insel-Dasein in vielerlei Hinsicht ein Nachteil gewesen sein, so bot die räumliche Trennung auch eine (unter Umständen willkommene) Möglichkeit, besser zu dosieren, wann sie sich wessen Einfluss aussetzte. Denn während Weigel als (von ihr selbst beauftragter)⁸⁶ Korrektor und Titelgeber⁸⁷ eine zentrale Position in Haushofers Arbeitsprozess einnimmt, und, auch über ihren Tod hinaus, als überzeugter Vertreter ihres Werks für dessen literarische Qualität einsteht, dürfte er immerhin den Verlust mindestens eines Romans zu verantworten haben.⁸⁸ Trotz allem ist er einer der wenigen, die den „nachtwanderischen Formsinn der Marlen Haushofer“⁸⁹ betonen – ein Urteil, das bis heute nicht unumstritten ist.

2003 kommt es im Dossier der Zeitschrift *Literatur und Kritik* zum verbalen Schlagabtausch zwischen Karin Fleischanderl und Daniela Strigl. Anlass für Strigls explizit nicht als „Pflichtverteidigung“ ausgewiesene Entgegnung⁹⁰ ist ein Beitrag Fleischanderls⁹¹, der die Grenzen zwischen Kritik und Polemik jedenfalls auslotet. Die darin geäußerten Vorwürfe sind dieselben, die schon

85 Außer Hans Weigel zudem Hermann Hakel, vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 164 ff.

86 Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 176.

87 Vgl. Weigel, Marlen Haushofer, S. 82.

88 Es handelt sich dabei um einen durch Weigels Aussagen überlieferten, vermutlich vernichteten Roman oder Romanentwurf rund um mehrere Frauen, die einen Mann ermorden und ungestraft davonkommen. Weigel behauptet, er habe Haushofer von der Veröffentlichung des Textes abgeraten (vgl. ebd., S. 88 f.) Auch Strigl geht von der Richtigkeit dieser Aussage aus (vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 178; sie verweist außerdem auf Haushofers Erstling, von dessen Publikation Weigel ebenfalls abgeraten haben könnte, vgl. ebd., S. 176.). Einzig Schmidjell gibt in der Vorbemerkung zu *Die Überlebenden* zu bedenken, dass es sich vielleicht gar nicht um einen Roman, sondern um das zu Lebzeiten unveröffentlichte Hörspiel *Der Wassermann* gehandelt haben könnte, das eine ähnliche Figurenkonstellation aufweist. Vgl. Christine Schmidjell: Vorbemerkung. In: Marlen Haushofer: *Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß*. Hg. v. Christine Schmidjell. Linz: Landesverlag 1991, S. 6 – 11, hier S. 9.

89 Weigel, Marlen Haushofer, S. 89.

90 Daniela Strigl: Nach Strich und Faden. Keine Pflichtverteidigung. In: *Literatur und Kritik* 371 – 372/2003, S. 58 – 66.

91 Karin Fleischanderl: In finsterner Unschuld. Marlen Haushofer gegen den Strich gelesen. In: *Literatur und Kritik* 371 – 372/2003, S. 46 – 57.

seit Jahrzehnten gegen Haushofer ins Treffen geführt werden.⁹² Diese sei nicht nur platt, sondern auch falsch, katholisch und verlogen.⁹³ Mit ihrem altmodischen Stil und ihrer überdeutlichen und redundanten Bildsprache fielen ihre Texte hinter die formalen Ansprüche, die an moderne Literatur zu stellen seien, zurück,⁹⁴ und die angebliche Sensibilität der Protagonistinnen sei nichts als Fassade: „Im Schatten des Mythos vom männlichen Aggressor läßt es sich ungestraft morden und töten.“⁹⁵ Strigl hält dagegen, dass Fleischanderls Aussagen auf ungenaue und einseitige Lektüren schließen ließen. Auf den Vorwurf literarästhetischer Konservativität und Unzulänglichkeit entgegnet Strigl: „Wer Marlen Haushofers Sätze auf die Goldwaage legt, findet gewiß auch Talmi.“⁹⁶ Nichtsdestotrotz habe sie, „nach einigen sprachlichen und kompositorischen Schwächen in ihren frühen Romanen [...], einen eigenen Stil entwickelt, der, transparent und präzise, ihrem Thema angemessen ist.“⁹⁷

Dabei könnte man es, mit dem Verweis darauf, dass Essays polemisch und Geschmäcker verschieden sein dürfen, belassen – zielte Fleischanderl, wie Strigl bemerkt, letztlich nicht auf eine Kritik an Haushofers Werk, sondern an ihrer Person: „In finsterner Unschuld hat Marlen Haushofer auch sich selbst als Opfer stilisiert, und da sich Opfer immer leichter verkaufen lassen als Sieger, hat der Literaturbetrieb die Legende bereitwillig übernommen.“⁹⁸ In diesem Kurzschluss von Autorin und Werk geht Fleischanderls Text über eine persönliche Aversion hinaus und erweist sich in seiner Verkennung dessen, dass Haushofers Frauenfiguren als „Projektionsflächen“⁹⁹ für unterschiedliche Weiblichkeitskonzepte gestaltet sind, als paradigmatisch. Wie die feministi-

92 Fleischanderl folgt in ihrer Kritik im Wesentlichen jener Dorothea Zeemanns aus den 1980er Jahren. Vgl. Dorothea Zeemann: Eine Frau verweigert sich. In: Duden u.a. (Hg.), „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“, S. 67 – 72. Diese Übereinstimmung ist natürlich auch Daniela Strigl nicht entgangen, vgl. Strigl, Nach Strich und Faden, S. 58.

93 Fleischanderl, In finsterner Unschuld, S. 50. Eine differenzierte Einschätzung zu Katholizismus und ‚Verlogenheit‘ in Haushofers Werk findet sich in Mitgutsch, Frau am Fenster, S. 112 ff. Gerade der fehlende kritische Abstand in Haushofers Erzählhaltung garantiere laut Mitgutsch „den Eindruck, einen Blick in die Hölle zu werfen ohne Möglichkeit der Selbstbefreiung.“ (ebd., S. 113.)

94 Fleischanderl, In finsterner Unschuld, S. 46 ff.

95 Ebd., S. 51.

96 Strigl, Nach Strich und Faden, S. 58.

97 Ebd., S. 60.

98 Fleischanderl, In finsterner Unschuld, S. 52. Dass Fleischanderl bei dieser Meinung geblieben ist, zeigt sich daran, dass sie ihren Aufsatz, unter demselben Titel, auch in einen 2010 erschienenen Essayband aufgenommen hat, siehe Karin Fleischanderl: *Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur*. Wien: Sonderzahl 2010, S. 109 – 128.

99 Ulrike Landfester: Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik. In: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträt-seln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. v. Anke Bosse / Clemens Ruthner. Tübingen u. a.: Francke 2000, S. 219 – 230.

sche Haushofer-Rezeption, von der Fleischanderl sich abgrenzt, weil sie das Verhalten der Protagonistinnen und stilistische Mängel mit dem Verweis auf den Horror der 1950er Jahre exkulpiert,¹⁰⁰ begibt auch Fleischanderl sich auf „die Suche nach der historischen Person der Autorin“¹⁰¹, um sie „als letztgültige Instanz für die Legitimation der von ihr entworfenen ‚Weiblichkeit‘ [einzusetzen].“¹⁰²

Diese Suche hat gewissermaßen Tradition – schon die erste ausführliche wissenschaftliche Arbeit zu Haushofer steht unter dem programmatischen Titel *Biographie und Chiffre* (1974). Auch wenn Dagmar Lorenz' Dissertation kaum zu jenen feministischen Rezeptionszeugnissen zu zählen ist, die die Fleischanderl im Sinn hatte – diese entstammen wohl der zweiten Rezeptionswelle nach Wiederauflage der *Wand* 1983 –, bildet sie in vielerlei Hinsicht den Ausgangspunkt später immer wiederkehrender Annahmen über Haushofers Person und Werk. Bedenkt man, dass ihre Quellen, neben einer Fülle journalistischer Zeugnisse, vor allem Freunde beziehungsweise Verwandte der Autorin sind, deren Tod bei Erscheinen der Arbeit erst vier Jahre zurückliegt, wird verständlich, weshalb Lorenz' Aussagen kaum Distanz zu jenem Eindruck gewinnen konnten, den Haushofer in ihrem unmittelbaren Umfeld hinterlassen hatte. Dass Lorenz so „ein Persönlichkeitsbild der Schriftstellerin formen [konnte], das sich auf frappante Weise mit dem ihrer Heldinnen deckt“¹⁰³, verrät vermutlich mehr über die Befragten als über den Gesprächsgegenstand.

Aus heutiger Sicht sind es nicht so sehr Lorenz' Textanalysen, die das Verdienst ihrer Studie ausmachen, als das Aufzeigen eines bis dahin unbeachteten Zusammenhangs. Lorenz ‚entdeckt‘ Haushofer als begeisterte Leserin Simone de Beauvoirs.¹⁰⁴ Damit ist sie die erste, die Haushofer in einem breiteren feministischen Kontext verortet, der Theoriewert beanspruchen kann und Haushofer von dem etablierten Hausfrauendiskurs in einen genuin literarischen versetzt. Indem Lorenz Haushofer als Leserin eines philosophischen und dezidiert geschlechterpolitischen Werks darstellt, spricht sie ihr eine über ihr unmittelbares Umfeld hinausgehende Perspektive zu. Das öffnet den Raum dafür, die Probleme, vor denen Haushofers Protagonistinnen stehen, durch de Beauvoir gleichsam legitimiert, als strukturelle anzuerkennen – nicht obwohl, sondern weil sie mitunter (auto-)biografischen Erfahrungen

¹⁰⁰ Vgl. Fleischanderl, In finsterner Unschuld, S. 53 ff.

¹⁰¹ Landfester, Die Frau an der Wand, S. 221.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Lorenz, *Biographie und Chiffre*, S. 25.

¹⁰⁴ Auch Daniela Strigl verweist in ihrer Biografie auf Haushofers offensichtlich ge- und zerlesenes Exemplar von „Das andere Geschlecht“, vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 193.

entstammen. Das ermöglicht auch, hinter dem, was Haushofer schreibt, die Literarisierung von Erfahrung, und das heißt: der Technik, der Komposition, kurz: alles dessen, was Poetizität ausmacht, zu erkennen – ‚konservativer‘ Stil hin oder her.¹⁰⁵

Wird Bachmann die Rolle der nymphomanen *femme fatale* zugeschrieben, kommt Haushofer jene der frigen Männerhasserin zu. Ihre angeblich negative Einstellung zum Sexus, so Lorenz, müsse „ihre Wurzeln in einem frühen Kindheitserlebnis gehabt haben“¹⁰⁶ – das Narrativ vom Trauma, das die in irgendeiner Form pervertierte Sexualität schreibender Frauen prägt, findet sich bis in die Gegenwart. In *Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich* (1979) äußert Lorenz sich differenzierter: Die Ablehnung der Sexualität, nun auf Figurenebene betrachtet, resultiere aus dem Wissen um die daraus entstehenden Abhängigkeitsverhältnisse.¹⁰⁷ Schon der Titel des Aufsatzes, der auf ihrer Dissertation aufbaut, zeigt, dass die Frage nach Haushofers ‚Feminismus‘ nach und nach an Wichtigkeit gewinnt. Konstanze Fliedl bewertet diese Fokusverschiebung kritisch: „[E]ine durchaus sensible Rezeption der spezifisch ‚weiblichen‘ Problematik aus Haushofers Texten [kann] die entsprechenden Belege im Kontext eines veränderten und [...] theoretisch versierteren Bewußtseins nunmehr so zusammenstellen, daß sie zur literarischen Illustration der in der Feminismus-Debatte erreichten Befunde geraten.“¹⁰⁸ Wie im vorhergehenden Abschnitt gezeigt, wird Sigrid Weigel mehr als zehn Jahre später ganz ähnlich auf die feministische Bachmann-Renaissance reagieren.

Die Entwicklung, die Fliedl in Lorenz’ ‚Wende‘ präfiguriert sieht, verdankt sich mehreren Faktoren. Am Beginn des ersten Höhepunkts der Haus-

¹⁰⁵ Elke Brüns bewertet das Vorgehen Lorenz’ anders. Sie habe Haushofer aus dezidiert literarischen Zusammenhängen entfernt, indem sie zwar festhalte, dass Haushofer eine Vielleserin gewesen sei, auf diese möglichen Einflüsse aber nicht weiter eingehe. Der Verweis auf de Beauvoir sei letztlich nichts als eine wissenschaftliche Adaption des literaturkritischen Urteils zu Haushofer: „In der Einordnung des Werkes als Darstellung von Beauvoirs *Anderem Geschlecht* wird die Zuordnung zur Frauenliteratur auf ein Theoriefundament gestellt. [...] Die Ausgrenzung aus der literarischen Tradition führt dabei zu einem folgenreichen Anschluss an die Vorgaben der Literaturkritik und Bildungsinstitutionen, denen Lorenz nun nicht inhaltlich, d. h. im Stichwort ‚Frauenliteratur‘ zustimmt, sondern im *ästhetischen Verfahren*.“ Brüns, Kann ein Kanon Leerstellen ertragen, S. 32 f.

¹⁰⁶ Lorenz, Biographie und Chiffre, S. 42. Welches, könne nicht eruiert werden. Lorenz’ Anmerkung, Haushofer hätte die freie Liebe vertreten (vgl. ebd., S. 38), steht offenbar in keinerlei Widerspruch zu dieser Einschätzung.

¹⁰⁷ Vgl. Dagmar Lorenz: Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich. In: *Modern Austrian Literature* 12/1979, S. 171 – 191, hier S. 173.

¹⁰⁸ Konstanze Fliedl: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 35/1986, S. 35 – 51, hier S. 36.

hofer-Rezeption steht eine überaus erfolgreiche Neuauflage der *Wand* 1983¹⁰⁹, die weniger eine „Wiederentdeckung“ als vielmehr „erst [die] Entdeckung Marlen Haushofers“¹¹⁰ einleitet. Die Gründe dafür, dass der Roman posthum zu einem Bestseller avanciert, sind wenig erhebend: Die Geschichte von der vielleicht letzten Frau der Welt, die hinter einer unsichtbaren Wand überlebt, während alles außerhalb auf rätselhafte Weise umkommen musste, resoniert mit der im Kalten Krieg geschürten Angst vor einem atomaren Vernichtungsschlag. Aber auch literaturgeschichtliche (und das heißt gerade in diesem Fall: literaturökonomische) Entwicklungen beeinflussen die Rezeption von Haushofers Texten entscheidend. Noch immer ist es das Schlagwort ‚Frauenliteratur‘, das die Wahrnehmung ihres Werks maßgeblich prägt.¹¹¹ Anders als in den Rezensionen der 1950er und 1960er Jahre, in denen der Begriff in erster Linie auf persönlichen Einschätzungen und Zuschreibungen der jeweiligen Rezensenten beruhte, erfuhr das Label ‚Frauenliteratur‘ in den 1970er Jahren eine (Neu-)Aneignung durch Autor:innen, Theoretiker:innen und den Literaturmarkt selbst. Entsprechend schwierig erweist sich der Versuch einer allgemein gültigen Definition. Mit Sigrid Weigel kann ‚Frauenliteratur‘ „als diskursives Ereignis“ betrachtet werden, „da die Einführung des Begriffs Mitte der 70er Jahre sowohl einen Bruch zur bestehenden literarischen Praxis markiert als auch weitreichende Konsequenzen für die schriftstellerische Praxis von Frauen und die Lektüre ihrer Texte hat.“¹¹² Insbesondere in der BRD wurde im Zuge der Frauenbewegung die Forderung nach einer feministisch-sozialistisch engagierten Literatur laut, die weibliches Weiterleben zum Ausdruck bringen sollte – ein Bedürfnis, das aus Sicht der Betroffenen von zeitgenössischen Schriftsteller:innen nicht gestillt wurde.¹¹³ Tatsächlich gingen die schreibenden Frauen der 70er Jahre auf der Suche nach historischen Vorbildern eher in die Romantik, das 19. und das frühe 20. Jahrhundert zurück, als sich den Schriftsteller:innen der unmittelbaren Nachkriegszeit zuzuwenden, die als „Lesestoff der Müttergeneration“¹¹⁴ kein Identifikationspotenzial boten: „Deren Texte ent-

109 Im Gegensatz zur 3200 Stück ‚starken‘ ersten Neuauflage des Romans 1968 erscheinen nun 26.000, das Taschenbuch von 1985 kommt innerhalb von 5 Jahren auf 298.000, so die Zahlen laut Konstanze Fliedl: Marlen Haushofer. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Hartmut Steinecke. Berlin: Schmidt 1994, S. 624 – 635, hier S. 633.

110 Gürtler, Editorial, S. 8.

111 Zum Begriff Frauenliteratur sei grundsätzlich auf Weigel, *Die Stimme der Medusa*, verwiesen. Einen voraussetzungslos zugänglichen Abriss über den Begriff ‚Frauenliteratur‘ liefert außerdem Mitgutsch, *Was ist ‚Frauenliteratur‘*.

112 Weigel, *Die Stimme der Medusa*, S. 14. Natürlich sind auch die Widerstände, die sich gegen die als ‚Ghettoisierung‘ empfundene (Selbst-)Klassifikation regen, zahlreich.

113 Vgl. ebd., S. 26.

114 Inge Stephan / Regula Venske / Sigrid Weigel: *Die Literatur von Frauen vor der Frauenlite-*

sprachen [...] offensichtlich nicht den Emanzipationsvorstellungen und Lesebedürfnissen des feministischen Diskurses, weil ihre Literatur traditionellen Weiblichkeitskonzepten verhaftet oder dem männlichen Literaturbetrieb angepaßt sei.“¹¹⁵ Haushofer, geboren 1920, gehört daher, wie auch Ingeborg Bachmann, zu jenen Autor:innen, die zunächst unterhalb des Radars dieser Leser:innenschaft blieben und erst mit einiger zeitlicher Verzögerung (neu) rezipiert wurden.

Im Laufe der 1980er etabliert sich, in Folge der Verankerung geschlechtertheoretischer Forschung an französischen und amerikanischen Universitäten, auch im deutschsprachigen Raum eine auf Schriftsteller:innen fokussierte Literaturgeschichtsschreibung. Im nunmehr gebildeten Kanon protofeministischer Autorinnen erlangt Haushofer neue Popularität. Dabei ist es Ingeborg Bachmann, die posthum als Mittlerin zwischen den Generationen fungiert: „Erst die Bachmann-Renaissance hat den Blick auf die vorfeministische Literatur von Frauen verändert. Es folgten Entdeckungen ihrer Zeitgenossinnen wie beispielsweise Marlen Haushofer.“¹¹⁶ Die Namen Bachmann und Haushofer stehen nun nicht mehr nur für zwei Individualschriftstellerinnen, sondern liefern die Stichworte für bestimmte literaturgeschichtliche Paradigmen, die einem eingeweihten Leser:innen-Publikum unmittelbar verständlich sein müssen: Wenn Bachmanns *Malina* (1971), das Kultbuch der 1970er, zunächst missverstanden werden konnte – dann lohnte vielleicht auch ein zweiter Blick auf andere Autorinnen desselben Zeitraums. Im Zuge dessen ereilt Haushofer allerdings auch ein ähnliches Schicksal wie Ingeborg Bachmann: Die Umstände ihres Todes – Haushofer litt an Knochenkrebs – rücken an den Anfang diverser Haushofer-Porträts und werden zur Allegorie ihrer Existenz erklärt,¹¹⁷ als „geradezu konsequent im Hinblick auf ihr Leben und Schreiben.“¹¹⁸ Aber wessen Tod ist in Hinblick auf das ihm vorhergehende Leben letztlich nicht konsequent? Darüber hinaus avanciert Haushofer nun zur Kritikerin männlicher Rationalität und zur Fürsprecherin alles dessen, was aus dem Patriarchat ausgeschlossen ist – seien es nun Frauen, Kinder,

ratur. Vorbemerkung. In: Inge Stephan / Regula Venske / Sigrid Weigel: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 7–10, hier S. 7.

¹¹⁵ Weigel, *Die Stimme der Medusa*, S. 28.

¹¹⁶ Stephan / Venske / Weigel, *Die Literatur von Frauen vor der Frauenliteratur*, S. 8.

¹¹⁷ Vgl. Regula Venske: „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen ...“; Marlen Haushofer. In: Stephan / Venske / Weigel (Hg.), *Frauenliteratur ohne Tradition?*, S. 99–130 sowie Erika Tunner: *Tradition und Aufbruch. Literatur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz nach 1945. Ein Überblick*. In: *Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert*. Hg. v. Gisela Brinker-Gabler. München: Beck 1988, S. 401–417. Dazu ebenso kritisch wie erhellend Brüns, *Kann ein Kanon Leerstellen ertragen*, S. 34 ff.

¹¹⁸ Venske, „...das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen ...“, S. 99. Darin ähnele sie außerdem Ingeborg Bachmann (vgl. ebd.).

Tiere oder ‚die Natur‘. Die zuvor kritisierte Beschränktheit ihrer Sujets wird unter derart veränderten Vorzeichen zum „Sinnbild der Stille [sic] einer Frauenexistenz in der Wirtschaftswunderzeit“¹¹⁹. Haushofer gilt nun nicht mehr als konservative, sich über den Faschismus ausschweigende Handlangerin des Patriarchats, sondern als schonungslose Systemkritikerin. Wenn die Bemängelung ihres Stils auch nicht völlig verstummt,¹²⁰ wird Haushofer nun nicht mehr als ästhetische Außenseiterin gehandelt, sondern via motivischer Parallelen in eine Ahnenreihe schreibender Frauen integriert: Inhalt schlägt gewissermaßen Form.

Auch außerhalb der feministischen Rezeption zeichnet sich seit den 1980er Jahren eine Trendwende ab: Selbst wenn Hans Weigel, Oskar Jan Tauschinski und Jeannie Ebner noch immer als Kronzeug:innen erinnerungsgeprägter Auseinandersetzungen mit Haushofers Werk herangezogen werden, stehen sie nun neben autobiografischen Texten und Interview-Ausschnitten, in denen Haushofer im O-Ton, und nicht mehr durch Zweite oder Dritte vermittelt, über ihre Arbeit spricht.¹²¹ Diese Tendenz zur ‚Hybridpublikation‘ zwischen Edition und Aufsatzsammlung setzt sich in den 1990er Jahren fort, an Stelle der Selbstzeugnisse treten nun allerdings bisher unveröffentlichte Nachlass-Texte anderer Gattungen.¹²² Der Fokus der Forschung richtet sich nun mehr und mehr auf Haushofers Werk im Kontext der Kriegs- und Nachkriegszeit, auf ihr Geschichtsverständnis und die oft irritierende Einstellung ihrer Figuren zum Erinnern.¹²³

¹¹⁹ Fliedl, Marlen Haushofer, S. 633.

¹²⁰ Vgl. ebd.

¹²¹ Vgl. die Anlage des Sammelbandes „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“. Der Band schließt mit Texten Weigels, Tauschinskis und Ebners, der Mittelteil enthält Aufzeichnungen und Aussagen Haushofers. Insgesamt verfolge er „weniger literaturwissenschaftliche Intentionen“ als „eine Annäherung an die Schriftstellerin aus unterschiedlichen Blickwinkeln“, so die Vorbemerkung (o.S.).

¹²² Vgl. Haushofer, Die Überlebenden. Auch Haushofer schrieb, wenngleich in weit geringerem Umfang als Ingeborg Bachmann, Hör- und Fernsehspiele, die in der Forschung nach wie vor kaum berücksichtigt werden. Ausnahmen bilden lediglich Evelyne Polt-Heinzl: „...drehen Sie das Radio an ... Die Stille tut Ihnen nicht gut.“ Die Hörspiele Marlen Haushofers im zeitgenössischen Kontext. In: Haushofer, Die Überlebenden, S. 116 – 138 sowie Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 150 f. und S. 230.

¹²³ Elke Brüns wertet das als „Kanonisierungsversuch“ (Brüns, Kann ein Kanon Leerstellen ertragen, S. 38), dessen Scheitern sie in Haushofers Texten begründet sieht: „Über das Einschreiben zentraler kultureller Bereiche als Leerstellen der weiblichen Existenz hat Haushofer zugleich die weibliche Existenz als Leerstelle auf diese Bereiche zurückprojiziert. Dieses Verfahren der Rückspiegelung lässt sich auch auf die Kanonfrage übertragen. [...] Auch Ausschluss macht Kultur. Ein Kanon kann nicht nur Leerstellen ertragen, er braucht sie sogar.“ (ebd., S. 42) Aus Sicht der literaturwissenschaftlichen Geschlechterforschung ist dieser Schluss allerdings bedenklich, weil er impliziert, sich mit einer Negativposition zufrieden zu geben.

In Fortsetzung der geschlechtertheoretisch orientierten Haushofer-Rezeption entstehen ab Mitte der 1990er vermehrt Arbeiten, die historische wie motivische Bezüge zwischen den literatur- und kulturtheoretischen Fragestellungen des (französischen) Differenzfeminismus beziehungsweise der *écriture féminine* und den Romanen Haushofers und Bachmanns herstellen.¹²⁴ Neben der prekären Subjektivität schreibender Frauen widmen sich diese Untersuchungen vor allem der literarischen Auseinandersetzung mit dem Körperdiskurs. Anstatt die Hauptfiguren der untersuchten Romane als hypersensibel oder hysterisch (ab-) zu qualifizieren, wird den von ihnen produzierten Schriftstücken wie auch ihren Körpern Medienstatus zuerkannt. Dennoch sind diese Studien den Gründungstexten der rezipierten Theorien oft so stark verhaftet, dass sie Gefahr laufen, weibliche Defizienz ihrerseits absolut zu setzen: Unter Rückgriff auf Freud und Lacan wird die psychosexuelle Entwicklung der Frau als zum Scheitern verurteilte vorausgesetzt, ihr Ausschluss aus der symbolischen (als einer genuin phallogozentrischen) Ordnung als unumgänglich angenommen. Auch wenn dieser Zustand nicht als naturgegeben verstanden, sondern als Resultat langwieriger soziokultureller Prozesse ausgewiesen wird, hat diese Prämisse Folgen: Sie führt dazu, dass nicht nur die Subjektpositionen der literarischen Figuren, sondern auch jene der Autorinnen selbst in Frage gestellt wird. Wird Bachmanns und Haushofers Schreiben so in erster Linie als Kampf mit (symbolischen) Vätern dargestellt, stehen diese erneut am Beginn und Ende jedweder Form weiblicher Autorschaft.¹²⁵ Konstanze Fliedl spricht sich schon ein Jahrzehnt zuvor dafür aus, nicht alles „mit der traditionellen Domäne schreibender Frauen, noch auch mit dem problematisierten weiblichen Lebens- und Schreibzusammenhang zur Gänze zu verrechnen“.¹²⁶

Verfolgt man die Entwicklung der Haushofer-Rezeption von ihren feuilletonistischen Anfängen bis in die 90er Jahre, erscheint es beinahe kurios, dass „die bisher einzige und von der Nachlaßverwalterin autorisierte Biografie“¹²⁷ – Daniela Strigl's „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“ – erst 2000 erschien. Informationen, die zuvor verstreut in Aufsätzen und Qualifikations-

¹²⁴ Vgl. Brüns, außenstehend, ungelent, kopfüber weiblich; Franziska Frei Gerlach: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt 1998. Rita Morrien: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

¹²⁵ Auch neuere Publikationen zum Konnex von Haushofers Werk und Fragen der *écriture féminine* beziehen sich in erster Linie auf die oben angegebenen Arbeiten von Frei Gerlach und Morrien, etwa Anja Schäfer (siehe Literaturverzeichnis).

¹²⁶ Fliedl, *Die melancholische Insel*, S. 37.

¹²⁷ So der Wortlaut unter der Rubrik „Die Autorin“ (vgl. Strigl, „*Wahrscheinlich bin ich verrückt ...*“, o.S.).

schriften vorlagen und im Wesentlichen auf Aussagen von Zeitgenoss:innen beruhten, erfahren in Strigls Buch erstmals eine systematische Aufarbeitung. Zwar stellt auch Strigl, der Gattung entsprechend, die Verknüpfung von Leben und Werk Haushofers in den Mittelpunkt, allerdings ohne die sich so ergebenden Spannungen auflösen zu wollen:

Marlen Haushofer durchschaute alles und tat nichts. Sie kritisierte die Welt feministisch und blieb Hausfrau. [...] Sie war bescheiden und selbstbewußt, angepaßt und widerspenstig, sanft und zornig, depressiv und humorvoll, leidenschaftlich und nüchtern, ehrgeizig und menschenscheu [...]. [...] Diese Widersprüche ließen und lassen sich nicht auflösen, nicht zu einem glatten Bild einebnen. Die ‚wahre Marlen Haushofer‘ gibt es nicht.¹²⁸

Auch nach Veröffentlichung der Biografie, die Haushofers Entwicklung bis zu den ersten literarischen Gehversuchen zurückverfolgt, bleibt *Die Wand* ihr meistbeachteter Text. Durch Julian Pöslers Verfilmung¹²⁹ wurde der Roman 2012 auch einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Wie schon in den 1980er Jahren scheint er heute, einmal mehr unter verändertem Blickwinkel, aktueller denn je: Neben der anhaltenden Diskussion über die Gattungsfrage¹³⁰ liefern insbesondere Forschungsfelder wie Ecocriticism und Animal Studies Impulse für Relektüren.¹³¹ Darüber hinaus ist Haushofer Gegenstand zahlreicher vergleichender Untersuchungen¹³²; stärker motivisch orientierte Arbeiten widmen sich ihren Raum-¹³³ oder Geschlechterdarstellungen¹³⁴. Auch Haushofers Kinderbücher, nicht mehr nur ihre Kindheitsdarstellungen,¹³⁵ erfahren zunehmend wissenschaftliche Beachtung.¹³⁶ Die periodische Wiederentdeckung Haushofers zeigt damit nicht zuletzt, welchen Einfluss Fach- und Forschungstrends auf die Kanonisierung von Autor:innen haben.

¹²⁸ Ebd., S. 12.

¹²⁹ Julian Pösl: *Die Wand*. Österreich 2012.

¹³⁰ Etwa Neelsen (siehe Literaturverzeichnis).

¹³¹ Etwa Hayer; Ní Dhúill (siehe Literaturverzeichnis).

¹³² Vgl. die unter der Überschrift „Komparatistische Aspekte“ versammelten Aufsätze in „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“.

¹³³ Etwa Predoiu; Razbojnikova-Frateva (siehe Literaturverzeichnis).

¹³⁴ Vgl. die unter der Überschrift „Aspekte der Geschlechterdifferenz“ versammelten Aufsätze in „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“.

¹³⁵ Etwa Lipiński; Mikulášová (siehe Literaturverzeichnis).

¹³⁶ Etwa Denneler, Wexberg (siehe Literaturverzeichnis).

1.3 Die Summe der Geister: Hélène Cixous

In einem ausführlichen Interview für den Band *Rootprints. Memory and Life Writing* (1997, franz. Hélène Cixous, *photos de racines*, 1994), der Cixous' Arbeit bis an die titelgebenden Wurzeln zurückverfolgt, äußert Mireille Calle-Gruber ihr Befremden über die Idee einer poststrukturalistisch-feministischen Trias: „I am surprised [...] that people generally name Cixous-Irigaray-Kristeva together, amalgamating works between which I see mostly differences. Particularly: literary difference. Irigaray and Kristeva are theoreticians, they do not produce writer's works.“¹³⁷ Cixous antwortet: „This happens because the texts of mine that are put into circulation are often texts that can easily be circulated and appropriated. They were made for this, by the way. The others are not read.“¹³⁸

Damit spricht Cixous jenen vermeintlichen Bruch an, der sich durch ihr Schreiben zieht – zwischen den ‚einen‘, theoretisch-programmatischen Arbeiten, und den ‚anderen‘, literarischen Texten, die für die Bühne gemacht sind oder mit dem Label „Roman“ versehen erscheinen. Dieser Bruch verläuft allerdings weniger durch Cixous' Werk als vielmehr durch den Blick der Betrachter:innen und trennt, was immer zusammengehörte: In über 40 Jahren unablässigen Schreibens und Publizierens hat Cixous vielfach darauf hingewiesen, dass das, was sie produziert, zuallererst Text ist – egal, ob für das Theater oder die Universität, als Roman oder Essay. Trotz ihres akademischen Brotberufs an der von ihr mitbegründeten *Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis* ist sie nicht bloß (Literatur-)Wissenschaftlerin; obwohl sie von Anfang an auch außerhalb des universitären Kontextes publizierte, wird sie in der Regel nicht nur als Schriftstellerin gehandelt. Dass Hélène Cixous ihre Doktorarbeit zu James Joyce zweimal einreichen musste, weil sie die erste in Spalten geschrieben hatte – „[d]as war zuviel für den noblen alten Mann der Sorbonne“¹³⁹ –, ist ein paradigmatischer *Rite de Passage*: Cixous schrieb und schreibt über die Grenzen zweier Diskurse, eines literarischen und eines theoretischen, hinweg. Die Kontexte, in denen sie sich dabei bewegt, bleiben stets eng miteinander verknüpft. Schreib- und Lehrtätigkeit, Seminare und Bücher gehen auseinander hervor: „When I'm giving my seminars it's not as if I'm writing a book, but still I never leave the territory where a book could

¹³⁷ Hélène Cixous / Mireille Calle-Gruber: We are already in the Jaws of the Book. Inter Views. In: Hélène Cixous / Mireille Calle-Gruber, *Rootprints*, S. 1–115, hier S. 7.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Hélène Cixous: Der gebundene Bock. In: *Lettre International* 67/2004, S. 83, zit. nach Schäfer, *Die offene Seite der Schrift*, S. 38.

be witten.“¹⁴⁰ Damit verweigert Cixous systematisch Festlegungen auf bestimmte Gattungen und die mit ihnen einhergehenden phallogozentrischen Normvorstellungen: „Jahrhunderte lang hat man in Gattungen gearbeitet, und ‚Gattungen‘ zu sagen heißt schon ‚Geschlechtsunterschied‘ sagen; man ist immer in den Gattungen geblieben, d. h. in der phallischen Libido.“¹⁴¹

Cixous’ Doppelstatus als ‚Schriftstellerin‘ und ‚Theoretikerin‘ mag auch erklären, warum Texte ihrer Zeitgenossen, wenn auch alles andere als unumstritten, breitere Aufnahme finden. Über Derridas *différance*, Deleuzes und Guattaris Rhizom, die Wunschmaschine und Lacans Struktur des Unbewussten lässt sich streiten – die Auseinandersetzung, die sich um Cixous’ *écriture féminine*, ihr bekanntestes und nicht zuletzt durch sie selbst kritisch kommentiertes Schlagwort, entspannt, ist hingegen nicht von der Geschichte seiner Übersetzung zu trennen. Die „zwar wohlmeinende aber nichtsdestotrotz höchst problematische“¹⁴² englische Übersetzung von *Le Rire de la Medusa* (franz. 1975, dt. *Das Lachen der Medusa*, 2013) durch Keith Cohens und Paula Cohens bildete,¹⁴³ mehr noch als das französische Original, die Grundlage einer (oft harschen) Kritik.

Cixous’ Text über das Verhältnis der Frau(en) zum Schreiben hat eine komplexe, von Missverständnissen geprägte Rezeptionsgeschichte. Denn das, was Cixous in *Le Rire de la Méduse* spielerisch gelingt, ist nur unter größten Mühen ins Englische zu übertragen: Vieles von dem, was im Original mit den Mitteln der französischen Sprache performativ zum Ausdruck kommt, verkürzt sich im Englischen „zu einem militanten feministischen Manifest über die Sprache“¹⁴⁴. Während das Geschlecht im Französischen in den Endungen markiert ist und Wörter mittels einer Manipulation der letzten Silbe zu männlichen oder weiblichen gemacht werden können, ist das Englische eine *genderless language*. So erfährt ausgerechnet jener Begriff, der wie kein anderer mit der Arbeit Hélène Cixous’ assoziiert ist, in der Übersetzung eine problematische Vereindeutigung. Aus *écriture féminine* wird *women’s writing*:

¹⁴⁰ Hélène Cixous / Christa Stevens: The play of fiction. Interview. Übers. v. Suzanne Dow. In: Cixous, White Ink, S. 3 – 14, hier S. 8.

¹⁴¹ Hélène Cixous: Wer singt? Wer veranlasst zu singen? Wer wird besungen? Wer ruft – wer nennt sich selbst ‚Orpheus‘? In: Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve 1980, S. 58 – 107, hier S. 77 (= WS).

¹⁴² Elissa Marder: Die Kraft der Liebe. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 87 – 99, hier S. 87.

¹⁴³ Diese erschien 1976 in der Zeitschrift *Signs*, 1980 in der Anthologie *New French Feminisms*. Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 90.

Im Französischen ist das Wort *féminine* natürlich ein Adjektiv, das ein (weibliches) Substantiv modifiziert und nicht eine Qualität des Schreibens, die mit jenen Menschen assoziiert wird, die aufgrund ihres biologischen oder sozialen Geschlechts ‚Frauen‘ sind. Weibliche Schrift ist eine Beziehung zu Sexualität und Körper, die sich in der Sprache ereignet. Indem das Bestimmungswort *féminine* dem Substantiv *écriture* beigelegt wird, erinnert uns Cixous auf spielerische Weise daran (mit einem impliziten Kopfnicken in Richtung Jacques Derridas), dass das Wort ‚Schrift‘ im Französischen immer schon weiblich gewesen ist.¹⁴⁵

Unter diesen Umständen verwundert es nicht, dass Cixous' Text, der nicht zuletzt als provokative Intervention gesetzt war,¹⁴⁶ als essenzialistisch und biologistisch gelesen wurde.¹⁴⁷ Die Liste der Kritikpunkte an Cixous' Ausführungen ist lang – anzuführen wären, neben den bereits genannten, in Auswahl

das Fehlen einer politischen Perspektive und konkreter politischer Handlungsanweisungen zur Veränderung weiblicher Lebensumstände, eine Überbewertung der sprachlichen Ebene [...], ein unbegründeter Utopismus, der [...] in sein reaktionäres Gegenteil umschlage, die rein ästhetisch fundierte [...] Wiederbelebung experimenteller literarischer Praktiken [und] eine an die Romantik erinnernde Politisierung von Kunst und Poesie.¹⁴⁸

Dem ist mehreres entgegenzuhalten. Der Vorwurf, dass *Das Lachen der Medusa* keine politischen Handlungsanweisungen enthalten würde, ist schlichtweg falsch. Die Handlungsempfehlung, die Cixous darin wiederholt ausspricht, lautet „Schreib!“¹⁴⁹ Der Text als solcher ist eine einzige, oft euphorische Aufforderung, sich aktiv am Diskurs zu beteiligen:

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Cixous / Calle-Gruber, We are already in the Jaws of the Book, S. 5. Vgl. auch Gertrude Postl: Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' *Medusa*-Text. In: Cixous, *Lachen der Medusa*, S. 21–37, hier S. 24. Die Gründe dafür liegen unter anderem in Cixous' betont lustvollem Zugang zur Frauenfrage, der nicht nur klare Definitionen, sondern auch die Übernahme einer ‚Opferrolle‘ verweigert. Dass auch ein Beitrag wie jener Cixous' politisches Potenzial beinhaltet, wurde nicht – oder konnte (noch) nicht – gesehen werden. Vgl. ebd.

¹⁴⁷ Zur englischsprachigen Rezeptionsgeschichte von Cixous' Text vgl. Postls Beitrag, besonders S. 26 f., sowie die dort genannte Aufarbeitung von Abigail Bray: *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. New York: Palgrave Macmillan 2004 verwiesen. Siehe außerdem: Mary Lydon: Re-Translating no Re-Reading, no, rather: Rejoycing (with) Hélène Cixous. In: *Yale French Studies* 87/1995, S. 90–102.

¹⁴⁸ Postl, Eine Politik des Schreibens und des Lachens, S. 25.

¹⁴⁹ Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa*. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg.v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 39–61, hier S. 40 (=LdM).

Es ist unerlässlich, daß die Frau sich schreibt: daß die Frau von der Frau ausgehend schreibt und die Frauen zum Schreiben bringt, zum Schreiben von dem sie unter Gewaltanwendung ferngehalten worden sind, wie sie es auch von ihren Körpern waren; aus denselben Gründen, kraft desselben Gesetzes, mit demselben todbringenden Ziel. Es ist unerlässlich, daß die Frau sich auf und in den Text bringt – so wie auf die Welt, und in die Geschichte –, aus ihrer eigenen Bewegung heraus. (LdM, S. 39)¹⁵⁰

Die Art und Weise, in der Cixous ihre Utopie entwirft – denn dass es sich (auch) um eine Utopie handelt, wird schon im ersten Satz offengelegt¹⁵¹ –, lässt ein sozialistisch-feministisches Ideal erkennen. Cixous adressiert Frauen als potenzielles Kollektiv und fordert sie dazu auf, Schrift als geteilte demokratische Praxis gemeinfrei zirkulieren zu lassen: „Schrift ist für Dich, Du bist für Dich, Dein Körper ist Dein, nimm ihn. [...] Schreib, niemand soll Dich zurückhalten, nichts soll Dich aufhalten. Weder Mann, noch blöde kapitalistische Maschinerie in der die Verlagshäuser listig und unterwürfig die Imperative einer Wirtschaft vertreten die gegen uns und auf unsere Kosten funktioniert, noch *Du* selbst.“ (LdM, S. 40f.) Weil die Forderungen, die Cixous stellt, und die Strategien, die sie aufzeigt, über unmittelbar tagespolitische Anliegen hinausgehen, kann mitunter der Eindruck entstehen, *Das Lachen der Medusa* würde sich politischen Fragestellungen als solchen entziehen. Der Aufruf, sich Zugang zu Schrift und damit zu sich selbst zu verschaffen, mag neben ‚traditionellen‘ feministischen Anliegen wie dem Zugang zu Hochschulen oder zu legaler und sicherer Abtreibung nicht wie eine ‚konkrete politische Handlungsanweisung‘ wirken, doch weitreichende gesellschaftliche Umbrüche sind ein wesentlicher Teil dessen, was sich Cixous von einer Einschreibung von Weiblichkeit (oder im heutigen, erweiterten Verständnis: der Einschreibung marginalisierter Positionen) erhofft. Nur so sei es der Frau möglich, „sich die Waffe des Antilogos zu schmieden [...] [u]m endlich teilzunehmen und *nach ihrem Wohlgefallen* *initiativ* zu werden, für *ihre eigenen* Rechte, in jedem symbolischen System, in jedem politischen Prozeß.“ [Herv. i. O.] (LdM, S. 45) Weil ihre individuelle Lebenserfahrung Teil des gesellschaft-

¹⁵⁰ Cixous setzt sich häufig über die Regeln korrekter Kommasetzung hinweg. Stattdessen nutzt sie Kommata, um ihre Sätze rhythmisch zu strukturieren. Durch das Weglassen von (grammatisch notwendigen) Beistrichen entstehen längere, durch das Setzen von (optionalen oder auch falschen) Beistrichen kürzere (Atem-)Einheiten. Da es sich dabei nicht um Fehler im engeren Sinne, sondern um ein Stilmittel handelt, werden solche Fälle im Folgenden *nicht* mit [sic] ausgewiesen. Da sich manche Herausgeber:innen dazu entscheiden, diese Idiosynkrasien zu edieren, wird das Phänomen nicht in allen Texten Cixous’ sichtbar.

¹⁵¹ „Ich werde über weibliche Schrift sprechen: *darüber was sie bewirken wird*.“ [Herv. i. O.] LdM, S. 39.

lichen Ganzen ist, umfasst das System, das sich verändern muss, Subsysteme von Freud bis Ford:

In der Frau überlagert die Geschichte aller Frauen ihre persönliche, die nationale und internationale Geschichte. [...] Sie sieht voraus, daß ihre Befreiung mehr als nur die Kräfteverhältnisse ändern oder der anderen Partei den Ball zuspielen wird [...]. Es geht nicht nur um Klassenkampf, den zieht sie faktisch in eine weitläufigere Bewegung mit hinein. Nicht daß man um Frau und Kämpferin zu sein aus dem Klassenkampf austreten oder ihn leugnen müßte. Aber man muß ihn öffnen, [...] um zu verhindern, daß der Klassenkampf, oder jedwede andere Befreiungsbewegung [...], als verdrängende Instanz funktioniert, als Vorwand das Unvermeidliche, die überwältigende Verdrängung der individuellen Kräfte- und Produktionsverhältnisse, hinauszuschieben. (LdM, S. 47)

Le Rire de la Méduse war der Versuch, eine (durchaus streitbare) Gegenstimme in einem feministischen Diskurs hörbar zu machen, der andere Sprechweisen pflegte und andere Agenden verfolgte. Dass er dort nicht auf ungeteilte Zustimmung stoßen würde, war ein kalkuliertes Risiko:

I was inspired to write those texts by the urgency of a moment in the general discourse concerning „sexual difference“. Which appeared to me [...] to be producing repression and loss of life and of sense. I would never have thought [...] that one day I would find myself making strategic and even military gestures: constructing a camp with lines of defence! [...] I did do it. Because of ideological aggressions, all marked by intolerance – that were not addressed to me personally – all of a sudden I saw myself having an obligation to become engaged to defend a certain number of positions. To do this, I left my own ground.¹⁵²

Auch wenn Cixous unmittelbar an den feministischen Aufbrüchen Frankreichs beteiligt war, bedeutet das nicht, dass zwischen oder innerhalb der entstehenden Organisationen und ihren (Publikations-)Organen Einigkeit geherrscht hätte. Dass Cixous rückblickend zu militärischen Metaphern greift, um ihre Position zu erläutern, zeigt, dass der kritische Disput zwischen französischen Feminismen das Ausmaß ideologischer Grabenkämpfe angenommen hatte. Obwohl sie 1974 Europas erstes Doktorat in *études féminines*¹⁵³

¹⁵² Cixous / Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 5.

¹⁵³ Diese Bezeichnung ist Resultat eines Kompromisses: „Why ‚études féminines‘? On the one hand, [Cixous] has reservations about the political connotations of the word ‚feminist‘ in

einrichtet und eng mit Antoinette Fouque, einer Mitbegründerin der französischen Frauenbewegung (*Mouvement de Libération des Femmes*, kurz MLF) und Gründerin von Cixous' ‚Hausverlag‘ *Editions des Femmes*, zusammenarbeitet, wird sie in den (marxistischen) Reihen des MLF kritisiert.¹⁵⁴

Zu dem Vorwurf, unpolitisch zu sein (oder dem falschen Lager anzugehören), gesellt sich jener der Sprachspielerei. Dieser Einwand ist in Bezug auf poststrukturalistische Theorie so etabliert, dass seine Wiederholung beinahe an eine Peinlichkeit grenzt;¹⁵⁵ die Frage, ob er gerechtfertigt ist, kann nur am Einzeltext beantwortet werden. In Cixous' Fall ist er es nicht – einem Text, der sich das Schreiben zum Thema macht, vorzuwerfen, er befasse sich zu sehr mit Sprache, ist in etwa so, als würde man einen Mathematiker dafür kritisieren, sich zu sehr auf Zahlen zu verlassen. Die Beschäftigung mit dem Thema bedingt seine vermeintliche Überbewertung; diese ist nicht Hemmnis, sondern Voraussetzung von Theorie. Insofern ist die Unterstellung, dass Cixous die Grenzen des Französischen aus rein ästhetischen Gründen überschreite (man könnte auch sagen: ausdehnt), schon schlüssiger. Dabei wird allerdings übersehen, dass Cixous' Schreibweise, etwa ihre zahlreichen Kofferwörter, stets erkenntnistheoretischen Wert besitzen: Ein Portmanteau wie *équivoix* ist nicht nur schön anzuhören, sondern kombiniert die Begriffe, die es benennt (hier: ‚Vieldeutigkeit‘ und ‚Stimme‘) zu einem dritten, das mehr ist als bloß die Summe seiner Teile.¹⁵⁶ Poststrukturalistische Schreibweisen sollen nicht dazu dienen, sich den Rezipient:innen

France, where, unlike in the English-speaking world, it has inherited an extremely limiting acceptance. On the other hand, for the Ministry of Education, it was necessary to make explicit reference to questions concerning women. Had it been up to her, the title of the doctorate would have alluded to sexual differences instead.“ Calle-Gruber, *Chronicle*, S. 211.

¹⁵⁴ Etwa von Christine Delphy und Monique Plaza, vgl. Postl, *Eine Politik des Schreibens und des Lachens*, S. 25.

¹⁵⁵ Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Eleganter Unsinn* postulieren die Verfasser Alan Sokal und Jean Bricmont nicht nur, dass „Intellektuelle wie Lacan, Kristeva, Irigaray, Baudrillard und Deleuze wiederholt mit wissenschaftlichen Ideen und Begriffen Mißbrauch getrieben haben, indem sie wissenschaftliche Konzepte ohne jede Rechtfertigung völlig aus dem Zusammenhang rissen“, sondern behaupten auch, dass diese „gegenüber ihrer fachlich nicht vorgebildeten Leserschaft mit Wissenschaftsjargon um sich warfen, ohne sich um dessen Relevanz oder gar Bedeutung zu kümmern.“ Vor allem richte sich ihr Buch „gegen den epistemischen Relativismus, also die [...] Vorstellung, daß die moderne Wissenschaft nur ein ‚Mythos‘ sei, eine ‚Erzählung‘ oder ‚gesellschaftliche Konstruktion‘ unter vielen anderen.“ Kurz, es handle „von Mystifizierung, bewußt verschleiender Sprache, gedanklicher Verwirrung und vom Mißbrauch wissenschaftlicher Begriffe.“ Empirisch interessierten Leser:innen sei nicht vorenthalten, dass der Begriff ‚Missbrauch‘ siebenmal auf kaum sechseinhalb Seiten fällt – der Untertitel nicht mitgerechnet. Alan Sokal / Jean Bricmont: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*. München: C. H. Beck 1999, S. 10 f.

¹⁵⁶ Vgl. Claudia Simma: Anmerkungen zur Übersetzung. In: Cixous, *Lachen der Medusa*, S. 3 – 70, hier S. 66. Im selben Text finden sich noch zahlreiche andere Beispiele.

zu verschließen, sondern Texte für vielfache Lesarten zu öffnen, ohne dabei einzufordern, dass alle Leser:innen jedem der aufgezeigten Pfade folgen müssen, um am Ende alles verstanden zu haben. Was Cixous so, von der Rezeption unfreiwillig bestätigt, stets mit ausstellt, ist eine akademischem Sprechen inhärente Lustfeindlichkeit: Wer lesbar Spaß am Schreiben hat und diesen auf der Sprachoberfläche sichtbar werden, ja am Ende gar für sich arbeiten lässt, anstatt ihn in legitimierte Parameter wissenschaftlicher Produktivität, wie eine hohe Publikationsfrequenz, zu überführen, wirkt zum Mindesten verdächtig.

Vor allem im deutschsprachigen Raum steht der Vielstimmigkeit von Cixous' Werk eine Rezeption entgegen, die von historisch verfestigten Verallgemeinerungen geprägt ist, wie etwa der von Calle-Gruber angesprochenen Annahme, dass zwischen Cixous, Kristeva und Irigaray eine enge Geistesverwandtschaft bestehen müsse.¹⁵⁷ Natürlich teilt Cixous in vielerlei Hinsicht deren theoretischen Horizont und befasst sich mit denselben oder jedenfalls ähnlichen Fragestellungen – allerdings macht sie keinen Hehl daraus, dass diejenigen ihrer Schriften, die als theoretische Arbeiten rezipiert werden, mitunter Zugeständnisse an die Akademie darstellen und den Zweck verfolgen, in den entsprechenden Kreislauf eingespeist zu werden, um dort zu zirkulieren. Man wird in Cixous' Texten keine Versuche finden, ein Begriffsinstrumentarium im Stile Kristevas zu entwickeln, und man wird auch nicht Gefahr laufen, sie mit jenen Irigarays zu verwechseln, obwohl sich beide intensiv mit psychoanalytischen und philosophischen Grundlagen poststrukturalistisch-feministischen Denkens befasst haben. Besonders ersteres wirkt sich bis heute auf die Position Cixous' im (deutschsprachigen) akademischen Kanon aus. Ersichtlich ist das nicht nur daran, dass Cixous außerhalb explizit feministischer Arbeiten kaum eine Rolle spielt, sondern auch anhand der Verfügbarkeit ihres Œuvres. Cixous' Prosatexte werden erst seit dem Beginn der 2000er Jahre vermehrt auf Deutsch herausgegeben, der weitaus größte Teil ihres Werkes, darunter die Mehrheit ihrer zahlreichen Theaterstücke, ist einem deutschsprachigen Publikum aber nach wie vor nicht zugänglich. Das gilt umso mehr für ihre die Arbeit von Jahrzehnten umfassenden Seminare, die auch auf Französisch noch nicht gesammelt vorliegen.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Dabei kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, dass der sogenannte ‚Französische Feminismus‘ gewissermaßen eine amerikanische Erfindung ist, da er „seine spezifische Bedeutung aus der Art und Weise bezogen [hat], wie er in den – sich entwickelnden und verändernden – feministisch-akademischen Kontext der späten 70er und frühen 80er Jahre in den USA eingeschrieben wurde.“ Marder, *Die Kraft der Liebe*, S. 88.

¹⁵⁸ 2020 erschien erstmals ein Band, der immerhin die Seminare der Jahre 2001 – 2004 umfasst: Hélène Cixous: *Lettres de fuite: Séminaire 2001 – 2004*. Paris: Gallimard 2020.

Dort, wo Cixous Arbeiten verhältnismäßig zeitnah zu den Debatten, an denen sie sich beteiligten, erschienen, handelt es sich meist um Zusammenstellungen kurzer Textausschnitte oder um Gespräche mit der Autorin. Hinzu kamen einige wenige Auszüge in tendenziell ‚linken‘ Zeitschriften in Deutschland und Österreich.¹⁵⁹ So erschienen 1976 mehrere Aufsätze in der deutschen *Alternative* und ein weiterer 1987 im *Konkursbuch*, der Text *Romeo und Julia* in einer Schwerpunktausgabe des *wespennest* zu Literatur in Frankreich 1986.¹⁶⁰ Lange Zeit gab es im deutschen Sprachraum nur zwei ‚umfangreichere‘ Publikationen, die Cixous’ Arbeit zumindest in Ansätzen vorstellten: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift* (Merve, 1977)¹⁶¹, und eine 1980 ebenso bei Merve erschienene Textauswahl unter dem Titel *Weiblichkeit in der Schrift*, die von Cixous selbst getroffen wurde.¹⁶² Zusammen leisteten die Merve-Bände zwar insofern Pionierarbeit, als sie einen ersten und durchaus hilfreichen Einblick in Cixous’ Denk- und Schreibweise ermöglichten, konnten aber nur einen Bruchteil des zu diesem Zeitpunkt bereits beträchtlichen Gesamtwerks abbilden – zumal ihnen auf dem Buchmarkt lange Zeit nichts folgte.¹⁶³

Genau genommen markieren sie auch nicht den ersten Schritt Cixous’ auf den deutschsprachigen Literaturmarkt. Dieser erfolgte bereits 1971 und ist heute so gründlich in Vergessenheit geraten, dass sich kaum mehr Spuren davon finden: Cixous war, für die Dauer eines Romans, Suhrkamp-Autorin; ihr deutsches Debüt *Dedans* (franz. 1969, mit dem Prix Médicis ausgezeichnet), dt. *Innen* (übersetzt von Gerda Scheffel) ist kein theoretisch-diskursives, sondern ein literarisches. Daraus folgte, wie aus den zuvor genannten Zeitschriftenbeiträgen, zunächst nichts – jedenfalls nicht im Sinne eines anhaltenden

¹⁵⁹ Für eine vollständige Liste aller auf Deutsch erschienenen Texte und Interviews bis 1997 siehe Marguerite Sandré / Eric Prenowitz: Héléne Cixous, Bibliography. In: Cixous / Calle-Gruber, Rootprints, S. 215 – 240, hier S. 236 f.

¹⁶⁰ Héléne Cixous: Die Frau als Herrin? In: *Alternative* 19/1976, S. 127 – 133. Héléne Cixous: Schreiben, Feminität, Veränderung. In: *Alternative* 19/1976, S. 134 – 147. Héléne Cixous: Schreiben und Begehren. In: *Alternative* 19/1976, S. 155 – 159. Héléne Cixous: *Romeo und Julia*. In: *wespennest* 64/1987, S. 37 – 38.

¹⁶¹ Dieser Band enthält Interviews mit Jean-Louis de Rambures und Françoise Collin sowie den zunächst in *Les Cahiers du GRIF* veröffentlichten Essay *Geschlecht oder Kopf*. Die Zeitschrift *Les Cahiers du GRIF*, herausgegeben von Françoise Collin, erschien von 1973 – 1997. GRIF steht für Groupe de recherche et d’information féministes.

¹⁶² Unter dem eine durchgehende Abhandlung suggerierenden Titel sind Passagen aus Cixous’ Seminaren, ihrem Buch über die brasilianische Schriftstellerin Clarice Lispector, *Vivre l’Orange* (1979) sowie ein zunächst in *des femmes en mouvement* erschienener Essay versammelt. Die Zeitschrift *des femmes en mouvement* wurde vom Kollektiv Psychanalyse et Politique des MLF (Mouvement de libération des femmes) herausgegeben.

¹⁶³ So stehen etwa auch Eva Waniek noch in den 1990er Jahren für ihre Cixous-Studie im Wesentlichen nur die beiden Merve-Bände zur Verfügung, wie ein Blick in die Fußnoten zeigt: Vgl. Eva Waniek: *Héléne Cixous: Entlang einer Theorie der Schrift*. Wien: Turia + Kant 1993.

(Publikations-)Interesses. In einer Rezension des Textes in der *Neuen Rundschau* macht sich allerdings bereits jene Verlegenheit bemerkbar, die noch lange bestimmend sein sollte:

Hélène Cixous, ein für uns ganz jungfräulicher Name. Sie ist deutsch-jüdischer Herkunft, wurde aber – 1937 – in Oran geboren. Sie promovierte in Frankreich 1968 mit einer ‚berühmt gewordenen‘ Arbeit über Joyce, von der wir in Deutschland nichts wissen. Heute lehrt sie an der Reform-Universität von Vincennes; eine Literaturwissenschaftlerin also, die keineswegs naiv an die eigne Literaturproduktion herangegangen sein dürfte.¹⁶⁴

In der Tat hat man es mit Cixous nicht leicht – wie ist jemand einzuordnen, der Frau, Jüdin, Französin, Deutsche, Nordafrikanerin, Intellektuelle und Schriftstellerin ist und von sich selbst behauptet „I do not seek to ‚know‘ myself full-on. Who am I, she whom I think I am because I would like to be this one that one? [...] I ‚am‘ also the sum of ghosts that bear my name in the fantasies of people near or far.“¹⁶⁵ Obwohl die Rezensentin Cixous' Text positiv gegenübersteht, gelingt es ihr nicht, aus nunmehr zur Genüge bekannten Narrativen auszubrechen. Cixous wird zuerst zur jüdischen Autorin erklärt und in dem Versuch, sie in eine deutschen Leser:innen geläufige Genealogie einzureihen, „halbwegs in die Nachfolge der [Else] Lasker-Schüler“¹⁶⁶ gestellt. Ihre Herkunft – die ‚Deutsch-Jüdin‘ aus dem ‚Orient‘ – scheint dabei schwerer zu wiegen als tatsächliche literarische Parallelen zwischen den Autorinnen. Obwohl *Innen* vom Tod des Vaters der Protagonistin handelt, wird eine nicht näher definierte „jüdische Tragödie“¹⁶⁷ zur Grundlage des Textes erklärt, die „[o]hne daß es ausgesprochen wird [...] gegenwärtig“¹⁶⁸ sei, ja „der eigentliche Anlaß für das Eingemauertsein, [...] die Wunde und der ‚Hochmut‘ dieses Lebens im Innen.“¹⁶⁹ Die Grenzen zwischen der Autorin Cixous und der Protagonistin des Textes verschwimmen häufig. Wenn etwa direkt im Anschluss an die oben zitierte Passage, in der Cixous als Literaturwissenschaftlerin eingeführt wird, übergangslos vom „Kind offenbar wohlhabender Einwanderer“¹⁷⁰ die Rede ist, das „nichts als den Zustand des Eingeschlössenseins [kennt] – im eigenen Leib, in der Familie, der Rasse [sic], im ge-

¹⁶⁴ Hedwig Rohde: Hélène Cixous / Innen. In: Neue Rundschau 83/1972, S. 138 – 140, hier S. 138.

¹⁶⁵ Cixous / Calle-Gruber, In the beginnings, there were many ..., S. 33.

¹⁶⁶ Rohde, Hélène Cixous / Innen, S. 138.

¹⁶⁷ Ebd., S. 139.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 138.

schützten und verschlossenen Haus“¹⁷¹, geht daraus nicht hervor, wer gemeint sein soll: Cixous oder die Romanfigur.

Wie anhand der Rezeption Bachmanns und Haushofers erläutert, sind Kurzschlüsse von Figuren auf Autor:innen immer prekär. Es stimmt, dass Cixous jüdische Wurzeln hat, ihren Vater früh verlor und der Roman sich intensiv mit diesem Verlust befasst – darin bleibt er jedoch, schon stilistisch bedingt, vage. Mit Haushofer scheint Cixous eine Art Prädestination für die Beschreibung von Kindheitsempfindungen zu teilen – in manchen Passagen kommt die Rezension zu *Innen* dem, was über Haushofers Kindheitsdarstellungen gesagt worden ist, überraschend nahe. Die Bedeutung der Kindheit scheint für den Text schließlich auch schwerer zu wiegen als jene des Judentums, steht dabei aber offenbar im Gegensatz zur Gattung Roman, lautet das Fazit doch: „Ein Roman also? Im zweiten Teil ist es beinahe einer geworden. Es ist der erste Teil, es ist die Kindheit, auf die es ankommt.“¹⁷² Ein Satz, der so auch am Ende einer Besprechung von Haushofers *Himmel, der nirgendwo endet* stehen könnte. Anders als Haushofer ist Cixous aber – in diesem Punkt gleicht ihr Image wiederum eher dem des ‚Fräulein Doktor‘ Bachmann – gleichzeitig Akademikerin. Um ihren Beruf mit dem ‚einfühlsamen‘ Roman vereinbaren zu können erklärt die Rezensentin, durchaus lobend, Cixous habe sich

in die Wissenschaft [ge]rette[t], [...] hat schreibend die unmittelbare Wucht der inneren Ereignisse heraufbeschworen, als wäre sie noch das um Wörter bemühte, nach Wissen hungernde Kind. [...] Sie ist die moderne Schriftstellerin mit aller Kenntnis der Prosaprobleme, und das macht sich gelegentlich bemerkbar. Es kühlt jedoch den wilden Kinderschmerz nicht aus. [...] Sie handelt durchweg von abstrakten Dingen, erzählt sie aber, als ob es ganz konkrete Tatsachen wären. Diese Fähigkeit klingt wieder an die von seelisch Kranken an; und doch mag man weder das Kindheits-Ich noch die Erzählerin selbst schizophran oder hysterisch nennen. Die Wahnideen sind zu legitimen Visionen geworden, man hat Dichtung vor sich.¹⁷³

Auch wenn letztlich davon abgesehen wird, Cixous Schizophrenie oder Hysterie zu diagnostizieren – die bloße Erwägung der Möglichkeit zeigt, dass das Paradigma der kranken Schriftstellerin stets zur Hand ist.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd., S. 140.

¹⁷³ Ebd., S. 139.

Cixous ist bekanntlich keine Suhrkamp-Autorin geworden,¹⁷⁴ und ihre in den Merve-Bänden vorgelegten Schriften erfuhren zwar keine breite, aber doch größere Aufmerksamkeit als *Innen*. Die deutschsprachige Auseinandersetzung mit ihrem Werk schlug zumeist eine von zwei Richtungen ein. Zum einen versuchte man, Cixous' Konzepte mittels einer Überführung ins Metaphorische zu fassen – so etwa Eva Waniek in ihrer frühen Studie *Entlang einer Theorie der Schrift* (1993), in der wesentliche Aspekte der *écriture féminine* historisch hergeleitet und kontextualisiert werden. Weil Waniek einem Sausure'schen Sprachverständnis beziehungsweise dessen Erweiterung durch Roland Barthes folgt, wertet sie Cixous' Begriff vom ‚weiblichen Schreiben‘ als metaphorisch.¹⁷⁵

Die Argumente, die Waniek gegen eine Reduktion auf die Dichotomie männlich / weiblich ins Treffen führt, werden auch von Cixous immer wieder selbstkritisch reflektiert. Ende der 1970er Jahre geht sie „von folgender Hypothese aus: die Schrift ist eine libidinöse Produktion, und diese libidinösen Strukturen bilden die Grundlagen der Ökonomie (wenn ich libidinös sage, bringt das unverzüglich etwas Politisches mit sich), die Wirkungen über das Subjekt hinaus haben.“ (WS, S. 67) Daran anschließend unterscheidet Cixous eine weibliche von einer männlichen libidinösen Ökonomie, macht dabei aber deutlich, dass die Bezeichnungen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ problematisch und datiert sind:

Es gibt zwei libidinöse Ökonomien, und es geht nicht darum, sie in Begriffen wie gut oder schlecht zu denken, denn bezüglich des Lebens und des Todes sind es zwei verschiedene Handlungstypen: eine Ökonomie der Erhaltung und eine Ökonomie der Verausgabung [...]. Man behauptet z.B., daß erhalten [...] retten sei, das ist aber nicht wahr, [...] die Erhaltung bringt die Wiederholung, die Unbeweglichkeit mit sich, letztendlich berührt sie, was sie vermeiden will, nämlich den Tod; und umgekehrt, was als Verausgabung erscheint, [...] ist im Gegensatz dazu die eigentliche Lebendigkeit des Lebens [...]. Nun kann man diese beiden verschiedenen Ökonomien zur Zeit, also in „unserer Zeit“, männlich und weiblich nennen – [...] warum männlich und weiblich? [...] Darüber wird man sicher immer streiten können: es hängt vom Männlichen und vom Weiblichen ab, die durch den

174 Außer *Innen* erschien in Österreich vor 2000 *Das Buch von Prometheus* 1990 im Wiener Frauenverlag (heute Milena), im deutschen Prometh Verlag das Theaterstück *Die Schreckliche, aber unvollendete Geschichte von Norodom Sihanouk, König von Kambodscha* 1985.

175 Waniek, *Theorie der Schrift*, S. 8. Diese Metaphorizität gelte auch für die von Waniek anerkannte „sozial-historisch betrachtete weibliche[] Schreibweise im Sinne eines demonstrativen Verfahrens“. Ebd., S. 7f.

sexuellen Unterschied gekennzeichnet sind, nicht, daß das etwas biologisch bestimmtes sei, das ist die Klippe, wir können nicht und könnten nie die Auslese zwischen dem Kulturellen und dem ursprünglich Libidinösen treffen; wir werden vom Kulturellen, das durch und durch männlich ist, vereinnahmt, hervorgebracht und geprägt, was übrigens dazu führt, daß die Ökonomie eine kapitalistische Ökonomie der Erhaltung ist etc. Wenn man also „männlich“ und „weiblich“ sagt, dann deshalb, weil gegenwärtig eine treffende Bezeichnung fehlt [...]. (WS, S. 69 f.)

Wie schon in Cixous' frühen Arbeiten ersichtlich, bedeutet das nicht, dass alle Frauen über eine ‚weibliche‘, alle Männer über eine ‚männliche‘ Libidostruktur verfügen. Besonders schreibende Frauen hätten sich vielmehr einer ‚männlichen‘ Ökonomie angepasst, um auf dem Literaturmarkt bestehen zu können¹⁷⁶ (vgl. WS, S. 77 ff.), während im Kontext der *écriture féminine* immer wieder von Männern (wie Jean Genet und Heinrich von Kleist) die Rede ist (vgl. LdM, S. 44 und S. 50). Dass Cixous' Überlegungen ihren Ausgang im Geschlechterunterschied nehmen und diesen zur Markierung einer grundlegenden Differenz heranziehen, ist aus historischer Perspektive mehr als eine Metapher (diese Historie meint einen Zeitraum, der wesentlich weiter als bis in die 1970er Jahre zurückreicht und insbesondere die Geschichte der Psychoanalyse und der Ökonomie miteinschließt). Und nicht nur aus historischer Perspektive: Welches Geschlecht einem Menschen von seiner Umwelt zugeschrieben wird, hat Auswirkungen auf dessen Lebensrealität und die Möglichkeiten, die sich ihm bieten – ob man diese Zuschreibung nun teilt oder nicht und ungeachtet dessen, ob man sie als gesellschaftliches Konstrukt, biologische Tatsache oder religiöse Wahrheit begreift, die es zu überwinden oder zu verteidigen gilt.¹⁷⁷

Wird Cixous, andererseits, beim Wort genommen, dann meist in dem Versuch, ihre Schriften in Theorien oder Theoreme zu überführen, die jener Logik folgen, die sie zu unterwandern suchen. Wenig überraschend werden dabei in erster Linie Unzulänglichkeiten sichtbar. Deutlich wird das beispielsweise in Herta Nagl-Docekals Einführung in die *Feministische Philosophie* (1999). Die Autorin wirft Cixous vor, dass „gerade der zentrale Begriff der ‚weiblichen Libido‘“¹⁷⁸, wie Cixous ihn in *Das Lachen der Medusa* und *The*

¹⁷⁶ Das führt schließlich zu der polemischen Aussage, dass „[d]ie Frauen, die im XIX. Jahrhundert Romane schrieben, [...] Männer“ gewesen seien, „übrigens haben sie auch Männernamen angenommen.“ WS, S. 78.

¹⁷⁷ Vgl. etwa die Bücher Kate Mannes sowie die darin enthaltenen Bibliografien (siehe Literaturverzeichnis).

¹⁷⁸ Helga Nagl-Docekal: *Feministische Philosophie. Ergebnisse, Probleme, Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Fischer 1999, S. 96.

Newly Born Woman skizziert, „in seinen Konturen unscharf bleibt.“¹⁷⁹ Cixous mahnt, wie Nagl-Docekal zeigt, in Anlehnung an Freud und Lacan ein, den Bezug zur Stimme der Mutter nicht zu verlieren (vgl. LdM, S. 45 f.). Daraus schließt Nagl-Docekal, dass die (biografische) Mutterbeziehung die Grundvoraussetzung für ‚weibliches Schreiben‘ sei und kritisiert, dass Cixous in der Beschreibung der Mutter willkürlich von der Perspektive des Säuglings zu jener der erwachsenen Frau wechsele. Die Mutter werde so auf eine Rolle reduziert, die ihr in Wahrheit nur aus Sicht des Säuglings zugeschrieben würde:

Eine Konzeption, die Mütterlichkeit dermaßen reduziert, gerät, auch wenn dies nicht intendiert ist, in die Nähe eines naturalistischen Begriffs von der Aufzucht der jeweils nächsten Generation. Es stellt sich also die Frage, warum die präverbale Kommunikation der Mutter mit ihrem Baby als die einzig genuine Ausdrucksform der Frau betrachtet werden sollte.¹⁸⁰

Dabei ist die Reduktion, von der hier die Rede ist, ein Effekt des Meta-, nicht des Ausgangstextes. Cixous behauptet nirgendwo, dass ein Dialog zwischen Mutter und Kind die einzig mögliche Form weiblicher Äußerung sei. Zudem lässt sie offen, ob es sich um eine äußere oder um eine ‚innere‘ Mutter handelt, ja stellt den Begriff „Mutter“ sogar unter Anführungszeichen und ergänzt, dass sie diese „hier jenseits vom Rollenspiel meine, ‚Mutter‘ als Nicht-Name und als Ursprung des Guten“ (LdM, S. 46). Cixous entwirft tatsächlich eine Kunst, die, wie Nagl-Docekal schreibt, „von einer anderen Art der Beziehung kündigt“¹⁸¹ – die Anknüpfung „an die infantile Erfahrung des Angenommenseins durch die Mutter“¹⁸² ist aber weniger in einem individualbiografischen als in einem größeren strukturellen Zusammenhang zu verstehen, in dem es darum geht, ein ‚mütterliches‘ Verhältnis zum eigenen Selbst zu entwickeln und nicht in der Logik des Ödipuskomplexes zu verbleiben, der rund um einen Mangel strukturiert ist, den die Frau (nach Freud¹⁸³) niemals vollends ausgleichen kann.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Ebd., S. 97 f.

¹⁸¹ Ebd., S. 98.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Auch wenn die Frau für Cixous schon aus kulturellen Gründen „auf jeden Fall *die Frau ohne* ist, genauer, *die Frau ohne Phallus*“, weist Cixous darauf hin, dass dieses Ohne-Sein nicht nur als (negativer) Mangel, sondern auch als (positives) Begehren gelesen werden kann. Hélène Cixous: *Geschriebene Frauen*, *Frauen in der Schrift*. In: Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 22 – 57, hier S. 24 f. Nach Freud hat der Penisneid eine Ablehnung der Mutter zur Folge, die „am Ende fast immer [...] für den Penismangel verantwortlich gemacht wird, die das Kind mit so ungenügender Ausrüstung in die Welt geschickt hat. [...] [D]ie Libido des Mädchens [gleitet] – man kann nur sagen: längs der vorgezeichneten symbolischen Gleichung Penis=Kind – in eine neue Position. Es gibt den Wunsch nach dem Penis auf, um

Überall dort, wo Cixous' Arbeitsweise grundsätzlich affirmiert wird, stellt sich ein anderes Problem: das der Annäherung an ihren ‚Sound‘. Auch wenn damit Cixous' Position zwischen beziehungsweise über den Sprechweisen Rechnung getragen werden soll, riskieren solche Texte, sich in Mimesis zu erschöpfen und in dem Versuch, Cixous' Stil zu übernehmen, hinter dessen erkenntnistheoretisches Potenzial zurückzufallen. Die deutsche Erstausgabe des *Lachen[s] der Medusa* zeigt dagegen, wie die ‚Doppelung‘ des Cixous'schen Schreibens auch in der Rezeption produktiv gemacht werden kann.¹⁸⁴ Die Herausgeber:innen umgeben Cixous' Text „mit aktuellen Beiträgen“, so der Untertitel, die sowohl (literatur-)wissenschaftlich als auch künstlerisch-literarisch sind. Der Ort, den die Übersetzung von Cixous' Text damit erhält, honoriert so dessen Eigengesetzlichkeit und spricht unterschiedlichen Textformen Erkenntniswert zu.

Für *Le Rire de la Méduse* selbst war das zunächst nicht der Fall – immerhin erscheint die deutsche Erstausgabe des Textes mit beinahe vierzigjähriger Verspätung. Auch das mag letztlich ein Grund dafür sein, warum sich Cixous im deutschen Theorie-Kanon nie richtig etablieren konnte. Die Anzahl einschlägiger (germanistischer) Beiträge, die im letzten Jahrzehnt erschienen, ist gering.¹⁸⁵ Dennoch ist Cixous heute vielleicht präsenter, als sie es noch vor zehn oder zwanzig Jahren gewesen ist, und ihr Werk findet langsam Eingang in den Literaturmarkt: Der Passagen-Verlag veröffentlicht seit 2007 beinahe jährlich, seit 2017 sogar mehrmals jährlich Texte Cixous' in Übersetzung

den Wunsch nach einem Kinde an die Stelle zu setzen, und nimmt in dieser Absicht den Vater zum Liebesobjekt. Die Mutter wird zum Objekt der Eifersucht, aus dem Mädchen ist ein kleines Weib geworden. [...] Während der Ödipuskomplex des Knaben am Kastrationskomplex zugrunde geht, wird der des Mädchens durch den Kastrationskomplex ermöglicht und eingeleitet. [...] Beim Mädchen entfällt das Motiv für die Zertrümmerung des Ödipuskomplexes. Die Kastration hat ihre Wirkung bereits früher getan, und diese bestand darin, das Kind in die Situation des Ödipuskomplexes zu drängen. Dieser entgeht darum dem Schicksal, das ihm beim Knaben bereitet wird, er kann langsam verlassen, durch Verdrängung erledigt werden, seine Wirkungen weit in das für das Weib normale Seelenleben verschieben. Man zögert es auszusprechen, kann sich aber doch der Idee nicht erwehren, daß das Niveau des sittlich Normalen für das Weib ein anderes wird. [...] Charakterzüge, die die Kritik seit jeher dem Weibe vorgehalten hat, daß es weniger Rechtsgefühl zeigt als der Mann, weniger Neigung zur Unterwerfung unter die großen Notwendigkeiten des Lebens, sich öfter in seinen Entscheidungen von zärtlichen und feindseligen Gefühlen leiten läßt, fänden in der oben abgeleiteten Modifikation der Über-Ichbildung eine ausreichende Begründung.“ [Herv. i. O.] Sigmund Freud: Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. In: *Studienausgabe Bd. V: Sexualeben*. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 253 – 266, hier S. 262 ff.

¹⁸⁴ Vgl. Cixous, *Das Lachen der Medusa*.

¹⁸⁵ An dieser Stelle sei noch einmal auf Annika Haas' philosophisch-medientheoretische Dissertation *Avant-Theorie* (2023) verwiesen. An in deutscher Sprache erschienenen Beiträgen für den Zeitraum von 2000 bis 2020 sei verwiesen auf Babka (2004, 2014); Horváth; von Treskow; Zepp; Reinstädler; Pollmann (siehe Literaturverzeichnis).

von Esther von der Osten, die Cixous seit den 1990er Jahren ins Deutsche überträgt, und Claudia Simma, die unter anderem die Übersetzung des *La-chens der Medusa* und des *Gesprächs mit dem Esel* besorgte. Cixous wird so einem philosophisch interessierten, diskurskritischen Publikum als Prosaschriftstellerin erschlossen. Ihre Theaterstücke hingegen werden auf deutschen Bühnen nur selten aufgeführt,¹⁸⁶ obwohl gerade in ihnen jenes politische Engagement Cixous' zur Sprache kommt, das ihr häufig abgesprochen wurde.¹⁸⁷ Das 2017 bei zaglossus (und 2022 bei Sonderzahl) erschienene *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben* und *Schriften zur Kunst I* (Matthes und Seitz, 2018) lassen darauf schließen, dass auch andere Verlage zunehmend Interesse an Cixous' essayistischem Werk zeigen.

Daneben ist Cixous aber vor allem als Zeitzeugin der 68er-Bewegung präsent, die, wie die Postmoderne überhaupt, in den letzten Jahren zunehmend historisiert wurde und besonders rund um das Jubiläumsjahr 2018 erneut in die Wahrnehmung des deutschsprachigen Feuilletons rückte.¹⁸⁸ Hinzu kommen zunehmend öffentlich geführte Debatten rund um Sexismus und Gewalt gegen Frauen sowie ein gesteigertes Bewusstsein für die Lebensrealitäten von

¹⁸⁶ Etwa *La ville parjure* ou *Le réveil des Érinyes* auf den Wiener Festwochen 1995 sowie das auf einem Roman von Jules Verne beruhende, von Cixous mitverfasste *Les Naufragés du Fol Espoir [Aurores]* auf den Wiener Festwochen 2012. Vgl. <https://www.festwochen.at/programm/buecher> (Stand: 30. 04. 2025).

¹⁸⁷ „[I]mmer ist auch das Ideal einer Ordnung präsent, die auf Bejahung des ‚Anderen‘ jeglicher Art beruht. Das Theater erlaubt, diese Utopie spielerisch zu erproben: die Subjektivität sprechen zu lassen und den anderen die Stimme zu leihen.“ So das Fazit in Kindlers Literatur Lexikon, in dem Cixous fast ausschließlich als Dramatikerin behandelt wird, obwohl mehr als die Hälfte der genannten Theaterstücke nie übersetzt wurden. (Sylvia Tschörner: Cixous, Hélène: Das dramatische Werk. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2020 [= KLL]. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3168-1.) Dass sie auch andere Gattungen bedient, wird nur einleitend festgehalten, von ihren zahlreichen Prosatexten werden bloß drei kurz vorgestellt (*Dedans*, 1969; *Angst*, 1977; *L'amour du loup et autres remords*, 2003, wobei Cixous' gattungsübergreifende Arbeitsweise nur in der Bezeichnung des letzteren als „Mischform aus Roman und Essay“ angesprochen wird, siehe Martin Diz Vidal: Cixous, Hélène: *L'amour du loup et autres remords*. In: KLL 2020, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3171-1). Stilistische Zuschreibungen erfolgen in Bezug auf die Romane zurückhaltend: „Kraft ihrer Sprache dekonstruierte Cixous, in einer für die Postmoderne und auch im französischen nouveau roman nicht unüblichen Art und Weise, traditionelle Erzähl- und Darstellungsformen[.]“ (Martin Diz Vidal: Cixous, Hélène: *Dedans*. In: KLL 2020, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3169-1) Die Theaterstücke würden hingegen eine gegenläufige Entwicklung nehmen: „Im Lauf der Zeit hat sich der Schwerpunkt des Engagements der Autorin von feministischen zu konkreten politischen, ethischen und ökologischen Anliegen verschoben. Formal verzichtete sie unter dem Einfluss bedeutender Regisseure sehr bald auf avantgardistische Experimente und gestaltete ihre Texte immer prägnanter und zugänglicher. In Frankreich gilt sie als eine der originellsten und sprachmächtigsten Dramatikerinnen unserer Zeit.“ Tschörner, *Das dramatische Werk*, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3168-1.

¹⁸⁸ Cixous / Gien; Cixous / Dusini; Cixous / NN (siehe Literaturverzeichnis).

Menschen, die das Recht einfordern, ihre sexuelle Identität selbst bestimmen zu dürfen, sei diese nun hetero-, homo-, trans-, inter-, a-sexuell oder queer.¹⁸⁹ Angesichts dieser Entwicklungen, deren Wurzeln nicht zuletzt zu den gesellschaftlichen Umbrüchen rund um 1968 zurückreichen, ist es alles andere als abwegig, mit Cixous ins Gespräch zu kommen – und doch fällt auf, dass sie es ist, die dadurch zu neuer Aufmerksamkeit gelangt, und nicht etwa Luce Irigaray oder Julia Kristeva. Da der Grund dafür, wie gezeigt, wohl kaum in der Popularität ihrer Texte hierzulande zu suchen ist, ist es wohl in erster Linie Cixous' Person, die fasziniert. Ihrer Lebensgeschichte haftet bei aller Individualität etwas hochgradig Exemplarisches an: Als in Algerien aufgewachsene Tochter einer deutsch-jüdischen Mutter, die als 13-Jährige nach England geschickt wird, um die Sprache zu lernen und in Paris englische Literatur studiert, um dort ‚Feministin zu werden‘, scheint sie zwischen Diaspora und Globalisierung, zwischen einem ‚alten‘ Zweite-Welle- und einem gegenwärtigen Dritte-Welle- oder gar Postfeminismus zu stehen. Insofern überrascht es nicht, dass Cixous immer wieder gebeten wird, ihren Werdegang zu rekapitulieren und damit eine positive frauenpolitische Entwicklung zu bezeugen – die sie jedoch konsequent zurückweist.¹⁹⁰

Außerhalb des deutschen Sprachraums macht die Publikationsleistung der letzten 20 Jahre deutlich, dass Cixous in fremdsprachigen Philologien, insbesondere der englischsprachigen Forschung, sowohl als Schriftstellerin als auch als Theoretikerin etabliert ist. Wurden Cixous' Beiträge zur (Frauen-)Debatte in Frankreich und den USA zunächst als anachronistisch abgewehrt, ist die Auseinandersetzung mit Werk und Person dennoch anhaltend. So liegen Cixous-Reader,¹⁹¹ Einführungen in ihr Werk¹⁹², Zeitschriften-Sonder-

¹⁸⁹ Die Möglichkeiten einer Abweichung vom heteronormativen Paradigma erschöpfen sich natürlich nicht mit den oben genannten, die höchst unterschiedliche Lebensrealitäten bezeichnen.

¹⁹⁰ So steht sie etwa der feministischen Ikone Simone de Beauvoir äußerst kritisch gegenüber: „Sie war eine typische französische Bourgeoise. [...] Sie hatte so wenig Schreibtalent, dass ihr Buch *Le deuxième sexe* ihr bekanntestes Buch wurde, weil alle anderen ihrer Bücher vergessen sind. Ich habe es natürlich gelesen. Als ich 15 war. Ich dachte: Sie ist nichts. Wie kann man ein Buch schreiben, das angeblich den Frauen gewidmet ist, und dann nennt man sie ‚das zweite Geschlecht‘. Warum nicht das erste? [...] Sie hasste Frauen. Die Verehrung für Simone de Beauvoir verweist auf einen historisch blinden Fleck, in einigen Jahrhunderten wird er verblassen.“ Hélène Cixous / Susanne Mayer: „Ich konnte die Frauenfeindlichkeit förmlich riechen“. Der Weg zur Gleichberechtigung ist noch lang. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin und Feministin Hélène Cixous über Misogynie und das Aufwachsen zwischen den Sprachen. In: *Die Zeit*, 13. Oktober 2017. Auf die Frage, ob Frankreich über die Misogynie, die Cixous in den 1950ern und 1960ern entgegenschlug, heute hinaus sei, antwortet sie: „Es ist immer noch da, wenn auch verschleiert. Ein wenig zur Seite geschoben, und doch da.“ Ebd.

¹⁹¹ Cixous, *The Hélène Cixous Reader*.

¹⁹² Etwa Sellers / Blyth (siehe Literaturverzeichnis).

nummern¹⁹³ und Sammelbände¹⁹⁴ vor. Die Themenkomplexe, die unter Berufung auf Cixous oder in ihrem Werk untersucht werden, gehen mittlerweile weit über *écriture féminine* hinaus, feministische Fragestellungen spielen aber nach wie vor eine zentrale Rolle¹⁹⁵. Die Mehrzahl der Publikationen der letzten Jahre befasst sich mit Aspekten des (Auto-)Biografischen beziehungsweise Autofiktionalen in Cixous' Werk;¹⁹⁶ ihrem Verhältnis zu Algerien und, daran anknüpfend, Fragen nach Nation, Identität und Raum¹⁹⁷. Cixous wird nicht nur als Zeitzeugin und Intellektuelle anerkannt, sondern auch als (Theater-)Schriftstellerin¹⁹⁸. Ihre jüngsten Romane, die sich intensiv mit ihrer Herkunft auseinandersetzen, bieten Anknüpfungspunkte für Verlust- und Trauerforschung,¹⁹⁹ Tiermotive für die Human Animal Studies,²⁰⁰ das beständige Überschreiten von Gattungsgrenzen für die Genreforschung²⁰¹. Besonders für das Englische stellt sich die Frage nach der Übersetzbarkeit des Cixous'schen Werks²⁰².

Die „Summe der Geister, die [Cixous'] Namen tragen“,²⁰³ ist in der Tat beachtlich: Im deutschen Sprachraum tritt sie im akademischen Kontext, wenn überhaupt, vor allem als ‚widerlegte‘ Differenzfeministin, Begründerin der *écriture féminine* und, gemeinsam mit Irigaray und Kristeva, als Aushängeschild des ‚französischen Feminismus‘ in Erscheinung. Auf dem österreichischen Buchmarkt ist sie in erster Linie als Prosaschriftstellerin, in der deutschen Presse als Zeitzeugin der Frauenbewegung um 1968 präsent. Zwar ist Cixous nicht, wie die Rezension von *Innen* nahelegt, als deutsch-jüdische Schriftstellerin in den Kanon eingegangen, sehr wohl stehen heute aber ihre algerische Herkunft und ihr biografisch bedingter Kosmopolitismus im Fokus. Cixous ist, je nach Kontext, Akademikerin mit kreativem oder Schriftstellerin mit akademischem Hintergrund; sie gilt als Dekonstruktivistin an der (geistigen) Seite Derridas,²⁰⁴ markiert dabei aber gleichsam das literarische Ende des poststrukturalistischen Spektrums. In Frankreich ist sie als Dramatikerin

193 Etwa Paragraf 23/2000; Paragraf 36/2013; Parallax 13/2007 (siehe Literaturverzeichnis).

194 Etwa Berglund Hall u. a. (siehe Literaturverzeichnis).

195 Siehe etwa Cano; Parker / Kaiser; Cara Berger; Eason / Hodges (siehe Literaturverzeichnis).

196 Siehe etwa Edwards; Michaud-Lapointe; Segarra (siehe Literaturverzeichnis).

197 Siehe etwa Wei; Kaiser; Eroğlu; Weltman-Aron (siehe Literaturverzeichnis).

198 Siehe etwa Garnier; Bernard-Hoverstad; Guégan Fisher (siehe Literaturverzeichnis).

199 Siehe etwa Hoft-March; Decout; Motard-Noar; Mihelakis (siehe Literaturverzeichnis).

200 Siehe etwa Bostow; Gerhard; Weil (siehe Literaturverzeichnis).

201 Siehe etwa Hanrahan; Lie / Ringrose; Cooper (siehe Literaturverzeichnis).

202 Vgl. dazu insbesondere den Band *Joyful Babel: Translating Hélène Cixous*. Hg.v. Myriam Diocaretz / Marta Segarra. Amsterdam: Rodopi 2004.

203 Vgl. Cixous / Calle-Gruber, In the beginnings, there were many ..., S. 33.

204 Siehe etwa Milesi; Turner; Colebrook; Michaud-Goulet / Crevier Goulet (siehe Literaturverzeichnis).

an Ariane Mnouchkines Theaterkollektiv *Théâtre du Soleil* bekannt, dessen politisch engagierte Arbeit in Deutschland und Österreich verhältnismäßig wenig Gehör findet. Wo immer man also versucht, Cixous auf einen Begriff zu bringen, unterschlägt man notgedrungen zahlreiche andere – ihr Denken speist und erschließt sich aus dem komplexen Zusammenspiel aller genannten Diskurse.

Exkurs I

Keine Exportschlager: Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer auf Französisch

Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer zählen in Frankreich nicht zu den österreichischen Exportschlagern. Obwohl besonders Bachmanns Werk von Seiten der französischen Literaturkritik grundsätzlich positiv aufgenommen wurde, wird sie außerhalb germanistischer Zirkel wenig gelesen und bleibt hinter der Popularität anderer österreichischer Autor:innen wie Thomas Bernhard, Peter Handke oder Elfriede Jelinek zurück.¹

Traduite dans de nombreuses langues et bien accueillie dans d'autres pays depuis des décennies, elle [i. e. Bachmann] ne fut pendant longtemps ni véritablement connue ni reconnue en France – à l'exception des milieux de la germanistique et d'une critique installée aux marges du main stream, incarnée, entre autres par Hélène Cixous, Henri Meschonnic, Jean-Luc Nancy. Une auteure pour les initiés qui connaissent l'allemand.²

Die Gründe dafür, weshalb Bachmann in Frankreich vergleichsweise wenig Resonanz findet, sollten, trotz fehlender Gesamtausgabe,³ jedenfalls nicht in der Zugänglichkeit ihres Werks liegen. Die Übersetzung von Bachmanns Tex-

- 1 Françoise Rétif weist außerdem darauf hin, dass Bachmann stets im Schatten des wesentlich bekannteren und geschätzten Paul Celan stünde. Françoise Rétif: Ingeborg Bachmann, *Poète maudit* oder Furie? Bachmann in Frankreich. In: Hemecker/Mittermayer, Mythos Bachmann, S. 263–283, hier S. 272. Zur Rezeption Bachmanns in Frankreich vgl. bis 1993 am ausführlichsten Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich. Aktueller, aber weniger umfassend: Herta Luise Ott: Une longue histoire compliquée: l'accueil d'Ingeborg Bachmann en France. In: *Eclats d'Autriche. Vingt études sur l'image de la culture autrichienne aux XXe et XXIe siècles*. Hg. v. Valérie de Daran / Marion George. Bern u. a.: Lang 2014, S. 283–300.
- 2 Ott, Une longue histoire compliquée, S. 281. „In zahlreiche Sprachen übersetzt und seit Jahrzehnten in anderen Ländern hoch geschätzt, war sie in Frankreich lange Zeit weder wirklich bekannt noch anerkannt – mit Ausnahme germanistischer Kreise und einer an den Rändern des Mainstream beheimateten Kritik, verkörpert unter anderem von Hélène Cixous, Henri Meschonnic, Jean-Luc Nancy. Eine Autorin für jene Eingeweihten, die Deutsch können.“ [Übers. v. M. M.]
- 3 Jedenfalls nicht im Sinne einer historisch-kritischen Edition. Babka hält schon in den 1990er Jahren fest, dass nach Bachmanns Tod beinahe sämtliche Texte übersetzt wurden (vgl. Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 67), Rétif konstatiert 2011 hingegen, dass viele Texte nicht auf Französisch vorlägen und besonders Bachmanns Lyrik schwer zugänglich sei (vgl. Rétif, *Poète maudit* oder Furie, S. 272). Sollte sich Babka stärker auf das literarische, Rétif hingegen auf das essayistische Werk beziehen, so haben beide Recht. Ein Blick auf die verfügbaren Bachmann-Titel von Amazon Frankreich liefert insgesamt äußerst überschaubare Ergebnisse (Stand: 30.04.2025).

ten ins Französische setzt noch zu ihren Lebzeiten ein, *Das Dreißigste Jahr* erscheint 1964, drei Jahre nach der deutschen Erstveröffentlichung, *Malina* zwei Jahre nach deutscher Erstveröffentlichung in Bachmanns Todesjahr 1973.

Schwerer als die Editionsfrage wiegt wohl die Tatsache, dass es in Frankreich lange Zeit kaum Bewusstsein für eine österreichische Nationalliteratur gab – wer auf Deutsch schrieb, lief Gefahr, als *auteur allemand* wahrgenommen zu werden, egal, ob man aus Deutschland, Österreich oder der Schweiz stammte.⁴ Auch als sich das ab Mitte der 1970er Jahre zu ändern begann, blieb die französische Sicht auf österreichische Literatur engen ästhetischen Grenzen verhaftet. Nach 1945 erschienene Texte wurden als mehr oder minder nahtlose Fortsetzung der Wiener Moderne begriffen und vor allem hinsichtlich ihrer sprachlichen Musikalität beurteilt, ein ‚Jahrhundertwende-Hype‘, der durch die vielbeachtete Ausstellung *Vienne, naissance d'un siècle, 1880 – 1938* (1986, Centre Pompidou, Paris) noch verstärkt wurde. Dementsprechend standen in der französischen Rezeption Bachmanns, wie schon in der deutschsprachigen Kritik, ihr Bezug zu Wittgenstein und die Auseinandersetzung mit der Sprache im Vordergrund; der politische Impetus ihres Schreibens wurde – mit Ausnahme der Geschlechterproblematik – entweder nicht er- oder schlichtweg verkannt.⁵ Im Unterschied zum deutschen Verdikt der „gefalle[n] Lyrikerin“⁶ wurde Bachmanns Wechsel von Lyrik zu Prosa von der Literaturkritik weder ideologisiert noch kritisiert – vielleicht tatsächlich, wie Anna Babka anführt, weil Bachmanns Prosa „lyrisch genug [ist], um die Erwartungen zu erfüllen.“⁷ Sogar *Malina* wurde positiv aufgenommen.⁸ Mit ihrem Tod setzte auch in Frankreich die Tendenz ein, Bachmanns Werk retrospektiv auf ihr Lebensende zu beziehen, und die Nachrufe griffen das Klischee

4 Eine von Rétif aufgegriffene Anekdote, die das veranschaulicht, sei auch hier nicht vorenthalten: In einer Rezension der Erzählung „Jugend in einer österreichischen[!] Stadt“ wird Bachmann schon in der Überschrift *Une Allemande hantée par l'absolu* zur Deutschen erklärt. Vgl. Rétif, *Poète maudit* oder *Furie*, S. 273. Dieser Fauxpas bildet allerdings die Ausnahme, vgl. Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 49.

5 Und das zumindest bis in die 1990er Jahre, vgl. Rétif, *Poète maudit* oder *Furie*, S. 273.

6 Marcel Reich-Ranicki: Die Dichterin wechselt das Repertoire. In: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum. München u. a.: Piper 1989, S. 188 – 192, hier S. 189.

7 Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 50.

8 Vgl. ebd., S. 56. Allerdings sind auch derlei positive Bewertungen stets im Verhältnis zu sehen: „Le roman [Malina] se vend mieux que le recueil de nouvelles, mais le nombre d'éditions (et les chiffres de vente) sont encore aujourd'hui très, très loin derrière ceux des éditions en langue allemande – ou italienne notamment.“ „Der Roman verkauft sich besser als die Erzählungen, aber die Auflagenzahlen (und die Verkaufszahlen) liegen auch heute noch sehr, sehr weit hinter jenen der deutschsprachigen – oder besonders der italienischen Ausgaben.“ [Übers. v. M. M.] Ott, *Une longue histoire compliquée*, S. 293.

von der leidenden, hilflos-schusseligen Autorin⁹ auf, was den Blick auf die Texte zu verstellen drohte.¹⁰ Zur feministischen ‚Entdeckung‘ Bachmanns in Frankreich trug vor allem die Zeitschrift *Les Cahiers du Grif* bei, die 1987 Texte Bachmanns in einer Schwerpunktausgabe zugänglich machte.¹¹ 16 Jahre später zeichnete Françoise Rétif für eine Nummer der *europe* (2003) verantwortlich, für die Henri Meschonnic, Jean-Luc Nancy und Hélène Cixous Beiträge beisteuerten.¹²

Cixous’ Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann erstreckt sich über mehrere Jahrzehnte, in denen sich ihr Umgang mit den Texten Bachmanns kontinuierlich verändert. Bachmann ist Bezugspunkt ihrer Seminare¹³ und Inspiration für eigene literarische Texte (*L’Ange au secret*,¹⁴ 1991, *Manhattan. Lettres de la préhistoire*, 2002). Die Distanz, die Cixous darin zu Bachmanns Leben und Werk einnimmt, variiert: Während Rétif Cixous vorwirft, Bachmann besonders in *L’Ange au secret* „zum Inbegriff des feministischen Essentialismus um[zuschreiben]“¹⁵, sei *Au temps d’Anna* „einer der schönsten Texte, die je über die österreichische Schriftstellerin geschrieben wurden.“¹⁶ Cixous’ eigene Aussagen lassen ein durchaus differenziertes Bild entstehen. Sie begreift Bachmann als Kind ihrer Zeit, macht aber auch deutlich, dass es vor allem die Dynamik der Signifikanten ist, die sie an ihren Texten fasziniert.¹⁷ Von einer Vereinnahmung Bachmanns für feministische Agenden ist Cixous dabei, zumindest in den 1990er Jahren, denkbar weit entfernt:

Als feministisch, so Cixous, könne man in vereinfachter und reduzierter Sichtweise das beschreiben, was als „Krieg“ oder „Kampf“ zwischen Mann und Frau aus Bachmanns Werk herauszulesen ist. Der Begriff „Feminismus“ assoziiere allerdings eine bestimmte Zeitspanne und Ausrichtung innerhalb

9 Vgl. Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 65; vgl. Rétif, *Poète maudit* oder *Furie*, S. 274 f.

10 Vgl. Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 59.

11 Einen der wenigen theoretischen Beiträge dieser Ausgabe liefert Anne-Sophie Astrup. Sie geht zwar differenziert auf die komplexen Gender-Konstellationen in Bachmanns Werk ein, wie schon Rétif festhält (vgl. Rétif, *Poète maudit* oder *Furie*, S. 275), leitet Bachmanns Sprachverständnis allerdings wiederum von Hofmannsthal, Wittgenstein und Musil her und verweist auf keinerlei politische Implikationen außerhalb der Geschlechter-Problematik. Vgl. Anne-Sophie Astrup: *L’enjeu du Je*. In: *Les Cahiers du Grif* 35/1987, S. 7–13.

12 Verwiesen sei auch auf weitere Arbeiten Rétifs zu Bachmann beziehungsweise zu Bachmann und Cixous (siehe Literaturverzeichnis).

13 „[Z]umindest jeder in Frankreich herausgegebene Text Bachmanns [wurde] im Seminar eingehend diskutiert“. Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 120.

14 Darin insbesondere das Kapitel *Il y a quelqu’un qui a tué Ingeborg Bachmann*.

15 Rétif, *Poète maudit* oder *Furie*, S. 276.

16 Ebd.

17 Vgl. Babka, Ingeborg Bachmann in Frankreich, S. 120 f.

der (neueren) „Frauenbewegung“; eine Ausrichtung, von der sich Cixous wegen deren „statischer Strenge“ schon des öfteren distanziert hatte, wobei sich ihre ablehnende Haltung nicht auf die gesamte „Frauenbewegung“ beziehe. Als eine Art „Kampfbegriff“ könne „feministisch“ (natürlich) nicht für Bachmanns Werk stehen.¹⁸

Dennoch lösen sich Cixous' Lektüren nur bedingt von den bekannten Narrativen der (deutschsprachigen) Bachmann-Rezeption. In *Au temps d'Anna*, Cixous' Text für *europe*, stilisiert sie Bachmann, die hier mit ihren Texten in eins gesetzt wird,¹⁹ zur Naturgewalt, einer Sturmböe, die jene, die ihr begegnen, nicht unversehrt zurücklässt und deren Buchstaben beziehungsweise Briefe schließlich – wie in *Malina* – „in Rauch aufgehen“²⁰. Auch Jean-Luc Nancy wählt in seinem Beitrag einen vorrangig persönlichen Zugang zu Bachmann, wenn er sich an das Zufallsmoment erinnert, das ihm ihre Texte als (Buch-)Geschenk zukommen und ihn sich mit ihrem Schmerz²¹ solidarisieren ließ. Den umfassendsten Text der Nummer liefert Henri Meschonnic, der in seiner Lektüre von Bachmanns Poetikvorlesungen, *Par le poème vers la poétique*, Bezüge zwischen ihrem Werk und zeitgenössischer französischer Literatur und Theorie herzustellen versucht: „On dirait qu'elle parle des problèmes de la poésie française d'aujourd'hui“.²²

Mit Cixous, Nancy und Meschonnic ist ein theoretischer Rahmen abgesteckt, der deutlich macht, wo Bachmanns Texte im französischen Diskurs bis heute auf Resonanz stoßen: in jenen poststrukturalistisch-dekonstruktiven Kreisen, die sich durch sprach-, körper- und rhythmusaffine Zugänge zu Literatur auszeichnen und die Wirkung eines Textes auf seine Leser:innen als Analyseparameter in ihre textkritische Arbeit miteinbeziehen.²³

¹⁸ Ebd., S. 122.

¹⁹ „le texte appelé Ingeborg Bachmann“, Hélène Cixous: *Au temps d'Anna*. In: *europe* 892 – 893/2003, S. 79 – 83, hier S. 79.

²⁰ „[s]es lettres partent en fumées“, ebd., S. 83

²¹ „votre peine“, Jean-Luc Nancy: Je ne connais pas de monde meilleur. In: *europe* 892 – 893/2003, S. 139 – 143, hier S. 142. Ob man mit diesem Beitrag tatsächlich „das Minenfeld der Ikonisierungen, Mythisierungen und Aneignungsprozesse jeder Art verlassen“ habe, wie Rétif freudig festhält, ist meines Erachtens diskutabel. Rétif, *Poète maudit* oder *Furie*, S. 279.

²² „Es ist, als ob sie von Problemen der französischen Poetik von heute spricht.“ [Übers. v. M. M.] Henri Meschonnic: *Par le poème vers la poétique avec Ingeborg Bachmann*. In: *europe* 892 – 893/2003, S. 144 – 156, hier S. 150.

²³ Dass Meschonnics Rhythmusforschung auch vielversprechende Ansätze zur Untersuchung der Prosa Bachmanns bietet, habe ich in meiner Masterarbeit dargelegt. Vgl. Marlen Mairhofer: *Prosarhythmus*. Salzburg: Masterarbeit 2015.

Das Werk Haushofers hingegen ist bisher weitgehend unentdeckt geblieben. Obwohl ihre Texte seit den 1980er Jahren kontinuierlich ins Französische übertragen wurden und mittlerweile alle Romane und eine Auswahl von Erzählungen in Übersetzung vorliegen,²⁴ scheint es bis in die 2000er Jahre, von Patrick Charbonneaus Artikel *Portrait de femme en céleste dragon* (1989) abgesehen, keine nennenswerte wissenschaftliche Beschäftigung mit Haushofers Werk gegeben zu haben. Charbonneau, der vor allem Haushofers Tiermotiven nachgeht, rezipiert neben ihren Romanen auch die selbst in der österreichischen Forschung unterrepräsentierten Erzählungen und verweist auf Haushofers ‚Zerrissenheit‘ zwischen Häuslichkeit und Politik, Erinnerung und Verdrängung. Ihr Werk sei zwar, so Charbonneau unter Berufung auf die Autorin, autobiografisch, darin aber repräsentativ für eine ganze Generation:

Toute l'œuvre de Marlen Haushofer est construite sur l'existence de cette dualité entre deux mondes et la nécessité, pour ne pas aliéner son moi, de rester fidèle à l'un et à l'autre. C'est une œuvre autobiographique où les images masquent et dévoilent, sont les pièces d'une psychanalyse qui est aussi celle de toute une génération.²⁵

Die Kritik hätte diese Dimension von Haushofers Texten im Großen und Ganzen verkannt.²⁶

2010 erschien mit Miguel Couffons *Marlen Haushofer. Écrire pour ne pas perdre la raison* ein Band, der als erste grundlegende Einführung in Haushofers Leben und Werk eine unverzichtbare Basis für zukünftige Forschung im französischsprachigen Raum zur Verfügung stellt. Neben philologischen Hilfsmitteln wie einem biografischen Abriss, einem Werkverzeichnis und einer Liste der Übersetzungen gibt Couffon einen Überblick über zentrale Frage- und Problemstellungen in Haushofers Werk (inklusive der Kinder-

²⁴ Siehe Literaturverzeichnis. *Actes Sud*, der Verlag, in dem Haushofers Texte erscheinen, hatte aufgrund seines Sitzes in Arles, wie die Autorin selbst, zunächst mit dem Image des Provinziellen zu kämpfen. 1978 von Hubert Nyssen gegründet, gelang es *Actes Sud*, sich zunehmend zu etablieren. Seit den 2000er Jahren zählen mit Laurent Gaudé, Jérôme Ferrari, Mathias Énard, Éric Vuillard und Nicolas Mathieu einige Prix Goncourt-, mit Imre Kertész und Swetlana Alexijewitsch auch Nobelpreis-Träger:innen zu seinen Autor:innen – Haushofer befindet sich also in bester Gesellschaft. Vgl. <https://www.actes-sud.fr/node/25506> (Stand: 30.04.2025)

²⁵ Patrick Charbonneau: *Portrait de femme en céleste dragon. Les images de Marlen Haushofer dans ses récits et romans*. *Germanica* 5/1989, <https://doi.org/10.4000/germanica.2625>. „Haushofers gesamtes Œuvre baut auf der Existenz dieses Dualismus zwischen zwei Welten auf, und der Notwendigkeit, beiden treu zu bleiben, um das eigene Ich nicht zu entfremden. Es ist ein autobiografisches Werk, in dem die Bilder ver- und entschleiern, Dokumente einer Psychoanalyse sind, die auch die einer ganzen Generation ist.“ [Übers. v. M.M.]

²⁶ Vgl. ebd.

bücher und Hörspiele). Schreiben ermögliche Haushofer, aus ihnen sich ständig wiederholenden häuslichen und elterlichen Pflichten sowie Ehekrisen auszubrechen; die Erschaffung einer (künstlerischen) Gegenwelt sei motivierend für ihre Romane. Die Ereignisse und Folgen des Zweiten Weltkriegs bezeichnet Couffon als „Kulisse“ eines Schreibens, das in erster Linie von Frauen beziehungsweise von der eigenen „Not“ handle:

Marlen Haushofer est surtout un écrivain de la femme (parfois aussi de l'homme) et de sa détresse, laquelle n'est pas tant le fait de la guerre qui ne constitue souvent que la toile de fond de ses récits, que d'une condition domestique assommante et dévoreuse de temps. Elle n'analyse pas au sens psychanalytique du terme; elle observe et expose les faits et les états d'âme avec une lucidité et une résignation empreintes du *cynisme silencieux de la femme*.²⁷

Haushofers Auseinandersetzung mit Stube, Herrgottswinkel, Tuchent, Beuschel, Schlagobers und Powidl – um nur ein paar der von Couffon aufgeschlüsselten Austriazismen zu nennen²⁸ – erschließe sich vor diesem Hintergrund, der mehr sei als „un décor de scène. On y trouve l'origine de la situation vécue“²⁹. Politischer und individueller Nihilismus werden als gleichberechtigte Stichwortgeber nebeneinandergestellt, als sei im Grunde zweitrangig, woher die Atmosphäre der Haushofer'schen Literatur letztlich rühre: „On y trouve l'origine de la situation vécue, qu'elle soit d'ordre politique ou existentiel.“³⁰

In Régine Battistons *Lectures de l'identité narrative* (2009) werden Bachmann und Haushofer zu „deux écritures féminine de l'identité“³¹ erklärt, was bedeutet, dass es so etwas wie eine „[l]ittérature féminine autrichienne“³² geben muss.³³ Battiston verweist im Zuge dessen zwar auf Hélène Cixous und

27 Miguel Couffon: *Marlen Haushofer. Écrire pour ne pas perdre la raison*. Paris: L'Harmattan 2010, S. 9. „Marlen Haushofer ist vor allem eine Schriftstellerin der Frau (manchmal auch des Mannes) und ihrer Not, die nicht so sehr Folge des Krieges ist, der oftmals nur den Hintergrund ihrer Erzählungen bildet, sondern einer langweiligen und zeitraubenden Häuslichkeit. Sie analysiert nicht im psychoanalytischen Sinn des Wortes, sie beobachtet und stellt die Tatsachen und Seelenzustände mit einer Hellsichtigkeit und Resignation aus, die vom stillen Zynismus der Frau durchdrungen sind.“ [Übers. v. M. M.]

28 Vgl. ebd., S. 17 ff.

29 Ebd., S. 23. „Dieser Hintergrund ist [...] nicht nur ein Bühnenbild. Wir finden dort den Ursprung der erlebten Situation.“ [Übers. v. M. M.]

30 Ebd., S. 23. „Wir finden dort den Ursprung der erlebten Situation, ob politischer oder existenzialer Natur.“ [Übers. v. M. M.]

31 Régine Battiston: *Lectures de l'identité narrative*. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald. Paris: Orizons 2010, S. 95.

32 Ebd., S. 145.

33 Die wesentlichsten Erkenntnisse des entsprechenden Kapitels (wenn auch ohne ausführli-

Luce Irigaray, ohne jedoch näher auf diesen Zusammenhang einzugehen. Stattdessen ist sie vor allem an jenem „mal-être“³⁴ interessiert, das für sie die Konstante der österreichischen Nachkriegsliteratur schlechthin darstellt. In seinem Ursprung komplex, manifestiert es sich bei Haushofer in einer regelrecht pathologischen Entfremdung von Ich und Welt, einem physischen wie psychischen Zustand des Eingeschlossen-Seins³⁵:

L'écriture féminine des problèmes de l'identité nous a semblé la plus marquée par l'expression d'une douleur existentielle, innovante sur le plan thématique et de la langue. Chez Marlen Haushofer, le mal-être prend une dimension nettement pathologique, le „Je“ voit ou dresse des barrières entre le monde et soi. Ce „mur invisible“ représente à la fois un rempart de protection et une prison, une défense et un enfermement autistique aménagé et entretenu. Il met en lumière les problèmes de la limite et de la transgression des tabous et des interdits, du point de vue expressif et émotif.³⁶

Im Unterschied zum politischen Engagement zeitgleich entstehender deutscher, englischer und amerikanischer Feminismen bleibe die Auseinandersetzung mit der Situation der Frau im Werk Bachmanns und Haushofers jedoch klar auf der Ebene der Kunst, die Frau selbst sei ein Ort der Utopie.³⁷ Angesichts der Lebensumstände der weiblichen Figuren in Bachmanns und Haushofers Texten stellt sich allerdings die Frage, ob nicht eher von einer Dystopie zu sprechen wäre – oder schlicht und einfach von einer relativ akkuraten Darstellung dessen, was für Frauen im Nachkriegsösterreich Alltag bedeutete.

Sind also weder Ingeborg Bachmann noch Marlen Haushofer in Frankreich Aushängeschilder österreichischer Literatur, bestätigt sich doch zweierlei:

chen Bezug auf Bachmann) sind in folgendem Aufsatz zusammengefasst: Régine Battiston: Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme. In: *Germanica* 46/2010, S. 61 – 72.

34 Diesen Begriff übernimmt Battiston von Erika Tunner, vgl. Battiston, *Lectures de l'identité narrative*, S. 154.

35 Dementsprechend ist ein wichtiger Bezugspunkt von Battistons Lektüre nicht, wie bei Lorenz oder Strigl, Simone de Beauvoir, sondern Virginia Woolf, vgl. ebd., S. 96.

36 Ebd., S. 280. „Die écriture féminine von Identitätsproblemen schien uns am stärksten vom Ausdruck eines existenziellen Schmerzes geprägt, innovativ auf thematischer und sprachlicher Ebene. Bei Marlen Haushofer bekommt das Unbehagen eine klar pathologische Dimension, das ‚Ich‘ erkennt beziehungsweise richtet Mauern zwischen sich und der Welt auf. Diese ‚unsichtbare Wand‘ stellt einen Schutzwall und ein Gefängnis zugleich dar, eine Verteidigung und autistische Einschließung, die eingerichtet und aufrechterhalten wird. Sie beleuchtet die Probleme der Grenzziehung und der Überschreitung von Tabus und Verboten aus expressiver und emotionaler Sicht.“ [Übers. v. M. M.]

37 Vgl. ebd., S. 155.

Bachmann ist, wenig überraschend, auch über Landesgrenzen hinweg die bekanntere Schriftstellerin. Während sie längst von Protagonist:innen des französischen Poststrukturalismus entdeckt wurde, scheint sich Ähnliches für Haushofer nicht abzuzeichnen, obschon Arbeiten wie jene Battistons erste Schritte in diese Richtung setzen. Dennoch treten Bachmann und Haushofer auch in Frankreich als eine Art Duo der österreichischen Nachkriegsliteratur in Erscheinung – wo eine der beiden genannt wird, ist die Wahrscheinlichkeit, zumindest einen Verweis auf die andere zu finden, groß. Und schließlich: Migrieren mit den Texten auch die Vorstellungen von Bachmann als leidender Dichterin und Haushofer als zwiegespaltener Hausfrau, fungiert die Übersetzungsbedingte Asynchronität der Rezeption doch als Korrektiv jener Narrative, die in der deutschsprachigen Forschung bis heute perpetuiert werden.

**II. Schreibökonomien:
Materialitäten, Produktionspraxen, Editions geschichten**

Wer könnte sagen, wo Texte zu Hause sind? In Buchhandlungen und Bibliotheken? In den Arbeitszimmern von Schriftsteller:innen? In Archiven? Oder doch in den Köpfen all jener, die sie lesen?

Sind Texte desto authentischer, je näher sie denjenigen sind, die sie geschrieben haben, oder müssen sie erst in Umlauf gebracht werden, um ihre Potenziale zu entfalten?

Gibt es einen direkten Weg in die Schrift?

Gibt es einen Weg in die Schrift?

Gibt es einen Weg in die Schrift?

Wenn man annimmt, ein Blatt Papier, das von Autor:innenhand beschrieben wurde, sei im Sinne Walter Benjamins auratisch,¹ weil darauf neben Schrift in einer Art ‚Urzustand‘, der nie mehr als eine philologische Phantasia sein kann, auch Spuren des Autor:innenkörpers erhalten sind, die sich im Schreiben manifestieren, scheint es vielversprechend, seine Suche im Archiv zu beginnen. Wie wenig anderes vermittelt die Arbeit an Originalen, allen voran an Manuskripten, die Illusion, vorsichtige Blicke in den unzugänglichen Bereich der unmittelbaren Textentstehung werfen zu können. Oft werden dabei editorische Fragestellungen schlagend – nicht nur, aber besonders dann, wenn es sich, wie im Falle des *Buchs Franza*, um einen Text handelt, der aus dem Nachlassmaterial (re-)konstruiert wurde.

Schon ein flüchtiger Blick in die Nachlässe Bachmanns und Haushofers zeigt, dass die Schreibweisen der beiden Autorinnen unterschiedlicher kaum sein könnten.² Die mondäne Ingeborg Bachmann, häufig auf Reisen und

1 „Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.“ (Herv. i. O.) Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: *Gesammelte Schriften* I.2. Hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 471 – 508, hier S. 477.

2 Dieser Umstand spiegelt sich selbst in dem Prozedere wider, das solchen Einblicken vorausgeht. Während Ingeborg Bachmanns Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (ÖNB) verwahrt wird und dort ausschließlich in Form von Kopien eingesehen werden kann, die ihrerseits nur blattweise und nach Sondergenehmigung kopiert werden dürfen, ist jener Teil des Haushofer-Nachlasses, der im StifterHaus archiviert wurde – ein anderer befindet sich im Literaturhaus Wien – unter Einhaltung der üblichen Vorichtsmaßnahmen, im Original zugänglich. In beiden Fällen halten die verbliebenen Erben (Bachmanns jüngerer Bruder sowie die zweite Ehefrau von Haushofers Gatten) die Rechte an den Nachlässen. Nick Büscher stellt die These auf, dass „[d]ie Autonomie der Autorin Haushofer wie ihres Werks [...] sich darin [zeigt], sich dem Archiv als [...] Ort der systematischen Be- und Verwahrung von Literatur [...] zu entziehen. [...] Literatur entgrenzt sich im

Projektionsfläche aller erdenklichen Phantasien eines patriarchalen Kulturbetriebs, hinterlässt einen auf mehrere Länder verteilten Papierwust, dessen Edition bis heute andauert – die ‚schreibende Hausfrau, Zahnarztgattin und Mutter‘ Marlen Haushofer, deren Reisetätigkeit sich in Ausflügen von der oberösterreichischen Provinz nach Wien zu erschöpfen scheint, betitelt Hefte in Schönschrift, die sporadisch von Literaturwissenschaftlerinnen mit einer Schwäche für die wenig Kanonisierten eingesehen werden (tatsächlich sind es in erster Linie Frauen, die zu Haushofer forschen). Ingeborg Bachmann schreibt, vor allem im letzten Jahrzehnt ihres Lebens, nicht linear. Bereits am Titel „Todesarten“, der von Romanprojekt zu Romanprojekt getragen und schließlich zum Zyklustitel wird,³ zeichnet sich ein Moment des Zirkulären ab. Bachmanns Texte, von mehreren Editor:innen-Generationen mit forensischer Präzision Einzelprojekten zugeordnet, bilden einen Strom an Schrift, in dem dieselben Figuren in unterschiedlichen Kontexten und mit verschiedenen Funktionen auftauchen, diese Namen ablegen, von Erzählten zu Erzählern werden, vom Zentrum an die Peripherie und von dort wieder ins Zentrum rücken.⁴ Die „Todesarten“ sind ein hochgradig dynamisches, aufgrund des plötzlichen Todes seiner Autorin unabgeschlossenes Konvolut, das dank Bachmanns Praxis des vielfachen Ab- und Neuschreibens, zahlreicher Überarbeitungsschritte und nicht unwesentlicher Textverluste ein in alle Richtungen offenes Gebilde darstellt. Haushofer hingegen ist aufgrund ihres getakteten Tagesablaufs auf eine andere Arbeitsweise angewiesen. Schreibzeiten und -orte sind limitiert; auch ein mit Bachmann vergleichbares Selbst-

Interfunktionalen der Texte zur Realität dergestalt, dass nicht die Literatur im Archiv bewahrt wird, sondern die Literatur selbst zum Archiv wird. Haushofers Literatur unternimmt dabei den Versuch, sich der eigenen Archivierung zu entziehen, indem sie das Leben archiviert und sich selbst dadurch ‚verlebensdigt‘.“ Nick Büscher: Marlen Haushofers literarischer Nachlass zwischen Bewahrungsbemühen und Zerstörungswut. In: *Archive in/aus Literatur. Wechselspiele zweier Medien*. Hg.v. Klaus Kastberger / Christian Neuhuber. Berlin u.a.: de Gruyter 2021, S. 45 – 60, hier S. 48. Er kommt dabei zu folgendem – meines Erachtens kritisch zu betrachtenden – Schluss: „In der Logik der Deckungsgleichheit von Literatur und Leben wird das Archiv zur Bewahrung von Literatur obsolet, da sich die Literatur in ihrer Selbstreferentialität im Leben manifestiert und umgekehrt.“ Ebd., S. 58.

3 Vgl. Monika Albrecht / Dirk Götsche: Editorisches Nachwort. In: Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd.1: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann / Rottwitz-Roman und andere Texte*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u.a.: Piper 1995, S. 615 – 647, hier S. 616 ff.

4 Ein besonders evidentes Beispiel dafür ist Malina, der nicht nur Titelfigur des gleichnamigen Romans ist und auch in anderen zum „Todesarten“-Projekt gehörenden Romanentwürfen auftritt, sondern offenbar kurzfristig als Erfinder oder Erzähler der Geschichte um Martin und Franziska Ranner in Erwägung gezogen wird. Vgl. Monika Albrecht / Dirk Götsche: Textkritischer Kommentar. In: Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd.2: Das Buch Franza*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u.a.: Piper 1995, S. 393 – 466, hier S. 396 f.

verständnis als Schriftstellerin, das eine gewisse Rücksichtslosigkeit in der Ausübung ihrer Tätigkeit vielleicht begünstigt hätte, scheint ihr, zumindest im Sinne des ‚Berufsbildes Autorin‘, zu fehlen.

Der augenfälligste Unterschied zwischen den Autorinnen ist allerdings ein medialer: Im Gegensatz zu Bachmann, die ihre Texte mit der Schreibmaschine tippt, schreibt Haushofer mit der Hand; Typoskripte erstellt sie nur dem Verlag zuliebe. Obwohl Haushofer wenig Wert auf korrekte Interpunktion legt – die meisten Beistriche in ihren Texten dürften von Hans Weigel stammen⁵ –, sind ihre Manuskripte besser lesbar als Bachmanns Typoskripte: Das liegt sowohl an Haushofers Handschrift, die über weite Strecken leicht entzifferbar ist, als auch daran, dass die Manuskripte der *Mansarde* keine großflächigen Streichungen, sondern nur wenige Spontankorrekturen aufweisen. Das Papier fungiert mehr als Träger- denn als Arbeitsfläche. Bachmanns Nachlass zeugt hingegen, deutlicher als den meisten Leser:innen bekannt, von einem (scheinbar) a-logischen, jedenfalls impulsiven Prozess. Indem sie ihre eigenen Texte immer wieder abschreibt und im Zuge dessen Änderungen am Ausgangstext vornimmt, produziert Bachmann Unmengen an Varianten. Was dabei entsteht, unterscheidet sich schon deshalb mitunter gravierend von dem, was sich als Fassung letzter Hand in den edierten Werken findet, weil Bachmann sich häufig ‚vertippt‘.

Angesichts der schwierigen Ausgangslage – Bachmanns Nachlass ist nicht nur wegen der Gestalt des Materials eine Herausforderung für Philolog:innen, sondern auch wegen seines Umfangs – wurde den Editor:innen der „Todesarten“-Texte, Dirk Götsche und Monika Albrecht, zurecht attestiert, „eine fast erschreckende philologische Detail- und Fleißarbeit“⁶ geleistet zu haben. Die kritische Ausgabe, der eine Neuordnung des „Todesarten“-Nachlasses vorausging, setzt sich nicht weniger als „die Rekonstruktion und Darstellung der Entstehung, Entwicklung, Verflechtung und Ablösung der genetisch, motivisch wie thematisch und zum Teil auch (in sich wandelnden Konstellationen) zyklisch miteinander verbundenen ‚Todesarten‘-Texte zum Ziel.“⁷ Dabei sind die Herausgeber:innen in einigen Punkten naturgemäß auf Hypothesen angewiesen. Dass sie diese, nicht zuletzt auf Basis eingehender kodikologischer Befunde, über weite Strecken schlüssig begründen können, ist eine wissenschaftliche Leistung, die ihresgleichen sucht. Dennoch wurde die Ausgabe, besonders aufgrund ihres Anspruchs eines chronologischen Nachvollzugs der Textentstehung, in Fachkreisen durchaus kritisch aufgenommen.

5 Vgl. Weigel, Marlen Haushofer, S. 82.

6 Sigrid Weigel: Entwicklungslogik statt Spurenlektüre. Zur Edition von Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. In: Merkur 50/1996, S. 350 – 355, hier S. 353.

7 Albrecht / Götsche, Editorisches Nachwort, S. 629 f.

Die gegenwärtig in Salzburg entstehende Edition von Werken und Briefen Ingeborg Bachmanns, die mitunter andere Lese- und Ordnungshypothesen aufstellt, zeigt, dass die Arbeit an Bachmanns Nachlass nicht abgeschlossen ist – umso mehr, als große Teile des ursprünglich bis 2025 gesperrten Briefnachlasses im Zuge dieses Projekts erstmals zugänglich gemacht wurden. Wenn im Folgenden kritisch auf editorische Entscheidungen der „Todesarten“-Ausgabe von Götttsche und Albrecht Bezug genommen wird, dann im Sinne dessen, was Projektleiter Robert Pichl im Nachwort festhält: „Es gehört wohl zu den positivsten Ergebnissen wissenschaftlichen Bemühens, wenn die Forschung, über ihre Grundlagen hinauswachsend, in die Lage kommt, diese selbst einer produktiven Revision zu unterziehen.“⁸

8 Robert Pichl: Editorische Nachbemerkung. In: Ingeborg Bachmann, „Todesarten“-Projekt Bd. 1, S. 609 – 614, hier S. 610.

2.1 Fragmente der Akkumulation, oder:

„die paar Dinge, die aus diesem Schotterhaufen heraus schauen
wie Gebilde“ – Entstehung und Edition des *Buchs Franza*

In den Jahren vor ihrem plötzlichen Tod schreibt Ingeborg Bachmann zahlreiche Prosafragmente, die sie entweder aufgibt, bevor sie Publikationsniveau erreichen, oder vorübergehend zurückstellt. Motivische Konstanten und Überschneidungen im Figureninventar zeugen vom inhärenten Zusammenhang dieser Texte, die – manchmal mehr, manchmal weniger deutlich – einzelnen Werkentwürfen zuzuordnen sind. Die Entstehung der „Todesarten“-Fragmente ist von Gleichzeitigkeit geprägt: Erzählkomplexe gehen auseinander hervor, Figuren- und Themenkonstellationen, die im Zusammenhang mit einem bestimmten Plot entstehen, werden, wird dieser fallengelassen, oft anderswo wieder aufgegriffen, dort modifiziert und variiert oder letztlich verworfen. *Malina*, Bachmanns einziger vollendeter Roman, dessen Publikation 1971 sie noch erlebt, bildet nur in der Chronologie der Veröffentlichungen den Auftakt, in Bachmanns eigenen Worten die „Ouvertüre“⁹ ihres Prosa-vorhabens. De facto ist er das Resultat eines jahrelangen (Schreib-)Prozesses, dessen Anfänge Götsche und Albrecht in die 1950er Jahre zurückdatieren. Die Rekonstruktion dieses Prozesses muss aufgrund der Überlieferungssituation in vielen Punkten hypothetisch bleiben:

Die nachgelassene Erzählprosa Ingeborg Bachmanns aus den Jahren 1962 bis 1973 und die in den Jahren 1964 bis 1972 von ihr selbst veröffentlichten erzählenden Werke – „Ein Ort für Zufälle“, „Malina“, „Simultan“ – stehen in *einem* großen genetischen und thematischen Zusammenhang, bilden Stationen und Teile *eines* literarischen Projekts, dessen poetologische und motivische Vorgeschichte bis in die frühen 1950er Jahre zurückreicht, das Ingeborg Bachmanns Arbeit dann aber in den 1960er Jahren nach den Frankfurter Vorlesungen und den Erzählungen des Bandes „Das dreißigste Jahr“ bis zu ihrem Tod durchgängig bestimmt. Der Begriff „Todesarten“ ist das thematische Leitmotiv und zugleich der Arbeitstitel dieses literarischen Projekts.¹⁰

Zu guter Letzt wären die „Todesarten“, so die Annahme, ein Roman- beziehungsweise Textzyklus über die Wiener Gesellschaft geworden – vor allem

9 So Bachmann in einem Interview 1971: Ingeborg Bachmann / Toni Kienlechner: o. T. [9. April 1971]. In: Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum. München u. a.: Piper 31991, S. 95 – 100, hier S. 95.

10 Albrecht / Götsche, Editorisches Nachwort, S. 622.

darüber, wie diese ihre Mitglieder (systematisch) zugrunde richtet.¹¹ Anders als die oben genannten Texte bleiben die Bücher rund um die Figuren Franza und Fanny Goldmann Fragmente.

Die Idee, in Bachmanns Nachlasstexten nach den Anfängen dieses Projekts zu suchen, ist nicht unumstritten. Sigrid Weigel stellt der Vorstellung vom (unvollendeten) großen Ganzen eine andere Lesart gegenüber, die sie sowohl in der Materiallage als auch in einer Aussage Bachmanns¹² begründet sieht. Sie betrachtet Bachmanns Nachlass nicht als Grundstock dessen, was sein hätte sollen, sondern als ein Zeugnis für das, was nicht geworden ist. Bachmanns Schreibungsbewegung werde nicht erst durch ihren Tod, sondern von ihr selbst immer wieder unterbrochen:

Obwohl sie [...] die *Todesarten* als „dieses noch nicht geschriebene Buch“ bezeichnete, wurden die Fragmente zum Franza- und zum Fanny Goldmann-Roman [...] als *Darstellung* der *Todesarten* gelesen[.] [...] Nimmt man aber die Formulierung der Autorin vom *noch nicht geschriebenen Buch* ernst, dann bezeichnete der Titel *Todesarten* eine Leerstelle: einen blinden Fleck, der durch die Ouvertüre *Malina* und die tausend Seiten Fragmente umschrieben wird. Das heißt, daß die *Todesarten* selbst nicht existieren, statt dessen immer neue und wieder abgebrochene Versuche zu dem geplanten Kompendium der *Todesarten*, Bemühungen um deren Erzählbarkeit und Kämpfe mit der Nicht-Darstellbarkeit.¹³

Dass *Das Buch Franza* je in Buchform veröffentlicht worden wäre, ist tatsächlich unwahrscheinlich.¹⁴ Bachmann hatte die Geschichte der Geschwister Martin und Franziska Ranner zwischen Ende 1966 und Anfang 1967 aufgegeben – trotz unterzeichneten Deals mit dem Piper Verlag,¹⁵ wo das Buch 1967 erscheinen hätte sollen, und obwohl es sich, im Vergleich zu anderen potenziellen „Todesarten“-Romanen wie jenem um Fanny Goldmann, um einen verhältnismäßig weit ausgearbeiteten Text handelte. In einem Brief an ihren Lektor Otto Best vom 25. November 1966, der in diesem Zusammenhang

¹¹ „Es war Mord“, proklamiert schon der programmatische letzte Satz des ‚ersten‘ Romans *Malina*. Ingeborg Bachmann: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Bd. 3.1: *Malina*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. München u. a.: Piper 1995, S. 695.

¹² Vgl. Bachmann / Kienlechner, o. T., S. 95.

¹³ Weigel, *Entwicklungslogik statt Spurenlektüre*, S. 351 f.

¹⁴ Da Bachmann im Jänner und März 1966 vor Publikum aus dem Text gelesen hat und Rundfunkmitschnitte dieser Lesungen existieren, sind zumindest Teile davon zu Bachmanns Lebzeiten (ver)öffentlich(t).

¹⁵ Dieser wird erst 1970, also bereits nach der Trennung vom Piper Verlag, mit dem Band „Simultan“ eingelöst. Vgl. Albrecht / Göttsche, *Textkritischer Kommentar*, S. 398.

häufig zitiert wird, berichtet Bachmann vom „Schock“¹⁶ der Relektüre, im Zuge derer sie feststellen muss, „dass es so nicht geht. Es sind nicht nur die schlechten Stellen und manche Seiten, die mich stören [...] das Manuskript kommt mir wie eine hilflose Anspielung auf etwas vor, das erst geschrieben werden muß.“¹⁷ Die tatsächliche Tragweite der Ablehnung, die Bachmann ihrem Romanentwurf entgegenbringt, erschließt sich erst mit Blick auf den vollständigen Abschnitt, der der besseren Zitierbarkeit wegen in der Regel gekürzt wiedergegeben wird:

Sie [i. e. Otto Best, M. M.] haben mir damals das Manuskript geschickt, ich habe es wiedergelesen, nach Monaten, nur um nachzuschauen, was da zu korrigieren, zu verbessern ist. Aber der Schock war gross [sic], denn ich habe plötzlich begriffen, dass es so nicht geht, Es [sic] sind nicht nur die schlechten Stellen und manche Seiten, die mich stören, – das Aergste [sic] ist, dass ich jetzt merke, in welcher Verfassung ich vor einem Jahr noch war, ich war nicht einal [sic] fähig zu merken, dass das Buch nicht geschrieben ist.

Verstehen Sie?

Anders herum gesagt: was immer man auch einwenden kann und was immer ich einwenden kann gegen das, was ich früher gemacht habe – es war das Konzentrat dessen, was ich zu der Zeit konnte. Und das ist es diesmal nicht, das Manuskript kommt mir wie eine hilflose [sic] Anspielung auf etwas vor, das erst geschrieben werden muss. Ich werde das ganze Buch deswegen neu schreiben. Befürchten Sie nicht, dass ich die paar Dinge ruiniere, die aus diesem Schotterhaufen schon herauschauen wie Gebilde, Es [sic] geht also nicht um eine Terminschwierigkeit (um die natürlich auch, soweit es den Verlag betrifft) sondern um etwas ganz anderes. Ich muss das Buch erst schreiben.¹⁸

Was Bachmann hier ausdrückt, ist mehr als bloße Unzufriedenheit. Es ist ihr zu diesem Zeitpunkt schlichtweg unmöglich, sich überhaupt mit dem zu identifizieren, was heute von *Das Buch Franza* vorliegt – und sei es noch so selbstkritisch. Obwohl sie zweimal festhält, dass das Buch noch nicht geschrieben sei, tritt die Idee, den Roman neu, oder, wie Bachmann es formu-

¹⁶ Ingeborg Bachmann an Otto Best, 25.11.1966, zit. nach Albrecht/Göttsche, Textkritischer Kommentar, S. 397.

¹⁷ Ebd. Bei Höller heißt es weiter: „[...] etwas [...], das erst geschrieben werden muß, – das Aergste ist, dass ich jetzt merke, in welcher Verfassung ich vor einem Jahr noch war.“ Hans Höller: *Ingeborg Bachmann*. Reinbek b. H.: Rowohlt 2006, S. 123.

¹⁸ Ingeborg Bachmann an Otto Best, 25.11.1966. DLA Marbach: Bestand A. Piper, Zugangsnummer 1998.0005, Mediennummer HS002345106. Auf dem maschinenschriftlichen Brief finden sich handschriftliche Korrekturen. Er wird hier nach der Korrekturschicht zitiert.

liert, überhaupt erst zu schreiben, schließlich hinter die Arbeit am Goldmann-Komplex zurück. Ob die vage Andeutung, den Text vielleicht doch irgendwann veröffentlichen zu wollen, die Bachmann in einem Schreiben vom 14. November 1970 an Klaus Piper äußert, ernst ist, muss offen bleiben.¹⁹ Schließlich erscheint der Text erstmals posthum in der 1978 publizierte vierbändige Werkausgabe von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum als *Der Fall Franza*, während Bachmann sich zuletzt klar für den Titel *Das Buch Franza* ausgesprochen hatte.²⁰ Aufgrund der Komplexität des nachgelassenen Materials und weil die Werkausgabe, die einige Texte Bachmanns erstmals zugänglich machte, als Leseausgabe geplant war, nahmen sich die Herausgeberinnen bei der Zusammenstellung des *Falls Franza* zahlreiche Freiheiten; so wurden Lücken im Handlungsverlauf beispielsweise durch Einfügung entsprechender Stellen aus dem *Wüstenbuch* geschlossen.²¹ Der so kompilierte Text findet seit Vorliegen der 1995 erschienenen kritischen „Todesarten“-Ausgabe von Monika Albrecht und Dirk Götsche keine wissenschaftliche Verwendung mehr.

Götsche und Albrecht gliedern die Entstehung der „Todesarten“-Prosa in vier Phasen. Die Grenze zwischen der 1962 beginnenden ersten und der zweiten Phase ist durch Bachmanns Ägypten-Reise 1964 markiert, aus der der Entwurf zu einem *Wüstenbuch* hervorgeht, das Bachmanns Erlebnisse in Ich-Form festhält. Das zunächst noch „Todesarten“ genannte spätere *Buch Franza*, das sich des *Wüstenbuchs* zwar zumindest als Gedächtnisstütze bedient, aber eine andere Rahmenhandlung und neue Figuren einführt, steht am Übergang der Phasen eins und zwei. Phase drei umfasst die Entwürfe zum Goldmann / Rottwitz-Roman, *Malina* sowie die Erzählungen des späteren *Simultan*-Bandes; Phase vier die Anfänge jener Projekte nach Erscheinen *Malinas*, die durch Bachmanns Tod abgebrochen wurden.²² Ein Gutteil der Arbeit an der Geschichte rund um Franziska Ranner und die Folgen ihrer Ehe mit dem Psychiater Leopold Jordan fällt ins Jahr 1966.²³

¹⁹ Vgl. Albrecht / Götsche, Textkritischer Kommentar, S. 398.

²⁰ Vgl. ebd., S. 393.

²¹ Eine Zusammenfassung der Textkonstitution in der Werkausgabe Koschels und Weidenbaums findet sich etwa bei Luigi Reitani: Edieren, Lesen, Interpretieren, Re-Edieren. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt als paradigmatisches Beispiel für den editorisch-hermeneutischen Zirkel. In: *editio* 29/2015, S. 1 – 10.

²² Vgl. Albrecht / Götsche, Editorisches Nachwort, S. 625 ff. Eine detaillierte Rekonstruktion der Entstehung der „Todesarten“-Texte findet sich ebd., siehe insbes. die grafische Darstellung auf S. 620.

²³ Im unmittelbaren Kontext des *Buchs Franza* stehen Götsche und Albrecht zufolge zumindest drei weitere Textkomplexe, die Bachmann parallel dazu beziehungsweise kurz davor und danach verfolgt: Neben dem bereits genannten *Wüstenbuch*, das nicht nur einen wichtigen ‚Quellentext‘ für *Das Buch Franza*, sondern auch für die Bühnenpreis-Rede *Ein*

In ihrer Darstellung der Textgenese stützen sich die Editor:innen der kritischen Ausgabe neben kodikologischen Befunden vor allem auf Lesungen aus dem Romanfragment, die Bachmann Anfang 1966 hielt. Im Abgleich mit den dabei entstandenen Rundfunkmitschnitten, anhand von Bachmanns Vorredeentwürfen sowie konzeptionellen Veränderungen zwischen der ersten Lesung vom 9. Jänner 1966 in Zürich und einer Lesereise durch Norddeutschland Ende März desselben Jahres leiten Götsche und Albrecht ab, dass der Großteil der überlieferten Textträger zwischen diesen Lesungen, also in einem Zeitraum von weniger als drei Monaten, entstanden sein müsse. Angesichts der Textmenge, Bachmanns Arbeitsweise und ihres Gesundheitszustandes stellt sich die Frage, ob die ebenso erwähnte Möglichkeit, dass Bachmann bei der Jännerlesung noch nicht aus den Vollen des bereits Vorhandenen geschöpft habe, nicht die plausiblere ist – die Entstehungszeit des *Buchs Franza* würde dann weiter ins Jahr 1965 zurückreichen als bisher angenommen. Dafür spricht auch, dass die (später von Bachmann so benannten) Kapitel „Heimkehr nach Galicien“ und „Die ägyptische Finsternis“ wohl schon zum Zeitpunkt der Lesungen wesentlich weiter ausgearbeitet sind als das erst später entstehende Kapitel zur „Jordanischen Zeit“. Dass die drei Abschnitte mit den Schauplätzen Kärnten, Ägypten und Wien in unterschiedlichen Stadien der Textentwicklung stehen bleiben, erschwert die genetische Aufschlüsselung der Textstufen und Arbeitsphasen zusätzlich.²⁴

Die Editor:innen teilen das Material des *Buchs Franza* in fünf Textstufen, von den frühen Entwürfen (Textstufe I) über die Zürcher Lesung und Entwurfsreinschriften (II) zur ersten Reinschrift (III). Aus den Typoskripten der Textstufe IV wählen die Editor:innen jene Textträger aus, die dem letzten Bearbeitungsstand des jeweiligen Kapitels durch Bachmann entsprechen, und edieren diese als Hauptfassung. Textstufe V (Lesungsvorlagen 1967) fällt in eine Zeit, in der Bachmann den Roman bereits im Wesentlichen aufgegeben hatte, ihn aber vermutlich für eine Lesung Anfang des Jahres 1967 noch einmal aufzubereiten versuchte. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass die Bezeichnung „Reinschrift“ in Bezug auf Bachmanns Nachlass unter Umständen falsche Assoziationen weckt – sie besteht weder aus einer einzigen, durchgehenden, zusammenhängenden Serie von Blättern (etwa eines vollständigen Kapitels), noch ist sie frei von Überarbeitungen und Korrekturen. Besonders

Ort für Zufälle bildet, werden auch im sogenannten „Eugen-Roman II“ vom Sommer und Herbst 1965 Motive des späteren Franza-Komplexes vorweggenommen. Im Laufe des Jahres 1966 arbeitet Bachmann neben *Franza* zudem am Goldmann / Rottwitz-Roman.

²⁴ So gehen Götsche und Albrecht beispielsweise davon aus, dass sich die Notwendigkeit eines eigenen Kapitels zu Franzas Ehe, ihrer „Jordanischen Zeit“, erst im Laufe der Arbeit an dem Roman konkretisiert, während Bachmann für die früheren Ägypten-Kapitel auf das *Wüstenbuch* zurückgriff. Vgl. Albrecht / Götsche, Textkritischer Kommentar, S. 393 – 399.

die Textstufen III und IV setzen sich aus einer solchen Fülle von Textzeugnissen zusammen, dass es zusätzlich zum synoptischen Prosaapparat, in dem die wichtigsten Unterschiede zwischen den Varianten verzeichnet sind, eines ausführlichen editorischen Kommentars bedarf, um Zweifelsfälle auszuweisen und um die Darstellungsweise zu erläutern.²⁵

Während die genetische Rekonstruktion des Entstehungsprozesses der Textstufen I und II, von kleineren Unsicherheitsfaktoren beziehungsweise die Darstellung verkomplizierenden Besonderheiten abgesehen, noch relativ problemlos möglich ist, macht sich das Material spätestens nach der Zürcher Lesung in einem Maße selbständig, das gewisse editorische Volten erfordert.²⁶ Die von Göttische und Albrecht nach dieser Lesung angesetzte Textstufe III

umfaßt alle Texte der „galicischen“ und „ägyptischen“ Kapitel, die zwischen den Lesungen im Januar und im März 1966 entstanden sind und somit zwischen das in Zürich zumindest in wesentlichen Teilen gelesene „Rohmanuskript“ und jene Reinschriften treten, die Ende März die Grundlage der norddeutschen Lesungen bilden.²⁷

Das wäre, folgt man dem von den Editor:innen ästimateden Zeitrahmen, nach dem die Entstehung des Großteils des Romanentwurfs in diese Monate fiel, eine ganze Menge Text. Da der Überlieferungsbefund dem aber rein quantitativ nicht entspricht, müssen Göttische und Albrecht von erheblichen Textverlusten auf dieser Stufe ausgehen. Die Zuordnung des ‚galicischen‘ und ‚ägyptischen‘ (allerdings keines ‚jordanischen‘) Materials der Stufe III muss außerdem bis zu einem gewissen Grad *ex negativo* erfolgen, das heißt, sie ergibt sich vor allem daraus, dass die entsprechenden Textträger weder kodologisch noch inhaltlich anderen Textstufen zugeordnet werden können.²⁸ Besonders anhand des ‚ägyptischen‘ Materials dieser Textstufe zeigt sich, dass

²⁵ Vgl. ebd., S. 399 – 466.

²⁶ Die ‚tatsächliche‘ Entstehungsreihenfolge innerhalb der frühen Entwürfe (I) ist bis auf wenige Indizien nicht rekonstruierbar; die Aufnahme der ‚Arbeitsphase 1‘ des ‚jordanischen‘ Kapitels in Textstufe II beruht in erster Linie auf inhaltlichen beziehungsweise motivischen Unterschieden zu Textstufe III; und die Editoren orientieren sich zur besseren Nachvollziehbarkeit in ihrer Darstellung von Beginn an vor allem an der sich später konkretisierenden Struktur des Romans – so beginnen sie, die von Bachmann vermutlich erst in späteren Phasen festgelegten Kapitelbezeichnungen schon in Textstufe II zu verwenden: „Die intendierte Kapitelstruktur und der Gesamtplan des entstehenden Romans zum Zeitpunkt der Lesung [in Zürich, M.M.] sind aufgrund der Überlieferungssituation nur hypothetisch rekonstruierbar, wenngleich eine Reihe von Indizien darauf hinweist, daß der Franza-Roman zwischen den Lesungen im Januar und im März nicht nur quantitativen Veränderungen unterworfen war.“ Albrecht / Göttische, Textkritischer Kommentar, S. 404.

²⁷ Ebd., S. 415.

²⁸ Vgl. ebd., S. 420 f.

eine durchwegs genetische Darstellung mitunter schwerwiegende Entscheidungen erfordert: So handelt es sich „[b]ei dem ersten Teil der ‚ägyptischen‘ Kapitel mit der Überschrift ‚Die ägyptische Finsternis‘ [...] um eine zum Teil aus der darauffolgenden Textstufe rekonstruierte Fassung“²⁹, die von den Editoren aus Textstufe IV ‚rückgeführt‘ wurde. Eine Reihe von Umpaginierungen legt laut Göttische und Albrecht die Annahme nahe, dass es zunächst eine vollständige Textstufe III des ersten Teils des ägyptischen Kapitels gegeben habe. Einige Blätter dieser Textstufe III hätte Bachmann dann für Textstufe IV übernommen und die Nummerierung der Seiten entsprechend angepasst, andere seien neu geschrieben worden.³⁰ „Allerdings“, so die Herausgeber in der Begründung ihrer Vorgehensweise,

ist eine Durchschlagfassung [...] der folgenden Textstufe IV nicht handschriftlich korrigiert, so daß die Überlieferungsträger dieser Fassung zu ihrer ursprünglichen Textstufe III zurückgeführt werden können. [...] Der Nachlassbefund macht es insgesamt möglich, zumindest die Typoskript-Grundschrift des ersten Teils der Textstufe III vollständig zu rekonstruieren.³¹

Der ‚zweite Teil‘ des ‚ägyptischen‘ Kapitels der Textstufe III beläuft sich auf zwei Blätter und deren Durchschläge. Da diese mit einem vollständigen Satz schließen, muss offenbleiben, ob eine Fortsetzung verloren ging oder nie geschrieben wurde – stattdessen stellt sich ein ganz anderes Problem: Im Nachlass finden sich an dieser Stelle, rund um die genannten Blätter, große Teile des *Wüstenbuchs*.³² Während Luigi Reitani die Entscheidung trifft, das *Wüstenbuch* in seiner italienischen Ausgabe als Teil des *Buchs Franza* zu edieren, weisen Göttische und Albrecht auf die autobiografische Komponente des Textes hin und drucken es nicht im selben Band wie *Das Buch Franza* ab. Als früheres Projekt unterscheidet es sich kodikologisch, aufgrund der Erzählperspektive an vielen Stellen auch stilistisch, klar von anderen Franza-Typoskripten, eine Verwechslung mit Blättern, die zeitgleich entstanden sein könnten, ist somit auszuschließen. Da keine sichtbaren Spuren einer Einarbeitung der *Wüs-*

29 Ebd., S. 421. Die Formulierung „erster Teil des ägyptischen Kapitels“ geht darauf zurück, dass die Editoren von einer Binnengliederung des Kapitels „Die ägyptische Finsternis“ in drei Teile ausgehen, die sie aus Umpaginierungen und (in ihrem Zweck mehrdeutigen) römischen Nummerierungen Bachmanns auf einzelnen Nachlassblättern ableiten. Von diesen angenommenen drei Teilen wurden wiederum nur zwei ausgeführt. Der dritte, der von Assuan und Wadi-Halfa gehandelt hätte, erschließt sich nur aus dem Rekurs auf das Essen in Wadi Halfa am Romanende. Vgl. ebd., S. 421 ff. und 446 f.

30 Vgl. ebd., S. 424 f.

31 Ebd., S. 425.

32 Vgl. ebd., S. 422.

tenbuch-Blätter in dieses Kapitel des *Buchs Franza* vorhanden sind und auch Randmarkierungen und Notizen nicht in den Text eingehen, gliedern Göttische und Albrecht die *Wüstenbuch*-Fragmente an dieser Stelle aus und halten fest, „daß Ingeborg Bachmann nach der Niederschrift der beiden ersten Seiten dieses Teilkapitelanfangs [...] die ‚Wüstenbuch‘-Blätter als Material-Grundlage für eine geplante Fortsetzung, zu der es nicht mehr gekommen ist, zu der bereits geschriebenen Einleitung gelegt hat.“³³ Als Teil der „Todesarten“-Prosa ist das *Wüstenbuch* zwar in der kritischen Edition enthalten, allerdings, räumlich vom *Buch Franza* getrennt, in einem anderen Band. Der enge Zusammenhang bei der Fragmente ist dennoch unbestritten – beinahe alle Schlüsselszenen des Ägypten-Kapitels finden sich in sehr ähnlicher Form im *Wüstenbuch*, darunter eine Schilderung des Essens in Wadi-Halfa, das vermutlich als zentrale Szene in *Das Buch Franza* eingehen hätte sollen, aber nicht mehr ausgeführt wurde.³⁴

Die Schwierigkeiten der kritischen Edition spitzen sich in Textstufe IV, der edierten Hauptfassung, weiter zu: Es stellt sich beispielsweise die Frage, ob das ‚jordanische‘ Kapitel Textstufe III zugerechnet werden soll, weil es in seinem Ausarbeitungsgrad hinter den beiden anderen Kapiteln zurückbleibt, oder, wie Göttische und Albrecht schließlich entscheiden, seiner Bedeutung für die Konzeption des Romans entsprechend, Textstufe IV.³⁵ ‚Arbeitsphase 2‘ der „Jordanischen Zeit“ ist demnach Teil von Textstufe IV, und zerfällt in vier (in sich wiederum geteilte) Komplexe.³⁶ Die Be- und Überarbeitungen des Kapitels „Heimkehr nach Galicien“ erreicht einen solchen Grad an Komplexität, dass sie, wie die Editor:innen selbst festhalten, mit den Mitteln des genetischen Apparats kaum darstellbar sind: Ein mitten im Kapitel erfolgender „Neuansatz“³⁷ durch die Autorin produziert einen „Seitenzweig“³⁸, was dazu führt, dass der nunmehr genetisch überholte Kapitelteil als „Zwischenstufe“³⁹ ediert wird, um Vollständigkeit zu gewährleisten und dessen Eigenständigkeit zu betonen.

33 Ebd., S. 422.

34 Vgl. ein entsprechendes Paralipomenon Bachmanns (F-P13): „Hier fehlt ein Stück, mit den Stationen Assuan und Wadi Halfa, vor der Rückkehr der Geschwister nach Kairo“. BF, S. 288.

35 „Die Texte aus dem Komplex der Textstufe IV herausnehmen und im Umfeld der Textstufe III edieren zu wollen, hieße [...], dem Romangrundriß beider Textstufen Gewalt anzutun. [...] [D]as Kapitel ‚Jordanische Zeit‘ [setzt] den mit der Textstufe IV der anderen Kapitel erreichten Romangrundriß voraus, hat aber nicht mehr deren Grad der Ausarbeitung erreicht. In Bezug auf die Textstufe IV [...] muß also der Begriff Textstufe gemäß der Überlieferungssituation weiter gefaßt werden und neben dem Grad der Bearbeitung auch den gegenüber der Textstufe III erweiterten Stand der Romankonzeption berücksichtigen.“ Albrecht / Göttische, Textkritischer Kommentar, S. 426.

36 Vgl. ebd., S. 442 – 446.

37 Vgl. ebd., S. 430.

38 Vgl. ebd., S. 431.

39 Vgl. ebd.

Ingeborg Bachmann ist also, wie mittlerweile deutlich geworden sein sollte, das, was man eine Papierarbeiterin nennt – sie überarbeitet, indem sie Textausschnitte oder ganze Kapitel neu schreibt und dabei in unterschiedlichem Maße variiert. Jedes Kapitel beziehungsweise jeder Textteil ist, zumindest potenziell, die Abschrift einer Abschrift einer Abschrift. Diese Abschriften vervielfachen sich insofern zusätzlich, als Bachmann häufig mehrere Durchschläge erstellt. Die Suche nach einem Archetyp, einem Typoskript, das den Anfang einer Bearbeitungskette bildet, erweist sich je nach Kapitel, Textstufe und -fassung häufig als (beinahe) unmöglich, wie aus Göttisches und Albrechts minutiösen Aufschlüsselungen eindrucklich hervorgeht. Die Abschriften werden von Bachmann hand- oder maschinenschriftlich in einem oder mehreren Durchgängen korrigiert – manchmal anhand des Originaltyposkripts, manchmal anhand der Durchschläge, und immer wieder, parallel zueinander, anhand beider. So kommt es, dass sich auf Durchschlägen desselben Abschnitts verschiedene (und an unterschiedlichen Stellen abbrechende) Korrekturen finden. Diese Korrekturen fließen in weitere Abschriften ein – oder auch nicht. Zu diesen ohnehin schon kaum mehr überblickbaren Vorgängen kommt erschwerend hinzu, dass Bachmann immer wieder Schreibkräfte mit der Erstellung von Reinschriften beauftragt, nur um währenddessen selbst Änderungen an der Abschriftvorlage oder eines Durchschlags der Abschriftvorlage vorzunehmen, Bachmann die Schreibkraft also gleichsam überholt, um einer *anderen* Schreibkraft daraufhin jene Seiten vorzulegen, die ihrem Verständnis nach den aktuellsten Stand der Überarbeitung repräsentieren – also mitunter eine Mischung maschinenschriftlicher Abschriften von fremder Hand nebst einzelner Abschnitte handschriftlich korrigierter Durchschläge aus ansonsten ‚veralteten‘ Autorinnentyposkripten; von Korrekturen fremder Hand und mitunter als erheblich anzunehmenden Textverlusten erst gar nicht zu sprechen.⁴⁰

Angesichts dieser Arbeitsweise und ihrer Folgen für den Nachlass wurde zurecht die grundsätzliche Frage aufgeworfen, ob eine Darstellungsform, die eine Art teleologischer Progression evoziert, das Material und seine Entstehung angemessen abbilden könne. Sigrid Weigel kritisiert, Dirk Göttische und Monika Albrecht hätten Bachmanns „literarische[r] Hinterlassenschaft ihre Deutung übergestülpt“⁴¹. Durch die Klassifizierung der zahlreichen Fragmente als Vorstufen sei

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 399 – 466.

⁴¹ Weigel, Entwicklungslogik statt Spurenlektüre, S. 354. Diese Aussage Weigels bezieht sich allerdings vor allem auf die Bände 1 und 4 der kritischen Ausgabe, *Ein Ort für Zufälle* beziehungsweise den *Simultan*-Band und andere späte Erzählungen, während sie für Band 2 (*Das Buch Franza*) und 3 (*Malina*), die „die seriösen Teile der Edition“ (ebd., S. 353) enthielten, durchaus lobende Worte findet.

gerade das unlesbar geworden, was für die Arbeitsweise Bachmanns besonders signifikant ist: die Abbrüche und Verwerfungen in ihrer Schreibe. Wenn man die Entwürfe nämlich dazu verwendet, die Lücken im unvollendeten Werk zu füllen, anstatt sie als Spuren und Symptome für das Unfertige und damit für das Ungenügen und die Kompositionsarbeit der Autorin zu entziffern, wird das Interessanteste verschüttet.⁴²

Luigi Reitani legt Wert darauf, festzuhalten, dass *Das Buch Franza* „kein ‚unvollendeter Roman‘ im Sinne eines Werkes [sei], das [...] nicht zu Ende gebracht werden konnte, sondern ein unvollständiger und nicht ausgearbeiteter Text, der von der Autorin [...] verworfen wurde.“⁴³ Wie Weigel hält er die Bezeichnung des „Todesarten“-Zyklus als ‚Projekt‘ für „in editionswissenschaftlicher Hinsicht [bedenklich]“⁴⁴, da es die Autorität der Autorin in den Mittelpunkt stelle, während „die komplexe Dynamik der Texte“⁴⁵ das eigentlich Zentrale daran sei – obwohl oder gerade weil Texte „nicht immer den poetologischen Absichten ihrer Autoren entsprechen.“⁴⁶ Götsche und Albrecht zu unterstellen, sie seien sich dieser Dynamik nicht bewusst, wäre dennoch ungerechtfertigt – die Ausführlichkeit ihrer Kommentare und die Genauigkeit, mit der sie schwierige Entscheidungen darlegen, zeugen vom Gegenteil. Ihr Anspruch ist vielmehr, eingedenk, manchmal vielleicht auch trotz dieser Dynamik, eine möglichst plausible – und das heißt für sie, eine chronologisch lineare, hierarchische – Ordnung in eine Ansammlung von Typoskripten zu bringen, die von der Autorin zur Makulatur erklärt wurden, eine Ordnung, in der, wie Reitani kritisiert, „jede neue Arbeitsphase eine ‚Verbesserung‘ der vorangegangenen, ihr ‚Reifwerden‘ bedeutet.“⁴⁷ Hinzu kommt außerdem, dass die „Todesarten“-Ausgabe genau genommen nur eine Hälfte dessen umfasst, was von den Editor:innen nicht bloß intendiert, sondern als wesentlicher Teil der Edition „vorausgesetzt“⁴⁸ worden war. Die kritische Edition war als Hybridprojekt geplant und zunächst auch vom Verlag als solches zugesichert gewesen: Zusätzlich zur gedruckten hätte es eine digitale Ausgabe geben sollen. In dieser wollte man jenes

⁴² Ebd., S. 355.

⁴³ Reitani, Edieren, Lesen, Interpretieren, Re-Edieren, S. 3. Dennoch sei der Text nicht völlig unautorisiert, denn schließlich habe Bachmann selbst mehrmals öffentlich daraus gelesen. An dieser Stelle findet sich in einer Fußnote auch eine genaue Auflistung der entsprechenden Lesungen (samt Archivsiglen) sowie darauf Bezug nehmender Zeitungsrezensionen.

⁴⁴ Ebd., S. 6.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 8.

⁴⁸ Albrecht / Götsche, Editorisches Nachwort, S. 635.

Material zur Verfügung stellen, das sich aus praktischen und ökonomischen Gründen einer Veröffentlichung in Buchform entzieht, insbesondere also die Transkription der Nachlaßtexte, die der kritischen Edition zugrunde liegt und deren Publikation zum ursprünglichen editorischen Gesamtkonzept gehört.⁴⁹

Ein Wechsel der Verlagsleitung bei Piper im Januar 1995 machte diesen Plänen ein Ende, die CD-ROM-Edition schien nicht lukrativ genug.⁵⁰

Aus wissenschaftlicher Sicht ist diese Einschätzung folgeschwer, weil die Darstellung der Idiosynkrasien von Bachmanns Schreibweise so nicht, wie geplant, von der Druck- in die Digitaledition ausgelagert werden konnte, sondern (beinahe) verloren gegangen ist. Das betrifft insbesondere Ingeborg Bachmanns „Technik des Schreibmaschinenschreibens“⁵¹. Diese ist Sigrid Weigel zufolge

derart genial, daß man viele Worte mehr erraten muß als errahnen kann, eine Tatsache, die im Bereich der textkritischen Arbeit Anlässe für jede Menge Konjekture-Streit unter Editoren bietet. Auch ist dadurch die Grenze zwischen technisch definierten Tippfehlern und literarisch interessanten Verschreibungen fließender als in den meisten anderen Fällen.⁵²

Was Weigel „Technik“ nennt, erfährt bei Götttsche und Albrecht eine ganz andere Bewertung. Im editorischen Nachwort ihrer Ausgabe weisen sie darauf hin, dass die schiere Anzahl an ‚Tippfehlern‘ in Bachmanns Typoskripten eine vollständige Verzeichnung der Emendationen in den Apparaten unmöglich gemacht hätte. Eine solche sei in den meisten Fällen ohnehin interpretatorisch irrelevant:

Während bei handschriftlichen Texten davon ausgegangen werden muß, daß selbst eindeutige Verschreibungen (im Gegensatz zu Sofortvarianten mit oder ohne Streichung) als mögliche sprechende Fehlleistungen von textkritischem Interesse sein können, gibt es bei Ingeborg Bachmanns Nachlaßtexten eine hohe Zahl ausschließlich durch die typographische Entstehung bedingter Verschreibungen. Eine vollständige Verzeichnung aller

49 Monika Albrecht / Dirk Götttsche: Vom Schicksal eines elektronischen Editionsprojekts. In: „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götttsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 247 – 251, hier S. 248.

50 Vgl. ebd., S. 249 f.

51 Weigel, *Entwicklungslogik statt Spurenlektüre*, S. 353.

52 Ebd.

Tippfehler-Emendationen in den kritischen Apparaten der edierten Texte hätte angesichts dieser Überlieferungssituation die Gewichte zwischen der Emendation der Verschreibungen und den genetischen Varianten quantitativ (und daher in der Folge auch qualitativ) zu ungunsten [sic] letzterer verschoben. Mithin wäre die Hauptintention der kritischen Edition, die Rekonstruktion und Darstellung der Textgenese, de facto in den Hintergrund getreten. Der kategoriale Unterschied zwischen Verschreibungen und Varianten mußte im Zuge der Textaufnahme (der vollständigen Transkription aller nachgelassenen „Todesarten“-Texte) auf der Basis einer umfassenden Analyse der Schriftbilder im literarischen Nachlaß dennoch für jeden einzelnen Fall erneut geprüft werden.⁵³

Die digitale Edition hätte die vollständige Verzeichnung aller Emendationen liefern und damit sämtliche editorische Eingriffe offenlegen sollen. Anstatt sie, wie geplant, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, blieb den Editor:innen aber letztlich nur, ihre Transkription der Typoskripte (samt integrealem Prosaapparat) als Ausdruck im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zu hinterlegen, um sie zur wissenschaftlichen Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.⁵⁴ In der Druckausgabe ist jene Hälfte der kritischen „Todesarten“-Edition enthalten, die zwar deren „Hauptintention“ umsetzt, Bachmanns Schreibweise aber nur ansatzweise abbilden kann.

Der Blick in die Transkriptionen macht deutlich, dass sich Bachmanns Wortmodifikationen in vielen Fällen, wie Götsche und Albrecht es tun, auf ‚klassische‘ Verschreibungen auf der Schreibmaschine zurückführen lassen, bei denen anstatt des oder zusätzlich zum anvisierten Buchstaben eine der angrenzenden Tasten angeschlagen wird: ‚Wprt‘⁵⁵ statt ‚Wort‘, ‚zwschdncurch‘⁵⁶ statt ‚zwischen durch‘. Neben diesen relativ eindeutigen ‚Vertippen‘ entstehen auf dieselbe Weise aber auch Wörter, denen man semantischen Eigenwert beimessen kann, wie die ‚Vertererin‘⁵⁷ (emendiert als ‚Vertreterin‘), in der lautlich die Verehrerin mitschwingt, oder die ‚Achwester‘⁵⁸ (emendiert als ‚Schwester‘), die ihren Bruder tatsächlich immer wieder zum (innerlichen) Aufseufzen bringt. Dazu kommen Buchstabenvertauschungen und ‚Verschreibungen‘, die nicht nur komische Effekte erzeugen (wenn Franzas Ehemann

53 Albrecht / Götsche, Editorisches Nachwort, S. 640.

54 Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hg.): Ingeborg Bachmann – „Todesarten“-Projekt. Transkription der nachgelassenen Überlieferungsträger. Münster 1998 (Manuskript zur Auslage in der Österreichischen Nationalbibliothek).

55 Ebd., S. 12, Fußnote 60.

56 Ebd., S. 12, Fußnote 20.

57 Ebd., Fußnote 21.

58 Ebd., S. 26, Fußnote 143.

vom ‚Fossil‘ zum ‚Fissol‘⁵⁹, österreichisch für Stangenbohne, oder der ‚Dschungel‘ zum ‚Duschgel‘⁶⁰ wird), sondern auch solche, die neue oder Kofferwörter bilden, die im Kontext des Textes ‚Sinn machen‘, das heißt: aktiv Sinn – und, in ihrer lautlichen Qualität, auch Sinnlichkeit – produzieren. Oft ist das Zustandekommen dieser Wörter, wollte man es rein technisch begründen, durch ein bloßes Abrutschen der Finger auf der Tastatur nicht mehr erklärbar: ‚Harnadelnsucherinnern‘⁶¹, ‚Rekapitalition‘⁶², ‚gewährlästigt‘⁶³, ‚Krankzeiten‘⁶⁴ und ‚Herrscharen‘⁶⁵ sagen etwas, das mitunter über die Absicht der Autorin hinaus-, oder noch tiefer in sie hineinreicht. Es spielt wenig Rolle, ob hinter diesen Wortneuschöpfungen Intentionalität steckt oder nicht – in jedem Fall wird so ein Potenzial der Sprache freigesetzt, das man als unendliches Spiel, als Gleiten der Signifikanten bezeichnen könnte. Bachmanns ‚geniale‘ Technik erinnert damit an Praktiken, die auch Hélène Cixous in ihren Texten nutzen wird, um die Möglichkeiten des Sagbaren mit den Mitteln der Sprache zu erweitern (ist aber, wie sich zeigen wird, nicht ohne Weiteres mit diesen gleichzusetzen).

In den aufgefundenen Konvoluten verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen den Textstufen, sondern auch zwischen Durchschlägen und Originalen, Korrekturmitteln und Korrekturschichten, eigener und fremder Hand. *Das Buch Franza* ist ein Text, der in seinem ‚Stamm-Medium‘, dem Buch, nicht mehr angemessen darstellbar ist, weil das Material über die ökonomischen Bedingungen, an die dieses Medium gebunden ist, hinausgeht. Weil es aus mehr ‚Fehlern‘ als ‚Text‘ besteht, führt das Romanfragment, wenn man die Fehler nicht als Teil des Textes versteht, geradewegs in ein Paradoxon: je mehr Text, desto mehr Fehler, je mehr Fehler, desto weniger Text. Der Apparat, der als Hilfsmittel gedacht ist, läuft stets Gefahr, den ‚eentlichen‘ Text unter sich zu begraben – aber gibt es ‚eentlichen‘ Text, wenn eigentlich jeglicher Text von der Autorin zur Makulatur erklärt wird, ja mehr noch, wenn das Buch, das hier ediert werden soll, der Autorin zufolge noch gar nicht geschrieben ist?

In ihrem (jeder Edition innewohnenden) Anspruch, Ordnung zu schaffen, zeigt die kritische „Todesarten“-Ausgabe, dass der Polysemie des Materials letztlich nicht beizukommen ist. Wenn, wie der Nachlassbefund nahelegt, für *Das Buch Franza* und Bachmanns späte Prosa an sich „eben nicht das

59 Ebd., S. 10, Fußnote 39.

60 Ebd., S. 30, Fußnote 195.

61 Ebd., S. 2, Fußnote 22.

62 Ebd., S. 12, Fußnote 67.

63 Ebd., S. 26, Fußnote 157.

64 Ebd., S. 189, Fußnote 107.

65 Ebd., S. 318, Fußnote 5.

Nacheinander, sondern das Nebeneinander der Entwürfe und Varianten von Bedeutung“⁶⁶ ist, dann entspricht der Text keinem Darwin’schen Baummodell, das mittels ausgeklügelter Strukturgenesen adäquat dargestellt werden könnte. Dann ist es kein „Wurzel-Buch“⁶⁷, kein „klassische[s] Buch als schöne Innerlichkeit, organisch, signifikant und subjektiv“⁶⁸. Dann ist es auch kein „Nebenwurzel-System oder [...] Wurzelbüschel“⁶⁹, in dem zwar „die natürliche Realität in der Verkümmern der Hauptwurzel zum Vorschein [kommt], [...] ihre Einheit als vergangene, künftige oder zumindest mögliche [aber dennoch] bestehen [bleibt]“⁷⁰, weshalb man sich, so Deleuze und Guattari im ersten Kapitel der *Tausend Plateaus* (fr. 1980, dt. 1992), fragen müsse, „ob die geistige und reflektierte Realität diese Tatsache nicht dadurch kompensiert, daß sie ihrerseits auf einer verborgenen, aber noch umfassenderen Einheit, einer noch extensiveren Totalität beharrt“⁷¹, in der „[d]ie Welt zwar ein Chaos geworden [ist], doch das Buch [...] Bild der Welt [bleibt]“⁷².

Sich mit der Textgestalt des *Buchs Franza* zu befassen, hat weniger damit zu tun, einen (Struktur-)Baum zu zeichnen, als damit, ein Rhizom beim Wachsen zu beobachten.⁷³ Die „ungefähre[n] Merkmale“⁷⁴, mit denen Deleuze und Guattari ihr Konzept vom Rhizom umkreisen, eignen sich auch zur Beschreibung der Eigengesetzlichkeit der Prosa Bachmanns: Die Heterogenität des Materials und die zahlreichen, nichtlinearen und oft nichthierarchischen Bezüge innerhalb sowie zwischen den Fragmenten; der „Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen“⁷⁵, der vom Wienerischen und Kärntnerischen zum Italienischen und Englischen, von der lateinischen zur Hieroglyphenschrift, von der Stenografie zur Geologie reicht. Die Genealogien geraten durcheinander, wenn der Bruder die Schwester, die ihn großgezogen hat, bemuttern muss, weil diese vor einem Ehemann, der dem verschwundenen Vater ähnelt, flieht. Bachmanns Arbeitsweise produziert beständig eine „Mannigfaltigkeit“⁷⁶, deren „Bestimmungen, Größen, Dimensionen [...] nicht

66 Reitani, Edieren, Lesen, Interpretieren, Re-Edieren, S. 8.

67 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie 2. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve 1992, S. 14.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 15.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Auf den rhizomatischen Charakter von Bachmanns Nachlass verweist auch Konstanze Fliedl. Vgl. Konstanze Fliedl: Verschreibungen. Ingeborg Bachmanns ‚Todesraten‘. In: Bachmanns Medien. Hg. v. Oliver Simons und Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 28–45, hier S. 33 f.

74 Deleuze / Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 16.

75 Ebd., S. 17.

76 Ebd.

wachsen, ohne daß sich dabei etwas verändert“.⁷⁷ Man hat es in der Tat mit einem Bau und dessen zahlreichen Ein- und Ausgängen, Vorratskammern und Sackgassen zu tun. Ihr Text verfügt über eine Vielzahl von Abbrüchen und Neuansätzen, er de- und reterritorialisiert sich und macht, indem er schreibt und abschreibt und umschreibt, Karte statt Kopie: „Bei einer Karte geht es um Performanz, während die Kopie immer auf eine angebliche ‚Kompetenz‘ verweist.“⁷⁸

Angesichts dessen philologische Kompetenz zu beweisen, bedeutet, einen Balanceakt zwischen Darstellbarkeit und Vollständigkeit zu versuchen. Luigi Reitani bezeichnet sich in Bezug auf die von Götsche und Albrecht geleistete Arbeit als „parasitären Editor“⁷⁹, da seine eigene Edition sich der deutschen Referenzausgabe ebenso bedient, wie sie sich von ihr absetzt. Auch der Umgang, der hier mit der kritischen Edition gepflegt werden soll, ist parasitär. Im etymologischen Sinn ist der Parasit der (ungeladene) Tischgenosse – und insofern auf seinen Wirt angewiesen.⁸⁰ An dieser Stelle kann, naturgemäß, keine Neuedition des *Buchs Franza* vorgenommen werden, diese steht im Rahmen der Salzburger Bachmann Edition bevor. Die kritische Ausgabe von Götsche und Albrecht dient der Bachmann-Forschung seit ihrem Erscheinen als Referenzwerk und garantiert damit, neben einer möglichst zuverlässigen Textgrundlage, die Überprüfbarkeit und Auffindbarkeit der zitierten Textstellen. Gleichzeitig aber – auch das ist Anspruch dieser Untersuchung – sollen Bachmanns Arbeitsweise und ihre Auswirkungen auf die Textgestalt ernstgenommen werden. Das führt dazu, dass, wie oben dargelegt, manche, auch grundsätzliche, Entscheidungen der kritischen Ausgabe kritisch betrachtet werden – insbesondere der genetische Ansatz an sich. Andere werden hingegen übernommen – so die Ausklammerung des *Wüstenbuchs* aus dem Franza-Korpus. Als Zitationsgrundlage dient daher, in dem Wissen, dass es sich dabei bis zu einem gewissen Grad um eine Editor:innenfiktion nach bestem Wissen und Gewissen handeln *muss*, die edierte Hauptfassung des *Buchs Franza* nach Götsche und Albrecht. Um Bachmanns Arbeitsweise im Rahmen des Möglichen Rechnung zu tragen, wird diese Lektüre um einen Exkurs ergänzt, der sich gesondert mit Bachmanns mutmaßlichen Verschreibungen beziehungsweise Variationen befasst. Diese werden den unveröffent-

77 Ebd., S. 18.

78 Ebd., S. 24.

79 Reitani, Edieren, Lesen, Interpretieren, Re-Edieren, S. 10.

80 Siehe die Definition von „parasitos“, in Henry George Liddell / Robert Scott: *A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. With the assistance of Roderick McKenzie*. Oxford: Clarendon Press 1940.
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dpara%2Fsitos> (Stand: 30.04.2025).

lichten Transkriptionen von Bachmanns Typoskripten entnommen, die in der nicht realisierten digitalen Edition zur kritischen „Todesarten“-Ausgabe zugänglich gemacht worden wären und heute im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek aufliegen.⁸¹ Dabei muss aus der Fülle der Varianten ausgewählt und die „Karte“ beschnitten werden, müssen manche Gänge des Baus unbetreten bleiben. Die Linearität der (Qualifikations-)Schrift wird die Großflächigkeit des un(ab)geschlossenen Textes ebenso wenig vollständig abbilden können wie die kritische Edition selbst. Es geht daher nicht um Vollständigkeit, sondern darum, zu zeigen, dass die Entscheidung, welche ‚Fehler‘ als sprechend zu bewerten sind und welche als ‚bloße Vertipper‘ stumm übergangen werden können, streitbar ist und diskutiert werden sollte – ob anhand der fortwährenden Beschäftigung mit der kritischen „Todesarten“-Ausgabe, anhand der Salzburger Bachmann Edition, oder anhand dieser Arbeit.

81 Vgl. Albrecht / Götsche, Transkriptionen.

2.2 Roman als Reduktion, oder: Von Sonntag bis Sonntag – Entstehung und Edition der *Mansarde*

Wäre alles mit rechten Dingen zugegangen, hätte das Jahr 2020 das Haushofer-Jahr schlechthin werden müssen: Der Geburtstag der Autorin jährte sich zum hundertsten, der Todestag zum fünfzigsten Mal. Der Ausbruch von Covid-19 und die damit verbundenen Einschränkungen des öffentlichen Lebens und besonders des Kulturbetriebs, der nicht der sogenannten systemrelevanten Infrastruktur angehörte, setzten den geplanten Feierlichkeiten jedoch ein jähes Ende. Auch wenn es angesichts einer globalen Pandemie und ihrer Folgen unangemessen sein mag, ein verpatztes Jubiläum zu bedauern, ist all dem eine gewisse Ironie des Schicksals nicht abzusprechen – vor allem angesichts der Tatsache, dass Haushofer schon zu Lebzeiten nicht eben dafür bekannt war, sich selbst in den Vordergrund zu stellen. Das Interesse an Person und Werk – und hierin liegt das eigentliche Problem – hätte sich aber wohl auch unter gewöhnlichen Umständen in Grenzen gehalten. Während das Linzer StifterHaus eine Reihe von Veranstaltungen geplant, Haushofers langjährige Heimatstadt Steyr immerhin eine Gedenktafel an einem der Wohnhäuser angebracht hatte⁸² und auch die (internationale) Germanistik mit einer (später auf das Frühjahr 2021 verschobenen) Konferenz tätig geworden war,⁸³ zeigte sich Haushofers Verlag Ullstein angesichts des Doppeljubiläums ‚seiner‘ Autorin erstaunlich unbeeindruckt. Der Zeitpunkt, eines der größten Forschungsdesiderate – das Fehlen einer historisch-kritischen Gesamt- oder Leseausgabe – zu beheben, wäre günstig gewesen. Stattdessen hatte Ullstein die Gelegenheit, wie Daniela Strigl öffentlich kritisierte, „verschlafen“⁸⁴. Stehen Werkausgaben, besonders von Autor:innen, die erst vor vergleichsweise kurzer Zeit verstorben sind, immer im Spannungsfeld von persönlichen, fachlichen und verlegerischen Bedürfnissen, scheiterte die längst überfällige Referenzausgabe zunächst tatsächlich ausschließlich am Verlag. Das oberösterreichische Adalbert-Stifter-Institut war schon seit 2018, nicht nur, aber auch auf Wunsch von Haushofers Erbin, und unter Zusage eigener finanzieller Mittel, die den ökonomischen Aufwand des Verlags gering gehalten hätten, um eine solche bemüht gewesen. Die entsprechenden Pläne,

82 Vgl. NN: Gedenktafel für Marlen Haushofer an der Hauswand. In: Oberösterreichische Nachrichten, 25. März 2020.
<https://www.nachrichten.at/oberoesterreich/steyr/gedenktafel-fuer-marlen-haushofer-an-der-hauswand;art68,3243973> (Stand: 30.04.2025).

83 Marlen Haushofer in Context. London: 17.–19. Mai 2021, Institute of Modern Languages Research (online).

84 Daniela Strigl: Das Gehirn wird endlich aufhören zu denken. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. April 2020, S. 12.

von der Aufteilung der Bände bis hin zum germanistischen Line-up, lagen fertig in der Schublade – und blieben dort auch bis auf Weiteres:

Die angereisten Verlagslektoren waren hochzufrieden, doch ihre Vorgesetzten bliesen die Sache ab. Jetzt behauptet der durchaus nicht bettelarme Verlag des Bonnier-Konzerns in einem Statement, eine weitere öffentliche Förderung sei „leider nicht bewilligt worden“, obwohl die Verlagsleitung mit ihrer Absage jedem Ansuchen zuvorgekommen war.⁸⁵

Weshalb der Verlag es aber nicht einmal für nötig befand, auf seiner Homepage auf das Haushofer-Jahr aufmerksam zu machen,⁸⁶ geht daraus freilich nicht hervor. Not macht bekanntlich erfinderisch, und so versuchte das Stifter-Institut, mit den zur Verfügung stehenden Mitteln Schadensbegrenzung zu betreiben: Für das Jahr 2021 war eine Veröffentlichung in der Reihe „Schriften zur Literatur und Sprache in Oberösterreich“ geplant, die „sich formal eng an Nachworte[n] von Werkausgaben orientier[t]“; die durch das Fehlen einer verbindlichen Leseausgabe bedingte Leerstelle soll mit diesem ‚Nachworte-band‘ zumindest teilweise geschlossen werden.“⁸⁷ So weit sollte es letztlich aus erfreulichen Gründen nicht kommen: Seit Ende 2023 liegen Haushofers gesammelte Romane und Erzählungen in einer sechsbändigen Werkausgabe, die in Kooperation mit dem Adalbert-Stifter-Institut entstanden ist, vor.⁸⁸ Die Texte werden von zeitgenössischen Schriftsteller:innen eingeleitet und sind mit literaturwissenschaftlichen Nachworten versehen.

Die lange gehegte Befürchtung, dass sich eine Haushofer-Ausgabe nicht rechne,⁸⁹ fügt sich nahtlos in das Narrativ von der sparsamen und bescheidenen Ehefrau, deren Hauptgeschäft nicht das Schreiben von Romanen, sondern das Führen des gemeinsamen Haushalts ist und deren Tätigkeitsbereich sich, wörtlich und metaphorisch, auf die Küche beschränkt. Haushofers Arbeitsweise wurde bisher wenig Bedeutung beigemessen, sei es, weil ihre Manuskripte ‚sauber‘ wirken mögen, sei es, weil ihre Texte für stilistisch und konzeptionell ‚einfach‘ befunden wurden. Schon Fassungsvergleiche der *Wand* zeigen aber, dass eine genauere Betrachtung der Textgenese auch dann

85 Ebd.

86 Vgl. ebd.

87 https://stifterhaus.at/programm/tagungen/tagung/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=13526&cHash=4e3c90482bfe13736b7c480c21c9ae94 (Stand: 30. 04. 2025) Die Veranstaltung, bei der diese Texte vorgestellt hätten werden sollen, musste schließlich abgesagt werden.

88 Marlen Haushofer: *Die gesammelten Romane und Erzählungen*. 6 Bde. Berlin: Claassen 2023.

89 Diese hat sich im Übrigen nicht bewahrheitet – die Ausgabe landete auf gleich zwei Bestenlisten, vgl. <https://tv.orf.at/stories/2402bestenliste102.html> und <https://www.swr.de/swr/kultur/literatur/bestenliste/bestenliste-2024-03-01-100.html> (Stand: 30. 04. 2025).

wichtige Einblicke in Haushofers Werk ermöglicht, wenn das Material zunächst unauffällig zu sein scheint.⁹⁰

Die handschriftlichen Manuskripte [sic] Marlen Haushofers haben im wesentlichen den Charakter von homogen-linearen Vorfassungen des gedruckten Romans, aus denen sich die Autorintention verhältnismäßig leicht ablesen lässt. Sie sind aber leider nicht unbedingt eine Fundgrube für spektakulär-erhellende Werkzusammenhänge oder Tummelplatz für die lustvoll-detektivische Dechiffrierarbeit, die neben der Spurensicherung der analytischen Arbeit ein weites Feld eröffnen würde.⁹¹

Es stimmt – Haushofers Manuskripte zu lesen, ist keine Geheimwissenschaft. Es bedarf, um in Christine Schmidjells Bildbereich zu bleiben, keiner philologischen Kripo; und auch das Wort ‚spektakulär‘ gehört nicht unmittelbar zu jenen Begriffen, die man mit Marlen Haushofer in Verbindung bringt. Erhellend sind die Spuren ihrer Arbeit an Struktur und Fabel ihrer Romane aber sehr wohl, zeigen sie doch, dass Haushofer sich im Schreiben eine ganz andere Ökonomie zunutze macht als Ingeborg Bachmann⁹². Bachmann wiederholt sich, schreibt, als Schreibmaschinenarbeiterin wohl auch, um physisch mit der Geschwindigkeit der Gedanken Schritt halten zu können, zweihändig und, technisch bedingt, geräuschvoll – die Anekdote von der Nachbarin, die sich durch das nächtliche Schreibmaschinengeklapper so gestört fühlt, dass sie sich genötigt sieht, die Polizei zu rufen, findet sich schon in der Titelstory des *Spiegel*⁹³. Dabei verrutschen die Zeilen mitunter, sodass sie vom Blattrand abgeschnitten oder Buchstaben scheinbar willkürlich auf dem Blatt verstreut werden. Haushofer hingegen schreibt, händisch und vermutlich vergleichsweise leise, auf linierte Blätter – die Verwendung einer Schreibmaschine lehnt sie aufgrund des damit einhergehenden Geräusches ab;⁹⁴ selbst das potenzielle Kratzen der Feder, wie sie sie noch für *Die Wand* verwendet,⁹⁵ weicht dem stilleren Gleiten eines blauen Kugelschreibers. Die notwendige Arbeitsruhe herzustellen, ist für Haushofer, beinahe zeitlebens, eine Herausforderung,

90 Vgl. Christine Schmidjell: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: Bosse/Ruthner (Hg.), „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“, S. 41–58. Vgl. auch Evelyne Polt-Heinzl: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. In: Bosse/Ruthner (Hg.), „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“, S. 59–77.

91 Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 54.

92 Die „Todesarten“-Ausgabe als Beispiel „lustvoll-detektivische[r] Dechiffrierarbeit“ stand auch Schmidjell vor Augen, vgl. ebd.

93 Vgl. NN, Stenogramm der Zeit, Der Spiegel 34/1954.

94 Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 246.

95 Vgl. Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 48.

die Mär von ihrer Lärmempfindlichkeit keine aus Texten abgeleitete Erfindung, sondern, wie Daniela Strigl eruierte, biografisches Faktum.⁹⁶

Anstelle einer potenziell unendlichen Reproduktion der eigenen Schrift, die sich rhizomatisch verzweigt und von einem exzessiven Momentum getrieben scheint, treten bei Haushofer Wochenpläne, Daten, Rechnungen und Listen. Mit gutem Grund: Waren Haushofers Söhne zu dem Zeitpunkt, als sie an der *Mansarde* arbeitete, auch längst erwachsen, zeugen Briefe von der Schwierigkeit, kreative und häusliche Arbeit zu vereinbaren.⁹⁷ In dem Versuch, eine gewisse Regelmäßigkeit in ihr Schreiben zu bringen, nutzt Haushofer die frühen Morgenstunden, den späten Abend oder ein kurzes Zeitfenster am Nachmittag, in dem sie alleine ist. Um zwischendurch Gedanken oder Einfälle notieren zu können, verteilt sie – wie Goethe⁹⁸ – mehrere Schreibblöcke in der Wohnung.⁹⁹ Ihr bevorzugter Schreibort, der zur Anekdote avancierte Küchentisch,¹⁰⁰ zeugt nicht allein von der Prekarität der Textproduktion, sondern auch davon, dass Haushofer dem Schreiben trotz allem Platz einräumt. Die Küche kann der Arbeit hinderlich sein, wenn sich etwa plötzlich ein Fettfleck auf dem Briefpapier abzeichnet, den Haushofer entschuldigend kommentiert;¹⁰¹ sie ist aber auch jener Ort, der das Schreiben erst möglich macht. Selbst nach dem Umzug in eine größere Wohnung arbeitet Haushofer

selten im Wohnzimmer, am liebsten setzt sie sich nach wie vor an den Küchentisch, der in der gemütlichen Wohnküche steht. [...] Ihrer eleganten Jugendfreundin Dita Bauer, die aus Deutschland zu Besuch kommt, erscheint die kleinstädtische Einrichtung samt orangebraunen Möbeln überhaupt erstickend. Auf die Frage, wie sie denn da schreiben könne, antwortet Marlen ihr handfest-bodenständig mit einer ihrer Lieblingsredensarten: „Red do net so halbert, da setz ich mich in die Küche und schau aufs Gewürzkasterl.“¹⁰²

96 Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 278.

97 Vgl. Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 41.

98 „[I]n einem Haus wie zu Beispiel dem Goethes [lagen] an verschiedenen Stellen kleine Handbilletblöcke mit Randleisten [...] herum[] in der Absicht, die Möglichkeit zu bieten, einen Einfall sofort und spontan niederzuschreiben.“ Günter Oesterle: Schreibszenen des Billets. In: *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*. Hg.v. Christine Lubkoll / Claudia Öhlschlager. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2015, S. 115 – 136, hier S. 119.

99 Vgl. Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 41 f.

100 Vgl. Petra-Maria Dallinger: Adalbert Stifters Arbeitszimmer und andere Orte des Schreibens. In: *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg.v. Klaus Kastberger / Stefan Maurer. Berlin u. a.: de Gruyter 2017, S. 107 – 124, hier S. 118 f.

101 In einem Brief an Jeannie Ebner findet sich ein eingeringelter Fettfleck mit der Anmerkung „Verzeih, ich schreib in der Küche“. Vgl. Christine Schmidjell (Hg.): *Marlen Haushofer 1920 – 1970*. Katalog einer Ausstellung. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur 1990, S. 27.

102 Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 244 f.

Angesichts eines planungsintensiven und streng getakteten Alltags ist es nicht verwunderlich, dass Zeit in Haushofers Werk in aller Regel kalendarisch¹⁰³ und nicht mythisch strukturiert ist, wie in Bachmanns *Buch Franza*¹⁰⁴ oder in *Malina*¹⁰⁵. Ähnlich wie Daniela Strigl in einem Aufsatz über die Entstehung ihrer Haushofer-Biografie, die sie unter großem Zeitdruck zu schreiben hatte, dem Märchen fortwährender geisteswissenschaftlicher Selbstverwirklichung eine „einfache Rechnung“¹⁰⁶ entgegenstellt – „[u]m in neunzig Tagen auf ein Buch von knapp dreihundert Seiten zu kommen, muß man täglich mindestens drei Seiten schreiben. Also nahm ich mir genau das vor“¹⁰⁷ –, ist davon auszugehen, dass auch Haushofer abschätzen können musste, wann (und ob) sie ein Projekt würde beenden können. Wenn die Spuren konzeptioneller Vorarbeit, die sich auf den ersten Seiten des Manuskripts zur *Mansarde* finden,¹⁰⁸ mitunter tatsächlich die Form von Berechnungen annehmen, bestätigt sich darin, genau wie in der Wahl ihres Arbeitsorts, keine hart an die Neurose grenzende Kleinbürgerlichkeit. Stattdessen zeigt sich vielmehr, dass Haushofer eine disziplinierte, planvoll und mit Bedacht vorgehende Autorin war, die verschiedene Strategien erprobte, um ihre Tätigkeit zu systematisieren und zu ökonomisieren. Das gilt umso mehr, als sie während der Arbeit an der *Mansarde* bereits schwer an Knochenkrebs erkrankt ist. Ihr Gesundheitszustand hat zur Folge, dass Haushofer die organisatorische Fertigstellung des Romans, also die Korrespondenz mit dem Verlag, Fragen des Lektorats und

¹⁰³ Besonders augenscheinlich in *Die Wand*, in der der Kalender ein wichtiges Motiv bildet. Auch wenn er seine ursprüngliche Funktion schließlich verliert und die Protagonistin sich mehr und mehr an den Jahreszeiten orientieren muss, behält der Kalender (überlebens-) wichtige Funktionen, etwa als Lese- und Schreibstoff. Und das nicht nur für die Protagonistin, sondern auch für die Autorin selbst – im Nachlass zur *Wand* findet sich ein zerschnittenes Kalenderblatt mit Notizen. Vgl. Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 56 f. Vgl. auch Marlen Mairhofer: Lesen, Schreiben, Schreiben, Lesen. (Auto-)Lektüren in Marlen Haushofers Romanen. In: *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Hg. v. Irina Hron-Öberg / Jadwiga Kita-Huber. Heidelberg: Winter 2020, S. 311 – 320.

¹⁰⁴ Franzas Ehe wird nicht mit Jahreszahlen angegeben, sondern als „Jordanische Zeit“ bezeichnet.

¹⁰⁵ Der Roman spielt, wie am Beginn postuliert, „[h]eute“; das Ich kreiert die Utopie einer harmonischen Zukunft, die stets durch die Formel „[e]in Tag wird kommen“ eingeleitet wird. Bachmann, *Malina*, S. 276 bzw. S. 426.

¹⁰⁶ Daniela Strigl: *Meine Biographie. (Mein Jahr mit Marlen Haushofer und Familie)*. Ein Erlebnisbericht. In: *Literatur und Kritik* 44/2009, S. 58 – 65, hier S. 64.

¹⁰⁷ Genau genommen war es Strigls Mann: „Mein Mann stellte eine einfache Rechnung auf: Um in neunzig Tagen auf ein Buch von knapp dreihundert Seiten zu kommen, muß man täglich mindestens drei Seiten schreiben. Also nahm ich mir genau das vor, Krankheit oder auch nur ein Schnupfen war nicht vorgesehen. Es hieß, den ganzen Tag schreiben, und das Geschriebene hatte zu gelten: Einen Satz konnte ich ändern, eine Seite nicht, manchmal hatte ich um Mitternacht auch vier.“ Ebd.

¹⁰⁸ Das Nachlassmaterial zur *Mansarde* wurde im Sommer und Herbst 2020 im Oberösterreichischen Literaturarchiv im Linzer StifterHaus eingesehen.

die sich länger hinziehende Diskussion über Titel und Gattungsbezeichnung des Textes, an Hans Weigel übergibt.¹⁰⁹ *Die Mansarde* erscheint im September 1969, ein halbes Jahr vor Haushofers Tod, und wird als umfangreiche Serie von Elfriede Ott im Rundfunk gelesen.¹¹⁰ Sie ist Haushofers vorletztes Buch – ihr letztes ist das Kinderbuch *Schlimm sein ist auch kein Vergnügen* (1970), die Fortsetzung von *Brav sein ist schwer* (1965).

„Zur Entstehung der *Mansarde*“, so die Herausgeber:innen des Textes in der Werkausgabe, Petra-Maria Dallinger und Georg Hofer, „liegen alle wesentlichen Textzeugen vor; konkret Notizen zu Personen und Struktur des Romans, zwei handschriftliche Fassungen sowie Typoskripte mit handschriftlichen Korrekturen und Druckfahnen.“¹¹¹ Auch wenn der entsprechende Archivbestand, schon aufgrund des wesentlich geringeren Umfangs, in keiner Weise mit dem des *Buchs Fianza* vergleichbar ist, ist die Arbeit mit dem Nachlassmaterial insofern erschwert, als „[i]n dem Konvolut [...] sichtlich Teile der ersten und der zweiten Fassung durcheinandergeraten [sind].“¹¹² Alle der *Mansarde* zuzuordnenden Textträger werden im Archiv des Stifter-Instituts in Linz aufbewahrt. Von den zwei Manuskripten und dem Typoskript, die das Konvolut der *Mansarde* bilden, weist das Archiv eines der Manuskripte als erste Fassung MH-W / Mans1, das andere als zweite Fassung MH-W / Mans2 aus. Letzteres ist Basis für ein Typoskript MH-W / Mans3, das handschriftliche Korrekturen von Hans Weigel enthält. Anhaltspunkte für langwierige nachträgliche Überarbeitungsvorgänge in Form eigener Korrekturschichten gibt es in den Manuskripten zur *Mansarde* keine; Änderungen am Text erfolgen vor allem in Form von Spontankorrekturen. Wie in der *Wand* dienen sie in erster Linie der sprachlichen Präzisierung einzelner Wörter,¹¹³ ganze gestrichene Seiten finden sich nicht.

Dem späteren Handlungsverlauf entsprechend, der sich, die Rückblenden ausgenommen, über acht Tage erstreckt, entwirft Haushofer, bevor sie mit dem Schreiben beginnt, Wochenpläne, die die häuslichen Pflichten der Protagonistin, die regelmäßigen Ausflüge ins Arsenal und auch die Verbrennung ihrer alten Tagebuchblätter aufschlüsseln. Außerdem fertigt sie kurze Notizen zu den Romanfiguren an. Statt biografische Stichworte oder Charaktereigenschaften festzuhalten, interessiert Haushofer sich dabei vor allem, in einigen Fällen sogar ausschließlich, für das Alter der Figuren; selbst die etwas aus-

¹⁰⁹ Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 212 f. sowie Georg Hofer / Petra-Maria Dallinger: Nachwort. In: Haushofer, *Die Mansarde*, S. 243 – 255, hier S. 244 f.

¹¹⁰ Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 314; Hofer / Dallinger, Nachwort, S. 245.

¹¹¹ Hofer / Dallinger, Nachwort, S. 245.

¹¹² Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“, S. 378.

¹¹³ Vgl. Schmidjell, *Zur Werkgenese*, S. 53.

fürlicheren Beschreibungen der Protagonistin und ihres Mannes sind überwiegend rund um (Geburts-)Daten strukturiert. Dabei geht es offenbar um mehr als bloß darum, das Figureninventar unterschiedlichen Generationen zuzuordnen. Für die Kernfamilie der Protagonistin (Mutter, Vater und zwei Kinder) verzeichnet Haushofer Alter und Geburtsjahr jedes Einzelnen, außerdem das Jahr der Eheschließung und den Zeitraum, in dem die Hauptfigur ihr Gehör verloren hat. Bis auf ihr Geburtsjahr und dasjenige der Tochter verschiebt Haushofer alle zunächst eingetragenen Daten durch Überschreibung um jeweils ein Jahr: Hubert wird von Jahrgang 1915 zu Jahrgang 1916, die Heirat wird von 1945 auf 1944, die Geburt des Sohnes Ferdinand von 1946 auf 1945 vorverlegt, die Episode der Gehörlosigkeit erstreckt sich nicht, wie zunächst festgehalten, von 1949 bis 1951, sondern von 1948 bis 1950. Darüber hinaus notiert Haushofer, in welchem Alter die Protagonistin ihre Eltern und ihren Großvater verliert (den Vater mit 12, die Mutter mit 16, den Großvater mit 19, und nicht, wie zunächst angegeben, mit 21 Jahren), wann Hubert seine Kanzlei eröffnet (1950) und wann das von Huberts Mutter, der Hofrätin – gestorben 1966 im Alter von 80, nicht 78 Jahren – geerbte Haus bezogen wurde (ebenso 1966).¹¹⁴ Bei Nebenfiguren nimmt Haushofer es weniger genau: Die Baronin sei „über 70“¹¹⁵, der Fremde „etwa 45 Jahre“¹¹⁶ alt. Haushofers Akribie, die sie offenbar noch einmal zu ihren Notaten zurückkehren lässt, um Korrekturen vorzunehmen, ist umso bemerkenswerter, als in der Druckfassung des Romans keine einzige dieser Jahreszahlen genannt wird.¹¹⁷ Genealogien und Erbschaftsverhältnisse werden in der *Mansarde* aber, wie besonders am Beginn des Textes deutlich wird, immer wieder thematisiert – gut möglich also, dass Haushofer, die von sich behauptet, dass Figuren „stimmen“ müssten, bevor sie über sie schreiben könne, dieses Leitmotiv nur umsetzen kann, wenn die Jahreszahlen ebenso stimmig sind.

Eine Manuskriptseite der *Mansarde* ist beinahe ausschließlich mit Zahlenfolgen beschrieben, deren Zweck sich nicht ohne Weiteres erschließt. Eine Liste mit Datumsangaben auf derselben Seite, die sich eindeutig auf die auch im Roman datierten Aufzeichnungen der Protagonistin bezieht, die Haushofer, wie Häkchen suggerieren, sukzessive abarbeitet, sowie Kürzel für Wo-

¹¹⁴ Vgl. MH-W / Mans1. Da die einzelnen Seiten der jeweiligen Fassungen nicht mit eigenen Signaturen versehen sind, einige Seitenzahlen von Haushofer mehrfach vergeben wurden und, wie oben mit Daniela Strigl angemerkt, nicht auszuschließen ist, dass hier und dort etwas durcheinandergeraten ist, wird im Folgenden nur die jeweilige Fassung ohne Seitenennung angegeben.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Die Zeitspanne der Gehörlosigkeit erschließt sich im Roman implizit aus den datierten Pruscher Aufzeichnungen.

chentage sind der einzige Hinweis darauf, dass die Additionen überhaupt mit der *Mansarde* in Verbindung stehen. Ihre Position auf dem Blatt, das sonst überwiegend hochformatig verwendet wurde, erinnert eher an die rasche Niederschrift einer Kopfrechnung auf dem nächstbesten Stück Papier als an eine schriftstellerische Planskizze.¹¹⁸ Um eine solche scheint es sich aber zu handeln: Haushofer berechnet, welche Teile des Textes wie lang werden sollen und wie viele Seiten sie in welchem Zeitraum zu schreiben hat.¹¹⁹ Dieses Verfahren wendet sie schon bei der Arbeit an der *Wand* an: „Das Heft [i. e. Heft 2 der Handschrift 1 der *Wand*, M. M.] durchziehen Rechnungen aller Art am oberen Blattrand [...], die – soweit vorerst entschlüsselbar – Umfangsberechnungen sind.“¹²⁰

Das Manuskript der auf den 22. März 1968 datierten ersten Fassung der *Mansarde* (MH-W / Mans1) umfasst 110 Seiten in loser Blattform, die zweite (MH-W / Mans2) ist mit 223 Seiten beinahe doppelt so lang; das entsprechende Typoskript (MH-W / Mans3) hat 231 Seiten, wobei hier eine Seite einem Blatt entspricht. Die oben beschriebenen Blätter mit Vorüberlegungen und Rechnungen sind der ersten Fassung MH-W / Mans1 zugeordnet, wie die aufgelisteten Figuren, von denen nicht alle in die letzte Fassung übernommen wurden, nahelegen. In vielen Fällen paginiert Haushofer unterschiedliche Blätter der ersten Fassung mit denselben Seitenzahlen, außerdem sind die Blätter oftmals in einer Reihenfolge abgelegt, die dem Handlungsverlauf nicht zu entsprechen scheint. Auch das Schriftbild legt in einigen Fällen, etwa bei langsam schwächer werdender Tinte, eine andere Reihung nahe; es wirkt zudem, als hätte Haushofer die in der Erzählgegenwart angesiedelte Handlung und die Tagebuchaufzeichnungen der Pruscherer Zeit separat abgefasst. Als Textgrundlage der Analyse dient die als Fassung letzter Hand zu bewertende Buchfassung (die darüber hinaus, im Sinne der Überprüfbarkeit, auch leichter zugänglich ist).¹²¹

Die erste Fassung der *Mansarde* unterscheidet sich in wesentlichen Handlungselementen von der Druckfassung und liefert so wertvolle Einblicke in Haushofers Arbeitsprozess. Sie ist so weit ausgearbeitet, dass daraus mit nur

¹¹⁸ Vgl. MH-W / Mans1.

¹¹⁹ Auch wenn es nicht möglich war, die Rechnungen im Detail aufzuschlüsseln, wird Haushofers Verfahren deutlich.

¹²⁰ Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 51.

¹²¹ Die Frage, wer tatsächlich als Letzter Hand an Haushofers Text legte, ist nicht ganz leicht zu beantworten. Die handschriftlichen Korrekturen am Typoskript belaufen sich vor allem auf Streichungen und kleinräumige Umschriften meist einzelner Wörter (vgl. MH-W / Mans3). Stammen sie tatsächlich von Hans Weigel, wie vom Stifter-Institut vermerkt, dürfte er nicht das letzte Wort behalten haben – manche Passagen, die im Typoskript durchgestrichen wurden, finden sich sehr wohl im gedruckten Text. Ob Haushofer oder ein Lektor dafür verantwortlich zeichnen, ist unbekannt.

wenig Aufwand ein ‚publizierbarer‘ Roman werden hätte können und verfügt über Handlungsstränge, Figuren und einen Detailreichtum, die in der zweiten Fassung nicht nur nicht weiter ausgearbeitet, sondern, im Gegenteil, in vielen Fällen zurückgenommen oder ersatzlos gestrichen werden. Wie schon anhand der Fassungen der *Wand*, zeigt sich auch hier, dass Haushofer Texte weniger aus- als vielmehr sukzessive zurückbaut und gerade dadurch zuspitzt, dass sie allzu drastische Figurenreden und deutliche historische Bezüge daraus entfernt. Haushofers Schreibweise ist keine Schreibweise der Akkumulation, wie Bachmanns, sondern der Reduktion. So, wie sie systematisch große Teile der Familiengeschichte der Protagonistin und Verweise auf den Krieg, der unschwer als Zweiter Weltkrieg zu erkennen ist, aus der *Wand* streicht, während präzise Beschreibungen der Pflanzen- und Tierwelt immer stärker an Bedeutung gewinnen,¹²² zeichnet sich in der *Mansarde* dieselbe Bewegung ab – wenn auch zugunsten (oder auf Kosten?) anderer Motive.

Manche von Haushofers Entscheidungen wirken zunächst arbiträr. So ist in einem der ersten Fassung vorausgehenden Wochenplan wiederholt von einem Frosch die Rede. Der Gemütsausdruck dieses Frosches, den die Hauptfigur gezeichnet hat, scheint sich mit jeder Betrachtung des Bildes zu verändern,¹²³ womit er unschwer als Indikator für die Gefühlslage der Protagonistin zu erkennen ist. Diese Funktion übernimmt später eine Vogelzeichnung, der Frosch findet sich in keiner der beiden Fassungen. Was zunächst wie ein irrelevantes Detail wirken mag, könnte der Versuch sein, eine autobiografische Spur zu tilgen: Daniela Strigl zufolge nimmt Haushofer ab 1969 einen Stofffrosch mit zur Strahlentherapie.¹²⁴ Auch hinsichtlich des (menschlichen) Figureninventars bestehen zwischen den Fassungen der *Mansarde* wesentliche Unterschiede. Ein Großteil der Personen tritt bereits in der ersten Fassung auf, so die Baronin, die Friseurin Lisa, die beiden Freunde Huberts (wenn auch unter anderen Namen) und die ehemalige Haushälterin der Schwiegermutter, nicht jedoch die „liebe Dame“ (M, S. 201) – die überaus entlarvende Beschreibung des Nachmittagskaffees mit dieser unmenschlich perfekten Bekannten (vgl. M, S. 201 ff.) tritt in der Druckfassung an die Stelle eines ganz anders gearteten Kaffeeklatsches mit einer Figur, die später gestrichen wird: „Die Freundin Grete 47 unverheiratet modern liiert [darüber: liebt nur verheiratete] Männer“¹²⁵, wie Haushofer sie in der dem Text vorausgehenden Planskizze umreißt. Grete ist, wie die Protagonistin selbst, Künstlerin. Anders als sie hat Grete das Zeichnen jedoch, trotz Begabung, aufgegeben und ver-

¹²² Vgl. Polt-Heinzl, *Die Wand im Fassungsvergleich*, S. 69.

¹²³ Vgl. MH-W / Mans1.

¹²⁴ Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 315.

¹²⁵ MH-W / Mans1.

ausgibt sich stattdessen für ihren ebenso künstlerisch tätigen, jedoch vollkommen untalentierten Geliebten Roland. Wird ihr in regelmäßigen Abständen alles zu viel, weint sie sich bei der Protagonistin aus, die für die Situation ihrer Freundin nur bedingt Verständnis zeigt. Sowohl die Szene mit Grete als auch die Figur selbst sind vollständig ausgearbeitet, bis hin zu Gretes familiärem Hintergrund, dem Verlust ihres Ehemannes und einer Anspielung auf eine gemeinsame Zeit der Ehepaare im Wienerwald.¹²⁶ Dennoch entschließt Haushofer sich dazu, Grete aus dem Roman zu streichen – die Protagonistin muss sich stattdessen mit der lieben Dame langweilen. Über die Gründe dieser Entscheidung lässt sich nur mutmaßen. Als weibliche Künstlerfigur hätte Grete nicht nur einen ganz anderen Lebensentwurf als die liebe Dame verkörpert, sondern auch eine Vergleichsfolie für die Protagonistin geboten. Obwohl die Hauptfigur auch Grete in gewissem Sinn entfremdet ist, teilen die beiden ein gemeinsames Interesse und eine gemeinsame Vergangenheit, während die liebe Dame eine bloße Zufallsbekanntschaft ist. Anstatt einen wohlgeratenen Ehemann und wohlgeratene Kinder zu umsorgen, ist Gretes Beziehung nicht durch Heirat legitimiert, als Frau entspricht sie keinesfalls dem Ideal der 1950er und 1960er Jahre. Allerdings scheint Grete dadurch keineswegs freier zu sein: Letztlich ist auch sie permanent damit befasst, ihren Liebhaber voranzubringen und verzichtet darüber auf ihre eigene kreative Arbeit. Gemessen an Grete ist die Protagonistin in gewisser Weise erfolgreich – immerhin zeichnet sie noch, und ihr Mann, der zwar alles andere als ein phantasievoll veranlagter Mensch ist, erweist sich dabei zumindest nicht als unmittelbares Hindernis. Im Vergleich mit der lieben Dame der Druckfassung hingegen fühlt die Protagonistin sich vor allem insuffizient. Bei aller Komik, mit der Haushofer die Szene schildert – die liebe Dame ist regelrecht unheimlich adrett und manierlich –, hält sie der Hauptfigur doch vor Augen, nie dasselbe Ausmaß (vermeintlicher) Perfektion erreichen zu können.

Neben Grete entfernt Haushofer insbesondere zahlreiche Verweise auf den Körper und die Sexualität der Protagonistin, Aspekte ihrer Herkunft und sogar ihren Namen aus der zweiten Fassung der *Mansarde*. Haushofer plant zunächst, den Text in der dritten Person zu schreiben und hält fest: „Erzählform Einschübe Ichform [Parallel?]leben, stellt sich / vor das alles sich gleich / zeitig begibt.“¹²⁷ Die durchgehende Ich-Perspektive ist ein Produkt der zweiten Fassung.¹²⁸ Möglich, dass sich Haushofer hier von der *Wand* inspirieren lässt, in der sich der Wechsel in die erste Person als Lösung eines gravieren-

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ MH-W / Mans1. Der Ausdruck in eckiger Klammer bezeichnet eine schwer lesbare Stelle. Schrägstriche bezeichnen Absätze beziehungsweise Zeilenumbrüche.

¹²⁸ Vgl. MH-W / Mans2.

den Konzeptionsproblems erwiesen hatte.¹²⁹ Dass Haushofer in der *Mansarde* aufs Neue versucht, eine auktoriale Erzählstimme zu etablieren, liegt in ihrer Poetik begründet. Weil sie ihre Figuren erst „sehen“ muss, um sie kennenlernen zu können, ist der Blick ‚von außen‘ womöglich ein notwendiger Schritt auf dem Weg zu einer internen Fokalisierung:

[I]ch kann die Figuren ja überhaupt nicht beschreiben, wenn sie nicht stimmen. Also muß ich sie ja vorher sehen. Und ich kann erst schreiben über die Figur, wenn ich sie deutlich sehe. Vorher wird nichts draus, vorher wird sie nur Puscherei, und erst wenn ich sie wirklich gesehen habe, dann, und dann ist sie eben meine Figur, und die stimmt.¹³⁰

Entsprechend hat die Protagonistin in der ersten Fassung, anders als in der zweiten, auch einen Namen: Eva.¹³¹ Es ist auffallend, dass dieser Name aus dem späteren Roman vollkommen verschwindet, während die anderen Figuren (etwa Ehemann Hubert, Sohn Ferdinand und die zunächst Evelyn, aber schon im weiteren Verlauf der ersten Fassung Ilse genannte Tochter,¹³² ja sogar die Frisörin Lisa) ihre Namen behalten. Die weibliche Hauptfigur wird von der biblischen Frau zur Namenlosen, die sich weder selbst nennt noch von anderen namentlich adressiert wird. Dasselbe Schicksal hatte schon die Frau in der *Wand*, die, wenn auch nur kurz, denn der Wechsel der Erzählhaltung folgt schon nach wenigen Seiten, Isa geheißene hätte.¹³³

Eva ist, wie die Hauptfigur der Buchfassung der *Mansarde*, mit Hubert verheiratet, Mutter zunächst eines, später zweier Kinder, und ertaubt vorübergehend. Auch sie wird zur ‚Genesung‘ aufs Land geschickt, wo sie ein Tagebuch führt, das sie viele Jahre später, nach ihrer Rückkehr und nach Wiedererlangung ihres Gehörs, noch einmal liest.¹³⁴ Wie sie an diesen Text gelangt, scheint in der ersten Fassung nicht ganz klar zu sein, als einziger Hinweis auf ein möglicherweise damit in Verbindung stehendes Handlungselement findet sich eine schwer lesbare Notiz am oberen rechten Rand eines Blattes, die wohl „Telephonanrufe [?] einführen“¹³⁵ lautet. In der zweiten Fassung

¹²⁹ Vgl. Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 49.

¹³⁰ Schmidjell, Marlen Haushofer 1920 – 1970, S. 45.

¹³¹ Vgl. MH-W / Mans1.

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Vgl. Schmidjell, Zur Werkgenese, S. 49. Es scheint beinahe, als wäre der Namensverlust für Frauen in Haushofers Texten der Preis für ihr Schreiben. Annette, die Protagonistin der *Tapetentür* (1957), entgeht ihm nur, weil es zusätzlich zu ihren Tagebuchaufzeichnungen auch eine auktoriale Erzählstimme gibt.

¹³⁴ Vgl. MH-W / Mans1.

¹³⁵ Ebd.

wird, so es sich dabei nicht um eine Kontamination handelt, erwähnt, dass die Protagonistin die Texte selbst mit nach Hause gebracht und in der Tasche eines alten Mantels aufbewahrt hat.¹³⁶ Der wesentlichste Unterschied zwischen der Eva der ersten, und der Protagonistin der finalen Fassung liegt allerdings in einem anderen, später modifizierten Handlungselement: Eva hat eine Affäre mit dem Fremden, der in der zweiten Fassung hinter dem anonymen Sender der Briefe vermutet wird.¹³⁷ In der ersten Fassung lernt Eva ihn bei einem Spaziergang am See kennen und trifft sich von da an regelmäßig mit ihm, erst in einem Badehaus, später in einer Hütte.¹³⁸ In der Buchausgabe ist sexuelle Erschöpfung jedweder Natur völlig durch hygienische Vorausgabungen substituiert. Die Protagonistin putzt als Mittel zur Affektkontrolle; legt sie sich danach in die Badewanne, betrachtet sie dabei nicht sich, sondern den Schmutz im Badewasser (vgl. M, S. 65). Überhaupt rückt ihr Körper, der in der ersten Fassung immer wieder thematisiert wird, sei es, wenn Haushofer beschreibt, wie Eva nach dem Schwimmen im kalten See friert¹³⁹ oder wenn sie darüber nachdenkt, weshalb ihre Finger sich weigern, auch nur Silberfischchen zu töten,¹⁴⁰ in der Buchfassung in den Hintergrund. Anstatt einer zur Lust ebenso wie zum Schmerz fähigen Oberfläche, die eigenen Gesetzen und Grundsätzen folgt, tritt er in der Druckfassung seltener, und wenn, dann vor allem als belasteter Körper auf (vgl. M, S. 60, 78 f., 96, 121, 132 f.). So etwas wie Genuss scheint die Protagonistin nur bei der Berührung durch die Frisörin zu empfinden (vgl. M, S. 163 ff.).

Das Verhältnis zwischen Eva und dem Fremden ist schon in der ersten Fassung der *Mansarde* durchwegs ambivalent. Einerseits stillt es Evas Hunger nach Berührung und menschlicher Nähe, immer wieder berichtet sie in ihren Aufzeichnungen von seinen warmen Händen.¹⁴¹ Außerdem geben ihr die Treffen mit ihm Sicherheit:

¹³⁶ Vgl. MH-W / Mansz.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Vgl. MH-W / Mans1.

¹³⁹ „[A]ls würde ich von einer Eisplatte in zwei Teile geschnitten, nachher lag ich blau u. zitternd auf der Wiese“, ebd.

¹⁴⁰ „Ich könnte sie [i. e. Silberfischchen] unmöglich umbringen, meine Finger schrecken davor zurück. Das ist sicher nicht normal, aber meine Finger werden schon wissen warum sie es nicht tun wollen. Es ist schrecklich, umgebracht zu werden, ich weiß es, ich wundere mich darüber daß nicht viel mehr Menschen das wissen, nach allem was wir erlebt haben. Vielleicht wissen sie es auch u. zwingen ihre Finger zu töten weil es das normale ist u. sie um jeden Preis normal sein wollen. Einmal werde ich es auch wieder tun müssen, aber jetzt noch nicht. Ich habe nicht die Kraft dazu.“ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. ebd. Hände bilden in der gesamten ersten Fassung ein zentrales Motiv. Die warmen Hände des Fremden korrespondieren mit jenen ihres kleinen Sohnes, den sie zurücklassen musste; auch Evas Fingern wird immer wieder ein Eigenleben zugestanden.

Ich habe mit einem fremden Menschen geredet. Ich werde unter Menschen gehen können u. vielleicht werden sie mich hinnehmen u. sich an mich gewöhnen. Am Abend war ich sehr glücklich und schlief in der Nacht ganz ohne Angst träume [sic]. Vorgestern war ich wieder dort u. gestern u. heute. Es ist nicht beim Streicheln geblieben. Man könnte lachen, wirklich ich habe einen Liebhaber dessen Namen ich nicht weiß u. der mit mir reden will obwohl ich ihn nicht hören kann. Es ist ein gutes Gefühl einen Mann zu haben, ich war viel zu lange allein. Es ist mir gleich wer er ist, bestimmt ist er nicht ganz recht im Kopf sonst hätte er sich eine andere Frau gesucht. Was will er von mir? Ich schlafe sehr gut u. tief u. in den nächsten Tagen gehe ich ins Dorf.¹⁴²

Eine Liebesgeschichte ist die erste Fassung der *Mansarde* dennoch nicht. Schreibt Eva von ihren teilweise brutalen sexuellen Begegnungen mit dem Fremden, spricht sie nicht davon, dass sie miteinander geschlafen hätten, sondern stets davon, dass er sie ‚umgebracht‘ habe,¹⁴³ neutrale oder gar positive Bezeichnungen verwendet sie nie. Darin liegt eine unerwartete Gemeinsamkeit mit Bachmanns *Buch Fianza*: Zu Beginn des Romanfragments ist die Rede davon, dass Fianza von ihrem Mann „zugrunde gerichtet“ (BF, S. 131) worden sei. Während Plot und Setting von Bachmanns Text bedingen, dass die Hierarchie zwischen den Geschlechtern auch die Form kolonialer Machtgefälle annimmt, findet sich ein analoger Vergleich in der ersten Fassung der *Mansarde* eher unvermutet:

Noch immer gehe ich zu X. Ich bin die Eingeborene mit der er Tauschhandel betreibt. Wärme, Gerüche, streichelnde pressende Hände, ein schwerer Leib gegen ein paar Stunden Frieden. Zweimal in der Woche lasse ich mich von ihm umbringen u. gehe auferstanden heim. Mein Körper freut sich, daß er wieder leben darf, noch stundenlang spüre ich die Wärme seiner Hände auf mir.¹⁴⁴

Hier scheint sich Haushofer Bachmann sogar sprachlich anzunähern: Der Satz „Zweimal in der Woche lasse ich mich von ihm umbringen u. gehe auferstanden heim“¹⁴⁵ erinnert an Bachmanns Vers „Zugrund gerichtet, wach

¹⁴² Ebd. Haushofers fehlende Kommasetzung ist notorisch; aufgrund der Menge an Beistrichfehlern werden sie hier und im Folgenden daher nicht einzeln mit [sic] ausgewiesen.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd.

ich ruhig auf“¹⁴⁶ aus dem 1968 erstmals veröffentlichten Gedicht „Böhmen liegt am Meer“. An einer anderen Stelle der ersten Fassung wirkt es beinahe, als sei in der *Mansarde* der Schluss von *Malina* („Es war Mord.“¹⁴⁷) vorweggenommen: „Ich hatte manchmal Angst, aber es ist zu spät, am besten wäre es X würde mich wirklich umbringen. Ich nehme an, es wäre nicht sein erster Mord. Was da aus ihm herausbricht ist Mord. Ich muß nicht hören können um das zu wissen“¹⁴⁸, so Eva über den Fremden.

Auch wenn die Erfüllung, die sie in der Zeit mit dem Fremden findet, nicht in erster Linie eine sexuelle zu sein scheint, ist die Nähe, die er ihr bietet, Grund genug für Eva, um mit ihm im Dialog zu bleiben. Bevor er Eva ‚umbringt‘, spricht er auf sie ein, ihre Treffen sind demnach auch in der ersten Fassung nicht bloß auf ihre physische Dimension beschränkt. Sogar der voyeuristische Aspekt dieses seltsamen Verhältnisses kommt darin deutlich zum Ausdruck: Eva betrachtet den Fremden eindringlich – anders als in der Druckfassung ist der Männerkörper, der sich der Hauptfigur in seiner ganzen Schrecklichkeit darbietet, noch nicht unberührbar geworden, die Triebabfuhr der beiden beschränkt sich nicht auf Worte und Blicke.¹⁴⁹ Der Fremde ist und bleibt zwar durch sämtliche Fassungen hindurch monströs und mörderisch, in der ersten Fassung wird Eva aber nicht müde zu betonen, dass er dennoch – oder gerade deshalb – ein Mensch sei: „X ist wenigstens ein Mensch, wenn auch sehr fremd [über der Streichung] ~~wahrscheinlich böse oder wahnsinnig~~ [darüber, gestrichen: ein Ungeheuer ein], aber er faßt mich an u. gibt mir das Gefühl lebendig zu sein.“¹⁵⁰

Insgesamt gilt, dass in der ersten Fassung der *Mansarde* vieles deutlicher und gnadenloser angesprochen ist, als im später veröffentlichten Text. Die Baronin, die noch in der Druckfassung eine gewaltige wie gewalttätige Erscheinung ist, befindet etwa nicht nur, dass man alle Männer erschlagen müsse, sondern setzt auch noch nach : „[A]ber schön langsam, daß sie etwas spüren davon“¹⁵¹. Auch, dass zwischen der Protagonistin und ihrem Ehemann eine nicht mehr zu überbrückende emotionale Distanz herrscht, wird in der ersten Fassung schonungslos geschildert. Dass der Grund, weshalb sie den-

¹⁴⁶ Ingeborg Bachmann: „Böhmen liegt am Meer“. In: *Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u. a.: Piper 1978, S. 167.

¹⁴⁷ Bachmann, *Malina*, S. 695.

¹⁴⁸ MH-W / Mans1.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd. In der Druckfassung heißt es, wenn man so möchte, zusammenfassend: „Sie erging sich jetzt in der Aufzählung aller Todesarten, die sie dem Baron zugedacht hatte: vergiften, erschlagen, erstechen, elektrische Fallen im Badezimmer und so weiter.“ M, S. 105.

noch aufeinander angewiesen sind, darin liegt, dass die beiden von allen anderen Menschen noch stärker isoliert sind als voneinander, lässt sich in der Druckfassung höchstens erahnen – ganz anders im ersten Manuskript:

Alles mögliche können ein Mann u. eine Frau mit oder nebeneinander tun, nur nicht Zeitunglesen. wenn sie nicht in den Verdacht geraten wollen einander bis zum Hals satt zu haben. Natürlich hatten Eva u. Hubert einander manchmal satt, aber sobald ihnen das klar wurde verfielen sie in einen derartigen Jammer, daß sie sich einander sofort stützen u. aufrichten mussten um diesen Zustand zu ertragen. Wohin hätten sie sich sonst wenden sollen, wenn doch die ganze Welt um sie aus Fremden bestand. Fremd, fremd, fremd waren alle Menschen für Hubert und Eva, auch ihre liebsten Freunde [...].¹⁵²

Wie diese Beispiele zeigen, findet vieles, was in der ersten Fassung der *Mansarde* noch von der Erzählerstimme oder in Figurenreden angesprochen wird, atmosphärisch Eingang in die Druckfassung, ohne dort benannt werden zu müssen. Evelyne Polt-Heinzl spricht in Bezug auf die *Wand* elegant von einer „größere[n] Direktheit“¹⁵³ Haushofers, die „in bezug auf das Verhältnis der Protagonistin zu den Menschen im Allgemeinen besonders deutlich [werde]“. ¹⁵⁴ Dasselbe gilt für *Die Mansarde*. Es scheint, als hätte Haushofer sich – bei aller Drastik und aller oft erstaunlichen Unerbittlichkeit, mit der die Hauptfigur über ihr Leben berichtet – letztlich für eine subtilere Darstellungsweise entschieden, die gerade dadurch Unbehagen hervorruft, dass vieles unausgesprochen bleibt.

Die Beschäftigung mit Haushofers Manuskripten liefert so nicht nur interessante Einblicke in die Textgenese einzelner Romane, sondern zeigt, insbesondere im Vergleich mit Bachmanns Typoskripten, auch die Bandbreite möglicher Arbeits- und Lebensweisen von Autor:innen in den 1960er Jahren. Die Perspektiven, die sich ihnen bieten, und die Kontexte, in denen die hier gelesenen Texte entstehen, sind unterschiedliche: Bachmann entwickelt nach und nach die Idee eines mehrbändigen Prosa-Projekts, an dem sie arbeiten wird, bis sie unerwartet verstirbt. In Anbetracht eines derart umfassenden Schreibvorhabens relativiert sich das ‚Scheitern‘ (oder die vorübergehende Zurückstellung) eines einzelnen Romans – Bachmann weiß, jedenfalls mit der Vollendung von *Malina*, dass sich die „Todesarten“ nicht in der Geschichte um Franziska und Martin Ranner erschöpfen werden. Haushofer hingegen

¹⁵² MH-W / Mans1.

¹⁵³ Polt-Heinzl, *Die Wand* im Fassungsvergleich, S. 72.

¹⁵⁴ Ebd.

schreibt *Die Mansarde* angesichts einer (potenziell) tödlichen Erkrankung¹⁵⁵ – es nimmt also nicht Wunder, wenn sie versucht, die Fertigstellung ihres Werkes genau zu planen und Menschen in den Arbeitsprozess miteinzubeziehen, denen sie vertraut und von denen sie zu wissen glaubt, dass sie auch dann in ihrem Sinne handeln werden, wenn sie selbst es nicht mehr kann.

Bachmann, die auf die Unterstützung von Schreibkräften zurückgreift, schreibt mit der Maschine und generiert so eine andere Schreibgeschwindigkeit (und eine andere Lautstärke) als Haushofer. Das schafft die Voraussetzung dafür, Seiten mittels der Verwendung von Durchschlagpapier schon im Schreiben zu vervielfältigen. Außerdem lebt Bachmann, zwar nicht ununterbrochen, aber über viele Jahre hinweg, alleine, arbeitet als freischaffende Autorin, hält Lesungen, gibt Interviews, lässt sich filmen, bekommt Preise verliehen, wird von der Literaturkritik gefeiert und gescholten, unterhält Briefwechsel mit zahlreichen Kolleg:innen, kurz: agiert im Rahmen dessen, was man nicht umsonst als *Literaturbetrieb* bezeichnet. Haushofer hingegen ist, plakativ ausgedrückt, Teil eines Familienbetriebs – ob man darunter nun die Praxis ihres Mannes oder die Familie als solche versteht. Sie wohnt Zeit ihres Lebens auf engem Raum mit anderen Menschen zusammen, die Fotos, die von ihr existieren, sind Privataufnahmen, ihre Briefe richten sich überwiegend an die Eltern und (Schul-)Freundinnen. Obwohl sie gewisse Arbeitsschritte Hans Weigel überantwortet oder ihn jedenfalls in formalen Angelegenheiten um Hilfe bittet, hat Haushofer keine Angestellten, die sie dafür bezahlt, um mit ihr, in welchem Ausmaß auch immer, an der Texterstellung zu arbeiten. Es fügt sich gewissermaßen ins Bild, dass Haushofer mit der Hand schreibt, sich ausrechnet, wie viel sie zu schreiben hat, und dass sie nicht öffentlich auftritt.

¹⁵⁵ Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“, S. 298.

2.3 Notiz nehmen, oder: „There is no law, there are all kinds of possibilities“. Cixous mit Haushofer mit Bachmann mit Cixous

Wie anhand der Beschreibung der Materiallage und der Entstehung des *Buchs Franza* und der *Mansarde* deutlich geworden ist, ist die Arbeit von Autor:innen nicht über deren psychophysische Verfassung, die verwendeten Schreibwerkzeuge, die Schreibumgebung, kurz, nicht über die materiellen und medialen Gegebenheiten des Schreibens erhaben. Auch wenn die Grenzen einer Analyse materieller Aspekte von Textproduktion höchstens im Material selbst liegen, wird hier darauf verzichtet, im Detail auf die Papiersorten und Kladden, Stifte und Schreibmaschinen einzugehen, die Bachmann und Haushofer verwenden, oder die Flecken aufzulisten, die sich auf Bachmanns Typoskripten finden. Das hat nicht zuletzt pragmatische Gründe: Die für Forscher:innen einsehbaren Kopien des Bachmann'schen Nachlasses, um bei dem Beispiel der Flecken zu bleiben, haben oft nicht die nötige Qualität, um gesicherte Aussagen über den Zustand der kopierten Blätter treffen zu können, und auch bei einem Blick auf die Originalseiten ließe sich wohl nicht entscheiden, ob eine Beschädigung des Papiers zum Zeitpunkt der Niederschrift der *Franza*-Fragmente erfolgte, oder im Nachhinein. Für Haushofers Manuskripte gilt, was schon gesagt wurde: Von der grundsätzlichen Eindrücklichkeit abgesehen, die von Originalen ausgeht, gibt es daran nichts, das besonders auffällig wäre – was, für sich genommen, wiederum auffällig genug sein mag. Wenn hier von Materialitäten die Rede ist, dann also nicht im engeren Sinne des schreibenden und beschriebenen Materials zum Zeitpunkt der Textentstehung, sondern in einem weiter gefassten, der unter ‚materiellen Bedingungen‘ jene Umstände versteht, unter denen und aus denen heraus Autor:innen schreiben.¹⁵⁶

Denkt man die Arbeitsweisen Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers als zwei extreme Praktiken¹⁵⁷ oder als äußerste Punkte einer Skala,

¹⁵⁶ Mit Marx könnte man durchaus von den ‚Produktionsbedingungen‘ ihrer Literatur sprechen, die in diesem Fall aber nicht nur von einem Außen vorgegeben werden, sondern innerhalb eines gewissen Rahmens selbst gestaltet werden können. Vgl. Marco Iorio: Geschichtsphilosophie. In: *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Michael Quante / David P. Schweikard. Stuttgart: Metzler 2016, S. 208 – 218, hier S. 212.

¹⁵⁷ Dabei müsste man allerdings die Frage stellen, ob nicht jede Form (künstlerischen?) Schreibens eine ‚extreme Praktik‘ bildet. Bisher wurden solche Urteile entweder anhand biografischer Umstände gefällt (man denke nur an gängige Klischees vom armen, liebestollen, kranken, genialischen, spießbürgerlichen, jedenfalls hochgradig affektgesteuerten oder, nicht minder radikal, vom über die Maßen intellektuellen Poeten), oder mit Blick auf das (Schreib-)Papier getroffen, sofern sich auf diesem mehr oder weniger vehemente Spuren der Arbeit am Text finden lassen. Letzteres wird mit dem Wechsel von der Hand- oder Maschinenschrift zur digitalen Textverarbeitung zunehmend hinfällig – dennoch wird wohl

müsste man die Schreibpraxis Hélène Cixous' wohl in deren Mitte platzieren beziehungsweise als sich zwischen den Polen bewegend verstehen. Ein Blick auf die von Susan Sellers herausgegebenen *Writing Notebooks*¹⁵⁸, eine Auswahl aus Cixous' tausende Seiten umfassenden Notizbuchblättern, lässt einige Besonderheiten ihrer Arbeitsweise augenscheinlich werden. Wie Haushofer schreibt Cixous nicht auf der Schreibmaschine oder am Computer, sondern mit der Hand.¹⁵⁹ Wenn sie immer wieder betont, dass Schreiben, wie Sandro Zanetti lapidar festhält, „ein Vorgang [ist], der notwendig eine Beteiligung des Körpers impliziert“¹⁶⁰, dann deshalb, weil sie diesen Vorgang auf die gesamte Physis ausweitet.¹⁶¹ Schreiben ist für Cixous eine Tätigkeit, an der die Sinne, besonders auch Seh- und Tastsinn, wesentlich beteiligt sind – auch, wenn das paradoxerweise erfordern kann, bestimmte Sinneskanäle vorübergehend nach außen hin zu verschließen. Schreiben überkommt den Körper mit einer solchen Vehemenz,¹⁶² dass es einer gewissen Grundkonstitution bedarf,¹⁶³ um den dabei freigesetzten Kräften (physisch) standhalten zu können. Der Drang zu schreiben ist dem Subjekt nicht äußerlich, sondern unmittelbar im Körper verortet – wenn auch nicht in erster Linie im Kopf:

niemand ernsthaft behaupten wollen, dass die Arbeit von Schriftsteller:innen dadurch anders als rein technisch ‚erleichtert‘ würde.

- 158** Hélène Cixous: *The Writing Notebooks*. Hg. v. Susan Sellers. New York u. a.: Continuum 2004.
- 159** Vgl. Hélène Cixous/Susan Sellers: ‚Magnetizing the world.‘: an Interview with Hélène Cixous. In: Cixous, *The Writing Notebooks*, S. 116 – 122, hier S. 118. Notfalls greift Cixous auch auf lose Blätter zurück (vgl. ebd., S. 16). In ihrem Interview mit Sellers erweckt Cixous den Eindruck, als wäre sie eine Autorin, die gewissermaßen ständig schreibt. In diesem Zusammenhang sei noch einmal an Haushofers Methode erinnert, Schreibblöcke in der Wohnung zu verteilen, um im Bedarfsfall Notizen machen zu können.
- 160** Sandro Zanetti: Einleitung. In: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Hg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 7 – 34, hier S. 16.
- 161** Analog zu Jean-François Lyotards Projekt einer Öffnung der Libidofläche könnte man in Bezug auf Cixous von einer Öffnung der Schreibfläche sprechen. Vgl. Jean-François Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*. Zürich u. a.: Diaphanes 2007, S. 7 – 13.
- 162** „It came to me abruptly. One day I was tracked down, besieged, taken. It captured me. I was seized. From where? I knew nothing about it. I’ve never known anything about it. From some bodily region. I don’t know where. ‚Writing‘ seized me, gripped me, around the diaphragm, between the stomach and the chest, a blast dilated my lungs and I stopped breathing. [...] [I]t wasn’t a sentence that had managed to seduce me, there was absolutely nothing written, not a letter, not a line. But in the depths of the flesh, the attack. Pushed. Not penetrated. Invested. Set in motion.“ Hélène Cixous: *Coming to Writing*. In: Hélène Cixous: *„Coming to Writing“ and Other Essays*. Hg. v. Deborah Jensen. Cambridge u. a.: Harvard University Press 1991, S. 1 – 58, hier S. 9.
- 163** „And here, the body also has a thing or two to say. It is very tiring to write. It is a high speed exercise. I do not allow myself to write if I am not ‚in good shape‘. If I do not have all my strength at my disposal, I would write, of course, but a bit less, a bit below.“ Cixous/Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 41.

[W]hat wants to flow is breath. And not just any old way. The breath „wants“ a form. „Write me!“ One day it begs me, another day it threatens. „Are you going to write me or not?“ It could have said: „Paint me.“ I tried. But the nature of its fury demanded the form that stops the least, that encloses the least, the body without a frame, without skin, without walls, the flesh that doesn't dry, doesn't stiffen, doesn't clot the wild blood that wants to stream through it [...].¹⁶⁴

Schreiben rückt bei Cixous in den Status der Vitalfunktionen und des Stoffwechsels – der Körper nimmt auf, wandelt um und gibt etwas ab, das von andern aufgenommen und (weiter-)verarbeitet werden kann.¹⁶⁵ Schreiben so zu denken, bedeutet, eine Position einzunehmen, die den Schritt weg von Autor:innen als *auctor* hin zu Autor:innen als Teilhaber:innen denkbar werden lässt.

Natürlich wirkt sich Cixous' Arbeitsweise auf das Erscheinungsbild der Textträger aus. Das Schreiben mit der Hand hat zur Folge, dass die Gestaltung der Seiten, besonders die Verteilung der Wörter auf dem Papier, keinen technischen Gegebenheiten unterliegt, wie es bei der Arbeit mit ‚Schreib-Maschinen‘, also auch mit modernen Textverarbeitungsprogrammen, der Fall ist. Während das ‚Layout‘ Cixous'scher Seiten mitunter näher an den Manuskripten Haushofers liegt, weil auch Cixous Passagen streicht und überschreibt oder das Blatt dreht, um den Seitenrand zu nutzen, stellen sich bei der Herausgabe ihrer Manuskripte ähnliche Probleme, wie sie anhand der Bachmann-Edition problematisiert wurden: Wollte man alles, was auf einem Blatt vor sich geht, ‚originalgetreu‘ abbilden, stieße man rasch an die Grenzen des Mach- und Finanzierbaren.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cixous, *Coming to Writing*, S. 10.

¹⁶⁵ Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied zu anderen ‚körperbetonten‘ Theorien des Schreibens, wie beispielsweise jener Vilém Flussers. Wenn man Flusser mit Cixous noch dahingehend zustimmen kann, dass es „falsch [ist] zu sagen, daß die Schrift das Denken fixiert“, weil „Schreiben [...] eine Weise des Denkens [ist]“, ja vielleicht sogar so weit, dass es tatsächlich „kein Denken [gibt], das nicht durch eine Geste artikuliert würde“, geht Cixous, noch vor Flusser, einen Schritt weiter. Vilém Flusser: *Die Geste des Schreibens*. In: Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik*, S. 261 – 268, hier S. 266. Die Vorstellung, dass Schreiben, die Eindrücke der Außenwelt mitverarbeitend, einem inneren Drang gleichkommt, der nicht allein dem ‚Geist‘ entspringt, sondern aus dem Körper (d.h. potenziell all seinen Regionen) heraus fordert, mit dessen Hilfe in eine Form gebracht zu werden, die auch außerhalb dieses Körpers überlebensfähig ist, erklärt vielleicht, weshalb Cixous besonders in ihren frühen Schriften versucht, einen strukturellen Zusammenhang von Schreiben und Gebären zu (re-)etablieren. Sellers spricht auch von einer „gestation of Hélène Cixous's writing“. Susan Sellers: *Introduction*. In: Cixous, *The Writing Notebooks*, S. vii – xi, hier S. vii.

¹⁶⁶ Im Falle der *Writing Notebooks* wurde mit Faksimile gearbeitet – das ist allerdings nur möglich, weil es sich dabei um eine Auswahl von Notizbuchseiten handelt, die einen ersten

Cixous schreibt, wie sie selbst zu Protokoll gibt, sehr schnell und achtet daher darauf, Stifte und Papiersorten zu verwenden, die wenig Materialwiderstand erzeugen¹⁶⁷. Diese Beschleunigung schafft Raum für allerlei „happy accidents“¹⁶⁸, die Cixous nicht sofort emendiert, sondern teilweise aufgreift – auch darin ähneln ihre Manuskripte den Typoskripten Bachmanns, auf denen häufig Text entsteht, der so nicht intendiert gewesen zu sein scheint. Cixous’ Umgang mit Satzzeichen verstößt dabei notorisch gegen die Regeln der Interpunktion, weil Kommata vor allem dazu dienen, Texte rhythmisch zu strukturieren.¹⁶⁹

Auch wenn Cixous’ Notizbücher, wie Sellers feststellt, nicht als Vorbereitung auf das Schreiben, sondern als „writing itself“¹⁷⁰ gelesen werden können, erfüllen sie bestimmte Funktionen in Cixous’ Arbeitsprozess. Sie fungieren als ausgelagertes Gedächtnis und Materiallager für Cixous’ Bücher. Auch wenn Cixous angibt, nicht vor auszuplanen, weil Schreiben einem eruptiven Prozess gleichkommt, der die Linearität der Zeile mitunter grafisch sprengt,¹⁷¹ geht der Übergang vom Notizbuch zum Buch mit Gesten des Ordneins einher. Diese münden in einen Prozess beständigen Umschichtens, Verweisens, Entnehmens, Einspeisens und Weglassens:

[W]hen I take up my notes while writing, they remain near me, [...] they are indications, reminders, and sometimes they are the thread, a kind of plot of the chapter, sometimes they are visions and I will insert them at one point. [...] It becomes very programmatic after a while, because after three weeks, for instance, I have on the one hand the normal page on which I write and then on my left there’s heaps and piles of papers which I try both to remember and to organize; I try to classify them in folders, and they’re there. So what happens is that it’s as if they were the deposits of my immediate memory [...]. But they become more and more difficult to organize; where are they going to find their adequate place inside the text? So I use an enormous

Einblick in Cixous’ Praxis geben sollen, und nicht um eine Ausgabe vollständiger (oder gar aller) Notizbücher. Im Zuge eines solchen Projekts stieße man voraussichtlich rasch an ebenjene Grenzen, die hinlänglich aus der Bachmann-Editorik bekannt sind.

¹⁶⁷ Vgl. Cixous/Sellers, „Magnetizing the World“, S. 121.

¹⁶⁸ Sellers, Introduction, S. xi.

¹⁶⁹ Auch hierin könnte man eine Gemeinsamkeit mit Bachmanns Schreibweise sehen. Die Kommasetzung ist gerade in Prosatexten ein geeignetes Mittel, Kola (d.h. sogenannte „Atemeinheiten“) voneinander abzugrenzen und so den rhythmischen Verlauf eines Textes zu beeinflussen. Wie ich in meiner Masterarbeit zu zeigen versucht habe, kann eine Analyse dieser Strukturen, etwa in Bachmanns Texten, durchaus erhellend sein, weil sie einen semantischen „Mehrwert“ generiert. Vgl. Mairhofer, Prosarhythmus, 2015.

¹⁷⁰ Sellers, Introduction, S. viii.

¹⁷¹ Vgl. Cixous/Sellers, „Magnetizing the World“, S. 118.

amount of small signs, stickers, etc., in order to try here or try there, just to see whether they adjust or not. [...] It's a kind of building, which is very mobile, supple, where I try to bring into interaction those different notes. [...] So you see, there is now law, there are all kinds of possibilities, except that the only permanent thing [...] is my having to use different types of ... even handwriting, because it's in relation with the urgency of my noting down [...].¹⁷²

Cixous' Schreibweise des Notiznehmens, hier auch im Sinne einer gesteigerten Aufmerksamkeit, hat zur Folge, dass im Zuge ihrer Arbeit nicht nur eigene Texte miteinander in Kontakt treten, sondern auch die anderer Autor:innen.¹⁷³ Das geht so weit, dass Cixous selbst ‚mit fremder Hand‘ beziehungsweise mit verschiedenen ‚Händen‘ schreibt: Ihre Manuskripte haben stark wechselnde Schriftbilder.¹⁷⁴ Dass auf ihrem Schreibtisch und in ihren Texten eigene und fremde Schriften zirkulieren, erzeugt jene Vielstimmigkeit, die charakteristisch für Cixous' Werk ist. Schreiben ist keine Geste des autoritären Wortergreifens, Autorschaft nie gleichbedeutend mit einer Form narzisstischer Alleinherrschaft, sondern nur eingedenk all jener anderen möglich, die mitsprechen; ob man dieses chorische Element nun durch eigene Lektüren provoziert oder abzuwehren sucht, ob man sich seiner bewusst ist oder nicht, und ungehindert dessen, ob es dem, was ‚man selbst‘ ‚eigentlich‘ sagen möchte, diametral entgegensteht. Cixous' Arbeitsweise generiert und generiert sich aus Austausch in der Differenz, die stets auch als Differenz zum eigenen Selbst verstanden werden muss.

Die Schreibweisen Ingeborg Bachmanns, Marlen Haushofers und Hélène Cixous' unterscheiden sich und ähneln einander in Hinblick auf das, was hier ‚Schreibökonomien‘ genannt wird. Damit sind die Kräfteverhältnisse bezeichnet, wie sie sich anhand des Materials und eingedenk der Umstände seiner Entstehung darstellen.¹⁷⁵ Sichtbar wird das, je nach Autor:in, an unter-

¹⁷² Ebd., S. 116 f.

¹⁷³ „[W]hen I write I also read [...]. I will pick up on my shelves this kind of fiction or poetry which I feel is in a family with what I'm doing [...]. And immediately the dialogue starts.“ Ebd., S. 116.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 118.

¹⁷⁵ „Eine Autorin“, so Elfriede Czurda, „braucht nicht nur ein Zimmer für sich allein, mit Tisch und Stuhl zum Arbeiten. Sie ist auch der Echoraum für die äußeren Rahmenbedingungen, die ihre inneren Ökonomien beeinflussen und mitformen. Sie lebt, mit andern Worten, in einem politisch, intellektuell und wirtschaftlich zugerichteten Raum, in dem sie, zu anderen Bedingungen als ihre männlichen Kollegen, mit ihrer immateriellen Produktion einen Ort zu finden genötigt ist.“ Elfriede Czurda: Ökonomien. Bachmann etwas anders gelesen. In: *literatur/a* 2009/10, S. 117 – 129, hier S. 117. In diesem literarischen Essay geht Czurda unterschiedlichen Spielarten der ökonomischen Befreiung und Abhängigkeit in Bachmanns Leben und Werk nach.

schiedlicher Stelle: Bei Bachmann, indem die Varianten einander in solcher Menge und Geschwindigkeit ablösen, dass Vorstellungen von der Linearität von Textproduktion auf die Probe gestellt werden; bei Haushofer, indem erst alles gesagt werden muss, um später entscheiden zu können, was ungesagt bleiben soll; bei Cixous, indem Schreiben zu einer Arbeit des Komponierens, Kompilierens und Dirigierens bekannter fremder und fremder eigener Schriften wird.

Wenn Bachmann und Haushofer ihre Arbeitsweisen auch nicht hinsichtlich ihrer Ökonomien theoretisieren, bedeutet das nicht, dass man sie nicht entlang dessen beschreiben kann, was sich bei Cixous als (alternative) Ökonomie abzeichnet. ‚Abzeichnet‘ deshalb, weil sich Cixous dem, was sie Ökonomie nennt, häufig stärker imaginierend als explizierend nähert. Auch wenn sich der Begriff an verschiedenen Stellen ihres Werks finden lässt – systematische Abhandlungen sucht man darin zumeist vergebens.¹⁷⁶ Entsprechend schwer fällt es auch, Cixous’ Ökonomie-Denken einem einzigen ökonomischen Paradigma, etwa der Psychoanalyse, dem Marxismus oder der Literatursoziologie, zuzuordnen. Ihrer Grundannahme Rechnung tragend, dass Politisches, Biologisches, Kulturelles und Libidinöses nicht als voneinander getrennte Bereiche mit je eigenen Gesetzen zu verstehen sind, treten manchmal psychoanalytische, manchmal marktwirtschaftliche Komponenten stärker in den Vordergrund: Wenn Schrift für Cixous „eine libidinöse Produktion [ist]“ (WS, S. 67), befindet man sich damit in der Nähe eines Kulturverständnisses nach Freud und Lacan;¹⁷⁷ wenn „diese libidinösen Strukturen [...] die Grundlagen der Ökonomie [bilden]“ (WS, S. 67), rückt Cixous in die Nähe Lyotards.¹⁷⁸ Wenn sich im *Lachen der Medusa* Metaphern aus dem Finanzwesen finden¹⁷⁹ und das Problem der Verlegbarkeit von Autorinnen (und allen an-

¹⁷⁶ „I never dream of mastering or ordering or inventing concepts. [...] All I want is to illustrate, to depict fragments, events of human life and death [...]. Not the law, the exception. My kingdom is the instant, and of course I am not its queen, only its citizen. I always work on the present passing ...“ Cixous, Preface, S. XXII.

¹⁷⁷ Bei beiden ist das Subjekt wesentlich durch Begehren und Mangel, durch Besitz und Ver lust (in der ödipalen Phase: des Penis) bestimmt. Es begehrt etwas, das es nicht hat und dem es die Befriedigung seiner Bedürfnisse zuschreibt. In familiale und gesellschaftliche Systeme eingebettet, agiert es stets in der Spannung zwischen dem Gewünschten und dem Erlaubten: „Da das anspruchsvolle Programm des Lustprinzips nicht durchführbar ist und das Glück vielmehr in der Vermeidung des Leids besteht, zielt diese Ökonomie auf die Herstellung eines Gleichgewichts“ zwischen Individuum und Umfeld. Gérard Raulet: Freuds Psychoanalyse: eine Metaphysik der politischen Ökonomie? In: *Philosophie und Psychoanalyse. Symposium der Wiener Festwochen*. Hg.v. Ludwig Nagl. Frankfurt a.M.: Nexus 1990, S. 155 – 170, hier S. 160.

¹⁷⁸ Vgl. Lyotard, Libidinöse Ökonomie.

¹⁷⁹ Man lese nur Sätze wie: „Unser Erdöl wird auf der Welt, ohne Dollars oder schwarzes Gold, unkotierte Werte verströmen, die die Regeln des alten Spiels verändern.“ LdM, S. 44 „Die

deren, die Weiblichkeit einschreiben), dezidiert zur Sprache kommt, fordert Cixous letztlich eine Übernahme der Produktionsmittel¹⁸⁰.

In Texten aus den 1970er Jahren differenziert Cixous zwischen einer ‚männlichen‘ und einer ‚weiblichen‘ (libidinösen) Ökonomie, die sich wesentlich hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Besitz unterscheiden. Während die ‚weibliche‘ Ökonomie Cixous zufolge verausgabend und verschwenderisch agiert, attestiert sie der ‚männlichen‘ einen Drang zur Konservierung und den Wunsch nach Eigentum (vgl. WS, S. 69). Zudem beinhaltet die ‚weibliche‘ Ökonomie, anders als die ‚männliche‘, ein transgressives Moment – weil Frauen sich, etwa in ihrer Art, öffentlich zu sprechen, stets exponieren, das Gesagte „mit ihrem Körper“ (LdM, S. 45) bedeuten und damit die Grenzen der Objektivität überschreiten würden, aber auch, weil Formen ‚weiblichen‘ Ausdrucks nicht in die kapitalistische Ordnung des Profits eingespeist werden können. Die Heterogenität weiblicher Lebensentwürfe, die Cixous davon abhält, auch nur zu Untersuchungszwecken von einer „verallgemeinerbare[n] Frau“ (LdM, S. 39) auszugehen, und die Kreativität, die sie in der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper und seinen Begehren begründet sieht (vgl. LdM, S. 40), setzen sich „in der Erzeugung von *Formen* fort oder [sind] von ihr begleitet“ (LdM, S. 40). Die Produkte, die Resultat dieser „wahrhaft künstlerischen Tätigkeit“ (LdM, S. 40) sind, haben keinen Warencharakter, sie lassen sich nicht „eingerahmt verkaufen für die ganze stinkende Gelderei“ (LdM, S. 40) – eine Tugend, die, vielleicht nicht nur, aber auch, aus der Not geboren ist: Solange die „blöde kapitalistische Maschinerie“ am Werk ist, „in der die Verlagshäuser listig und unterwürfig die Imperative einer Wirtschaft vertreten, die gegen [die Frauen] und auf [ihre] Kosten funktioniert“ (LdM, S. 41), besteht jedenfalls wenig Hoffnung. Um diese ‚alte‘ Ordnung, und mit ihr die ‚alte‘ Frau, hinter sich lassen zu können, bedarf es nach Cixous einer neuen Ökonomie, die die Gesetze der kapitalistischen Marktwirtschaft subvertiert und „*alle* auf männlicher Sparsamkeit gegründeten Tauschsysteme direkt und indirekt abwandel[t].“ (LdM, S. 47) Diese neue Ordnung kann nur entstehen, wenn Frauen ihre Positionen – nicht nur, aber auch schreibend – in den Diskurs einbringen. Mitte der 1970er Jahre, als sie *Das Lachen der Medusa* verfasst, vertritt Cixous

‚symbolische Ordnung‘ der Männer existiert [...]. Aber nichts zwingt uns dazu, unsere Leben auf ihre Mangelbanken zu tragen, die Subjektwerdung als Trauerspiel voller verletzender Wiederholungen zu denken, ohne Unterlaß die Religion des Vaters neu zu finanzieren.“ LdM, S. 49.

¹⁸⁰ Vgl. Kurt Bayertz: Historischer Materialismus. In: Quante/Schweikard (Hg.), Marx-Handbuch, S. 194 – 208, hier S. 199.

unzweideutig die Auffassung, [...] daß Schreiben bis heute auf viel weitverbreitetere, repressivere Weise als man ahnt oder sich eingesteht, von einer typisch männlichen libidinös kulturellen – und demzufolge politischen – Ökonomie gesteuert worden ist. Von einem Ort aus, an dem, mehr oder minder bewußt, das Verdrängen der Frau reproduziert worden ist, und dies auf sehr gefährliche weil oft nicht wahrnehmbare, oder dann von der trügerischen Verführungskraft der Fiktion überspielte Weise. Von einem Ort aus, der undifferenziert alle Anzeichen für Gegensätzlichkeit (und nicht für die Unterschiedlichkeiten) zwischen den Geschlechtern mitgetragen hat und wo die Frau nie zu *ihrem* Wort gekommen ist. Was umso schlimmer und unverzeihlicher ist als die Schrift *ja genau die Möglichkeit selbst der Veränderung ist*, der Raum von dem ausgehend ein subversives Denken sich aufschwingen kann, Bewegung, welche Vorbotin einer Umgestaltung der sozialen und kulturellen Strukturierungen ist. (LdM, S. 43)

An der Reproduktion dieser Verdrängung, die Cixous hier kritisiert, können schreibende Frauen ebenso teilhaben wie schreibende Männer – das biologische Geschlecht des / der Schreibenden determiniert nicht, was er oder sie ‚einschreibt‘.¹⁸¹

Begibt man sich auf die Suche nach dem Vorhandensein dieser Ökonomien in den Texten Ingeborg Bachmanns und Marlen Haushofers, könnte man, zunächst jedenfalls, zu folgendem Ergebnis kommen: Bachmanns Praxis der Vervielfältigung, die nicht hortet, um zu akkumulieren, sondern um das Bestehende mittels einer Technik von (Selbst-)Kopie und Variation immer wieder aufs Neue zu verändern, womit es logozentrische Gesten der endgültigen Sinnzuschreibung verweigert; ihre Verschreibungen, hinter denen man nicht nur die Schreibmaschine und ihre De- oder Effekte, sondern ebenso gut das Freud'sche Es vermuten könnte;¹⁸² die Exzessivität der Textproduktion, die man in Metaphern des Stroms oder des Baus zu denken versucht ist; die Tatsache, dass die Schreibbewegung Bachmanns im Falle des *Buchs Franza* nicht „zentralisiert“ „zurückführt“ und „einordnet“ (WS, S. 70) daher nicht im vollendeten Werk gipfelt, das sich im Kontext poststrukturalistischen Denkens stets dem Vorwurf stellen muss, ein phallischer Gegenstand zu sein; schließlich die Geschichte des Romanfragments selbst – all das prädestiniert ihren Text dafür, ihn als Produkt dessen zu begreifen, was Cixous ‚weibliche‘ libidinöse Ökonomie nennt. Marlen Haushofer hingegen entspricht, wiederum

¹⁸¹ Wie schon einmal erwähnt, führt Cixous Jean Genet und Heinrich von Kleist als positive Beispiele ins Treffen, während sie den schreibenden Frauen des 19. Jahrhunderts ankreidet, ‚schreibende Männer‘ gewesen zu sein.

¹⁸² Das selbst als Maschine vorgestellt werden kann, vgl. Deleuze / Guattari, *Anti-Ödipus*.

beinahe plakativ, jener akkumulierenden und konservierenden, männlich genannten „Ökonomie der Erhaltung“ (WS, S. 69): Haushofer ‚führt Buch‘, weil sie ‚berechnend‘ vorgeht (man denke nur an die Korrekturen der Jahreszahlen auf dem ersten Blatt der ersten Fassung der *Mansarde*, die ebenso stimmen müssen wie der Wochenplan der Hauptfigur), weil sie sich nicht unmittelbar dem kreativen Prozess zu überlassen scheint, sondern sich Seiten und Zeit einteilt und Erledigtes abhakt. Im Zuge der Überarbeitung der *Mansarde*, die von Praktiken der Reduktion¹⁸³ geleitet ist, nimmt sie Dinge zurück und behält sie damit gleichsam für sich. Am Ende dieses Unternehmens steht ein fertiger Roman, der so, von wenigen formalen Korrekturen abgesehen, dem Verleger übergeben werden kann, während die Autorin, man möchte beinahe sagen, konsequenterweise, tatsächlich auf jenen „Tod“ zugeht, der Cixous zufolge das einzig mögliche Resultat dieser Form der Ökonomie sei (vgl. WS, S. 69).¹⁸⁴

Diese Erzählungen decken sich nicht zufällig mit jenen Narrativen, die sich um Bachmann und Haushofer etabliert haben – chaotisch, sinnlich und genialisch die eine, diszipliniert, verschlossen und buchhalterisch die andere.¹⁸⁵ (Miss-)versteht man *écriture féminine* als eine Art des Schreibens, die sich vor allem durch bestimmte stilistische Idiosynkrasien auszeichnet, die zumeist aus Cixous' eigenen Texten abgeleitet werden, wie dem Rekurs auf

¹⁸³ Wie bereits dargelegt, zeigt sich diese Reduktion im Wesentlichen an inhaltlichen Unterschieden zwischen erster Fassung und Druckfassung, und nicht etwa anhand aufwändiger Korrekturen der Blätter der Erstfassung. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, ist hier sehr allgemein von „Reduktion“ die Rede, und nicht von klar definierbaren Operationen wie Streichung, Ersetzung usw. Außerdem ist der Begriff der „Reduktion“ nicht pejorativ zu verstehen, sondern im Sinne einer Konzentration des Vorhandenen auf das, was Haushofer als das Wesentliche erachtet.

¹⁸⁴ Weil Konservieren für Cixous einer Stillstellung, einem Ende des (Aus-)Tausches gleichkommt, wird ‚männliche‘ Ökonomie mit dem Tod assoziiert. Bewahrung im Sinne der Überlieferung kann hingegen nur mittels einer Weitergabe des zu Bewahrenden erreicht werden, weshalb ‚weibliche‘ Ökonomie dem Leben(den) verbunden ist.

¹⁸⁵ In Termini der antiken Ökonomie gesprochen, betriebe Haushofer Ökonomik (von griech. *oikonomia*, Hausverwaltungskunst), Bachmann hingegen Chrematistik, also Wirtschaftskunst (von griech. *chrēmatismos*, Geldgeschäfte). Diese Einteilung entspricht jenen Charakterzügen, die den beiden Autorinnen zugeschrieben werden. Für Aristoteles sind diese Formen der Ökonomie mit Fragen der Affektkontrolle verbunden – während dem Ökonomiker daran gelegen ist, nicht mehr zu nehmen, als er braucht, um seine Hausgemeinschaft zu versorgen, womit er zum Staatswohl beiträgt (wie die bescheidene ‚schreibende Hausfrau‘), zielt die Chrematistik mit ihrer Praktik des Feilschens auf Gewinn und Kapitalakkumulation (so, wie der ‚Berufsschriftstellerin‘ Bachmann unterstellt wurde, ihr ‚weibliches Kapital‘ einzusetzen). Anstatt Waren für Waren zu tauschen (oder Waren für Geld für Waren), dient Geld nur noch der Anhäufung von mehr Geld. Ein ‚gender-bias‘ findet sich bei Aristoteles natürlich insofern nicht, als auch der Haushaltsvorstand ein Mann ist. Vgl. Moritz Hinsch: *Oikonomia und Chrematistik*. In: *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Hg. v. Joseph Vogl und Burkhardt Wolf. Berlin u. a.: de Gruyter 2019, S. 355 – 370.

(vermeintlich) Autobiografisches, der Nichteinhaltung von Gattungskonventionen, dem Aufbrechen narrativer Stringenz und, natürlich, der exzessiven Beschreibung körperlicher Vorgänge, käme man zu demselben Ergebnis – Bachmann schreibe dann ‚wie eine Frau‘, Haushofer ‚wie ein Mann‘.

An dieser Stelle erreicht man unwillkürlich einen kritischen Punkt – die Zuschreibungen, die man entlang von Cixous’ Bezeichnungen vornehmen kann, gelten heute, zu Recht, als überholt. Hinzu kommt, dass das Material, auf Basis dessen Bachmanns und Haushofers Arbeitsweisen charakterisiert worden sind, seinerseits in eine Ökonomie eingebunden ist, die über das, was auf dem Papier stattfindet, hinausgeht: Bachmann kann sich deswegen im und für das Schreiben verausgaben, weil sie so lebt, wie es lange nur schreibenden Männern anstand – alleine, bei Bedarf von helfenden (Frauen-)Händen unterstützt, unverheiratet, ohne Kinder, oft auf Reisen, und, trotz wiederkehrender Geldnot, finanziell eigenständig.¹⁸⁶ Haushofer hingegen ist das, was man sich in den 1950er Jahren unter einer ‚richtigen‘ Frau vorstellt – sie hilft, anstatt sich helfen zu lassen; ist Hausfrau, während ihr Mann erwerbstätig ist, zieht Kinder groß, bleibt im Großen und Ganzen im Umfeld ihrer Wohnung in der Provinz, und schreibt, manchmal, wenn es die Zeit eben erlaubt.¹⁸⁷ Damit hätten sich die Geschlechterverhältnisse plötzlich umgekehrt, und man müsste sich fragen, welche Ökonomie mehr ‚wert‘ wäre – die des Lebens um das Schreiben herum, oder die des Schreibens selbst, wenn man nicht, derart misstrauisch geworden, von hier aus noch einmal auf das Material zurückblickte, und dort plötzlich das Gegenteil dessen zu sehen meinte, was man vorgefunden zu haben glaubte: Hortet Haushofer tatsächlich, wo sie doch im Übergang von der ersten zur zweiten Fassung der *Mansarde* so vieles verwirft? Und gibt Bachmann ihre Schrift wirklich mit beiden Händen aus, wo sie doch all das längst Verworfenen in all seinen Varianten aufbewahrt?

Belässt man es dabei, die Gedanken der *écriture féminine* auf eine Weise ‚anzuwenden‘, die Judith Butlers Sinnbild von der Instanz entspricht, die das Geschlecht des Neugeborenen bestimmt, indem sie es verkündet,¹⁸⁸ entlässt man sie damit gleichzeitig aus jener Verantwortung des Über-die-Ordnungssysteme-Hinausdenkens, die sie sich selbst auferlegt hat:

Unmöglich eine weibliche Art des Schreibens zu *definieren*, das ist von einer Unmöglichkeit die weiterbestehen wird, denn man wird diese Schreibart

¹⁸⁶ Vgl. Monika Albrecht/Dirk Götsche: Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: Albrecht/Götsche (Hg.), Bachmann-Handbuch, S. 3–23.

¹⁸⁷ Vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verrückt ...“.

¹⁸⁸ Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 318 f.

nie *theorisieren*, umgrenzen, kodieren können, was nicht bedeutet, daß es sie nicht gibt. Aber sie wird immer über den, vom phallogozentrischen System bestimmten Diskurs hinausführen. Sie findet anderswo statt und wird anderswo stattfinden als in jenen Gebieten die der philosophisch-theoretischen Herrschaft untergeordnet sind. Sie wird sich nur von den Subjektivitäten denken lassen, welche die Automatismen in Trümmer legen, und entlang der Grenzen eilen, keiner Autorität je untertan. (LdM, S. 47 f.)

Andererseits stellt man so die Begriffe, an denen sich Cixous' Denken abarbeitet (auch oder gerade dann, wenn das Denken, wie hier, an den Begriffen zum Stillstand zu kommen droht), über die Art und Weise dieses Denkens selbst. Die Unmöglichkeit, verbindliche Definitionen zu geben, die Cixous mit einer derartigen Offenheit vertritt, dass man sie im Affekt der Wissenschaftlichkeit als Schuldeingeständnis zu lesen versucht ist, verweist nämlich nicht auf das Scheitern der Sache, sondern auf das Scheitern des Kriterienkatalogs. Anstatt zu definieren, welche (inhaltlichen oder formalen) Textbausteine vorhanden sein müssen, um es mit *écriture féminine* oder einer ‚weiblichen‘ Ökonomie zu tun zu haben, lenkt Cixous die Aufmerksamkeit darauf, was *écriture féminine* und ‚weibliche‘ Ökonomien tun oder zu tun versuchen, welche (Transgressions-)Bewegungen sie anregen und wo sie sich in ihre eigenen Klischees zu verstricken drohen. Daher hinterfragt Cixous die Bezeichnungen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ und kennzeichnet sie als kontingent: „Nun kann man diese beiden verschiedenen Ökonomien zur Zeit, also in ‚unserer Zeit‘, männlich und weiblich nennen – genau dabei taucht dann in der Arbeit der Darstellung das Problem auf: warum männlich und weiblich?“ (WS, S. 69) Die Antwort, die Cixous gibt, ist bereits bekannt – weil libidinöse, kulturelle und politische Ordnungen zum Zeitpunkt des Sprechens anhand dieser und ähnlicher Zuschreibungen strukturiert sind. Die Nähe des Weiblichen zum Unbewussten, zur Kindheit, zur Physis, zur Natur, zur Nacht, zum Mond oder wozu auch immer sie sonst proklamiert wurde, ist keine natürliche Gegebenheit, sondern ein überaus persistentes Konstrukt, dessen Auswirkungen anerkannt werden müssen, das aber auch produktiv gemacht werden kann.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Cixous gibt am Beginn von *Sorties* eine lange Liste solcher Oppositionen und stellt fest: „Theory of culture, theory of society, symbolic systems in general – art, religion, family, language – it is all developed while bringing the same schemes to light. [...] We see that ‚victory‘ always comes down to the same thing: things get hierarchical. Organization by hierarchy makes all conceptual organization subject to man. Male privilege, shown in the opposition between activity and passivity, which he uses to sustain himself. [...] Either woman is passive or she does not exist. What is left of her is unthinkable, unthought.“ Cixous, *Sorties*, S. 64.

Nimmt man die Idee einer Ökonomie mit zwei Libidoformen, wie sie sich schon bei Freud ankündigt¹⁹⁰, in jenem Punkt ernst, in dem sie ihre Begriffe, das heißt ihre Metasprache, selbst relativiert, während sie mit deren Beibehaltung kennzeichnet, aus welcher diskursiven Ordnung sie sich generiert, wird sie in einer Art und Weise lesbar, in der sie über sich selbst hinausgeht.¹⁹¹ Denn Cixous spielt schon in der Charakterisierung dessen, was sie ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ nennt, mit den Erwartungen ihrer Hörer- und Leser:innen-schaft, indem sie bekannte Geschlechterklischees subvertiert. So wird „Erhaltung“ – ein Begriff, mit dem man, je nach Kontext, auch Sparsamkeit, Mütterlichkeit, Stetigkeit, Achtsamkeit, kurz allerlei ‚weibliche‘ Eigenschaften assoziieren könnte – nicht nur zu einem Charakteristikum ‚männlicher‘ Ökonomie, sondern, in einer zweiten Drehung, auch zum Prinzip des Stillstands: „Man behauptet z.B., daß erhalten oder konservieren retten sei, das ist aber nicht wahr, man weiß, daß die Konserve etwas ist, was in einer Büchse eingeschlossen ist, d.h. die Erhaltung bringt die Wiederholung, die Unbeweglichkeit mit sich, letztendlich berührt sie, was sie vermeiden will, nämlich den Tod“ (WS, S. 69). Verausgabung und Verschwendung – man könnte auch sagen: Kaufkraft, Börsenspekulation, Dissemination, all das also, was sonst ‚männlich‘ wäre – werden hingegen unversehens zu genuin ‚weiblichen‘ Eigenschaften, die Leben in seiner „eigentliche[n] Lebendigkeit“ (WS, S. 69) ermöglichen.

Aus diesen vielfachen Umkehrungen – in einer dekonstruktiven Bewegung *par excellence* und ohne die gewendeten Begriffe aufgeben zu müssen, deren Subversion unlesbar würde, hielte man sie nicht mit ihrer Geschichte präsent – wird deutlich, dass *écriture féminine* sich seit jeher nahe an Prozessen bewegt, die man heute *queer* oder *trans* nennt. In einem Interview anlässlich der deutschen Übersetzung des *Lachens der Medusa* betont Cixous, dass Medusa, die ‚Ikone‘ der *écriture féminine*,

schon immer [...] *cross-dressing* war, zu jeder Zeit und in jeder Form. Schon als sie begonnen hat, [...] war sie androgyn. Sie war maskulin / feminin. Schon damals war, was für die Männer, Helden inbegriffen, an Medusa bedrohlich war ohne bedrohlich zu sein, ihre phallische Seite. Und das, das hat sich nicht geändert.¹⁹²

¹⁹⁰ Vgl. Raullet, „Freuds Psychoanalyse“, S. 160.

¹⁹¹ Man könnte auch sagen: Die Form der Idee, die Art und Weise des Nachdenkens darüber, wird an dieser Stelle stärker gewichtet als ihr Inhalt.

¹⁹² Hélène Cixous/Elisabeth Schäfer: Medusas „Changeance“. Ein Interview mit Hélène Cixous. Übers. v. Claudia Simma. In: Cixous, *Das Lachen der Medusa*, S. 181–191, hier S. 183.

Danach befragt, wie Medusa sich verändere und ob „ihre Zeit, die Zeit ihres Schreibens, Lachens eine begrenzte“¹⁹³ sei, antwortet Cixous unter Betonung der Mobilität und Vielfältigkeit der Ansätze, die sich, wie die Schlangen auf Medusas Kopf, in verschiedenste Richtungen (er)strecken:

[Medusa] hat wohl die Eigenschaft, [...] von vorne weg in einer *Bewegung* – ich will nicht sagen in einem *Zustand* – sondern in einer Bewegung von Wandel zu sein, in Wandelbarkeit, „changeance“, in Metamorphose. [...] Sagen wir, der Geist Medusa oder die Dringlichkeit Medusa oder die Tragödie Medusa geht weiter. [...] Aber natürlich nimmt Medusas Anwesenheit, ihre Reaktualisierung [...], zu einem gegebenen Zeitpunkt, in einer Epoche (die die Dauer einer Generation haben kann, das ist jedes mal [sic] neu abzuschätzen), ein Aussehen, Determinierungen und Namen an, die sich ändern. [...] Sie ist in Übersetzung begriffen, weil sie auf Reisen ist. Sie wird ständig losgeschickt. Sie reist nicht nur von einer Epoche zu anderen, sondern natürlich auch von einem Land, einer Kultur, einer Sprache zur anderen. [...] [V]on meinem Zeitalter aus [...] sehe ich in der Ferne kein Zeitalter auftauchen, das die soziokulturellen Bedingungen gelöst hätte, die machen, daß es Medusa gibt.¹⁹⁴

In den 1970er Jahren greift Cixous noch auf den Begriff der Bisexualität zurück, um die libido-ökonomische Vielfältigkeit des Subjekts zu betonen. Sie versteht darunter eine „Suche in sich, für sich, nach dem Zugehensein beider Geschlechter, die, jedem und jeder entsprechend, verschieden ausgeprägt und deutlich werden. Das bedeutet auch weder Ausschluß der Unterschiede noch Ausschließen eines Geschlechts“ (LdM, S. 49).

So betrachtet, ist es nicht Sinn und Zweck einer Lektüre Bachmanns und Haushofers mit Cixous und Cixous' mit Bachmann und Haushofer, festzulegen, wer ‚Mann‘ und wer ‚Frau‘ ist. Stattdessen lassen sich damit Kräfte beschreiben und benennen, die auf unterschiedlichen Ebenen auf Texte wirken und in Texten wirksam werden – etwa der Ebene ihrer Entstehung, ihrer Materialität, ihres Inhalts, ihrer Form und der ihnen inhärenten Zeichenbegriffe. Diese Spannungen betreffen nie nur, aber selten nicht, die herrschenden Geschlechterverhältnisse: Das zeigt sich in der Literaturkritik ebenso wie anhand der Textentstehung, bestimmt die Kommunikation zwischen Figuren in den Texten, wirkt sich auf deren Weltwahrnehmung und -verarbeitung aus und bestimmt ihr(e) Handel(n). Es ist also, überspitzt formuliert, durchaus

¹⁹³ Ebd., S. 182.

¹⁹⁴ Ebd., S. 182 f.

möglich, in einem Roman wie der *Mansarde*, der sich auf dem Papier als Produkt einer nach allen Regeln der Haushaltskunst aufgestellten Rechnung aus dem Kugelschreiber einer Autorin präsentiert, der vorgeworfen wurde, männliche Narrative zu stützen, ein Zeichenverständnis eingeschrieben zu finden, das für Viel- oder Uneindeutigkeit eintritt; während der Umstand, dass Ingeborg Bachmann exkulpernde Briefe schreiben muss, weil sie ihrem Verlag im wahrsten Sinne des Wortes ein Buch schuldet,¹⁹⁵ also eine Rechnung offen hat, die sie erst später, mit einem anderen Buch, begleichen wird können, nichts an ihrer (sich) verausgabenden Schreibweise ändert. Schreib-, Zeichen-, Sinnes- und Fiskalökonomien, die Beschreibungen, mit denen sie operieren, die Zuschreibungen, die sie dabei transgressiv reproduzieren, können und müssen mit Cixous als in Austausch begriffen gedacht werden.

¹⁹⁵ Vgl. Albrecht / Götsche, Textkritischer Kommentar, S. 398.

Exkurs II

Von „Harnadelnsucherinnen“ bis „Pflidong“ Ingeborg Bachmanns Verschreibungen beschreiben

Das Buch Franza ist kein Text wie andere: Die Bemühungen, ihm jene Form zu geben, die sich anhand des Materials manchmal mehr, manchmal weniger deutlich abzeichnet, übersteigen das Maß dessen, was Editor:innen und Herausgeber:innen üblicherweise zu leisten haben. Damit ist *Das Buch Franza* zugleich typisch für Bachmanns „Todesarten“-Projekt, das als Fülle von Fragmenten unterschiedlichen Aus- und Überarbeitungsgrades überliefert ist. Der Umstand, dass der Zugriff auf jenen Teil der Edition, der diese Ausgangssituation in ihrem gesamten Ausmaß darstellt, heute erschwert ist, geht selbstverständlich nicht auf die Editor:innen zurück. Dennoch hat er Auswirkungen auf die Art und Weise, wie Bachmann rezipiert wird – auch die vorliegende Untersuchung bildet in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Bachmanns Text vor jeglichem editorischen Eingriff zur Grundlage einer längeren Studie zu machen, ist nicht nur aufgrund des erschwerten Zugangs zu Originalblättern, geschweige denn zur Möglichkeit einer langjährigen, eingehenden Arbeit mit diesen, beinahe unmöglich, sondern auch deshalb nur bedingt ratsam, weil es der Nachvollziehbarkeit des Behaupteten abträglich wäre. Gleichzeitig wurde zurecht immer wieder darauf hingewiesen, dass Bachmanns Arbeitsweise so nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit erfährt und womöglich so weit in Vergessenheit geraten könnte, dass die Germanistik letztlich nur noch einer Idee von (bestimmten) Texten Bachmanns aufsitzt, die weniger mit diesen, als vielmehr mit der Philologie selbst zu tun hat.¹

Zu diesen Problemen gesellt sich ein weiteres: Bachmann ist nicht James Joyce, ein Romanfragment wie *Das Buch Franza* nicht *Finnegans Wake* (1939). Wäre dem so, stünde außer Frage, dass alles, was sich auf dem Papier ereignet, potenziell auf einen Effekt hin kalkuliert ist; um zu einem möglichst um-

1 Der Problematik der Verschreibung bei Bachmann widmen sich nur wenige Aufsätze, so etwa, mit Blick auf *Malina*, Fliedl, *Verschreibungen*, 2008 (darin geht Fliedl auch auf Bachmanns Schreibmaschinen und deren Defekte ein) und, mit Blick auf *Das Buch Goldmann*, Martina Wörgötter: Poetik der Übertragung: Zur Medialität von Krankheit in Ingeborg Bachmanns *Buch Goldmann*. In: *Austrian Studies* 54/2021, S. 1–26. Wörgötter untersucht „die spezifischen Verklammerungen von Medialität und Krankheit“ in *Das Buch Goldmann* „nicht nur in Bezug auf Handlung, Themen und Motive [...], sondern auch hinsichtlich Erzählstrukturen und Sprachstil [...] sowie im Blick auf den Aspekt der Materialität unter Berücksichtigung der im Nachlass überlieferten Blätter“. Ebd., S. 4. Zur Bedeutungsvielfalt des Ausdrucks ‚sich verschreiben‘ bei Bachmann siehe Andrea Treude: „Sich verschreiben – das ist ein schönes Wort“. In: Ingeborg Bachmann: *Die Schwarzkunst der Worte*. Hg.v. John Pattillo-Hess / Wilhelm Petrasch. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania 1993, S. 76–84.

fassenden Textverständnis zu gelangen, gälte es dann nur noch – auch das eine Mammutaufgabe – Anspielungen, Intertexte und Sprachkonglomerate aufzulösen. Bachmanns Verschreibungen scheinen hingegen einer anderen Logik zu folgen. Weder ist es möglich, ihnen durchwegs Systematik zu- noch ihnen (semantischen) Sinn abzusprechen, ohne dabei Gefahr zu laufen, sich von Vorannahmen leiten zu lassen. Dazu zählen jene, dass Bachmann unter Alkohol- und Tabletteneinfluss geschrieben und Schwierigkeiten mit der Umstellung auf eine neue Schreibmaschine gehabt habe ebenso wie jene, dass sich in jeder Fehlleistung ein textuelles oder autorschaftliches Unbewusstes Gehör verschaffe. Beides mag wahrscheinlich oder nachweislich korrekt sein; ob sich die Verschreibungen, die oftmals wie Kofferwörter anmuten, und die noch häufigeren, alles andere als sinnstiftenden Buchstabenverdreher daraus restlos erklären lassen, bleibt jedoch Ansichtssache.

Schon eine Unterscheidung zwischen ‚guten‘, das heißt interessanten, semantisch belastbaren und daher ‚sinnvollen‘, und ‚schlechten‘, das Textverständnis erschwerenden, semantisch unergiebigem Verschreibungen ist zu hinterfragen. Anhand der im Folgenden angeführten Zitate wird rasch ersichtlich, dass die Grenze zwischen diesen beiden Kategorien in vielen Fällen nicht klar gezogen werden kann. Gleichzeitig ist es nahezu unvermeidlich, (wie immer geartete) Unterscheidungen vorzunehmen. Wer Bachmanns Verschreibungen nicht nur als Anhaltspunkte für eine bestimmte Arbeitsweise, sondern als potenziell interpretierbaren Teil eines Textganzen begreift, steht vor der Schwierigkeit, eine Auswahl möglichst aussagekräftiger Beispiele treffen zu müssen. Dabei stellt sich die Frage, was unter aussagekräftig zu verstehen ist: Meint man damit den semantischen Mehrwert eines Wortes, wird man sich in erster Linie an polysemantischen Wortgebilden orientieren, wie sie sich quer durch die Textstufen des *Franza*-Konvoluts finden. Die Häufigkeit solcher Wörter ist jedoch, gemessen an der totalen Anzahl an Verschreibungen, verhältnismäßig gering – eine weitaus größere Menge von Wörtern produziert kein Mehr, sondern eher ein Weniger an ‚Sinn‘. Wer für aussagekräftig befindet, was sich mit hoher Quantität im Text niederschlägt, müsste daher bei dem ansetzen, was die Herausgeber:innen der Lesbarkeit halber aus der Kritischen Edition auslagern mussten. Der (editorisch überaus wichtige, textanalytisch jedoch wenig erkenntnisreiche) Befund solcher Analyse lautete dann etwa, dass Bachmann wohl „Plafond“ (BF, S. 65) meint, wenn sie „Pfldong“² schreibt.

Dass sämtliche Verschreibungen auf Bachmanns hohe Arbeitsgeschwindigkeit hindeuten und dass das Gesamtbild, das Zustand und Menge der

2 Albrecht / Göttische, Transkriptionen, S. 34, Fußnote 244.

Franza-Typoskripte hinterlassen, Bachmanns Arbeitsweise als eine solche charakterisierbar macht, die ökonomischen Prinzipien von Anhäufung und Überschuss folgt, wurde bereits festgehalten. Doch schon eine pauschale Aussage wie jene, dass dies per se zu einer Überproduktion von Sinn führte, wäre nur die halbe Wahrheit – parallel zu semantisch mehrfach kodierten oder kodierbaren Wortneubildungen häuft sich auch Un-Sinn, und während manches vieles zu bedeuten scheint, bedeutet vieles wenig. Das entwertet weder jene Stellen in den Typoskripten, an denen Polysemien entstehen, noch wertet es jeden Verschreiber zum lexikalischen Mysterium auf, sondern erzeugt eine Spannung, die es in einem ersten Schritt schlichtweg zu konstatieren gilt. Darüber hinaus führt es zu einer großen Zahl sprachlicher Sonderfälle, die nicht in ihrer Gesamtheit, sondern allenfalls exemplarisch – und unter dem Vorbehalt, dass es hier, noch weniger als sonst, ‚objektiv‘ ausgewählte Beispiele geben kann – umrissen werden können.

Im Folgenden finden sich kurze interpretatorische Kommentare zu ausgewählten Passagen aus den Textstufen I–IV, die um Bachmanns Verschreibungen, wie sie in Dirk Göttsches und Monika Albrechts Transkriptionen ausgewiesen sind, ergänzt wurden.³ Sie sind mit Blick auf darin auftretende polysemantische, also ‚sinngenerierende‘ Verschreibungen ausgewählt, enthalten aber auch solche, auf die das weniger oder gar nicht zuzutreffen scheint. Diese Zusammenstellung ist notgedrungen subjektiv, eklektisch, und unvollständig.⁴ Die Frage, ob Bachmann sich ‚bloß‘ vertippt hat, weil Buchstaben auf der Tastatur nahe beieinander liegen, oder ob dahinter eine unbewusste Absicht der Autorin steckt, bleibt ausgeklammert, weil sie schlichtweg nicht geklärt werden kann. Die zu Lebzeiten publizierten Texte Bachmanns und aufgezeichnete, ‚fehlerfreie‘ Lesungen aus dem späteren *Franza*-Fragment lassen darauf schließen, dass Bachmanns Verschreibungen keine Stilmittel in jenem Sinne sind, wie man sie bei Autor:innen wie Joyce, oder auch bei Hélène Cixous, findet. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht trotzdem an der weiteren Gestaltung der Texte ‚mitarbeiten‘. Weil die Ausschnitte hier aus dem Textzusammenhang, in den sie eingebettet sind, gelöst werden und aus unterschiedlichen Phasen der Textentstehung stammen, sind alle Rück-

3 Die letzte, nur wenige Blätter umfassende Textstufe wird ausgespart – auch sie enthält Verschreibungen; daraus ein weiteres Beispiel zu wählen, hätte allerdings nicht zur weiteren Differenzierung des hier Dargestellten beigetragen.

4 Um annähernd Vollständigkeit zu erzielen, bedürfte es anderer finanzieller, technischer und zeitlicher Mittel. So könnte man, im Rahmen eines eigenen Forschungsprojekts, versuchen zu ermitteln, welche Verschreibungen nur einmal, welche wiederholt auftreten und zu welchem Zeitpunkt (in welchem Arbeitsschritt oder in welcher Variante) sie aus den Typoskripten getilgt werden. Nur so ließe sich mit einiger Evidenz feststellen, ob und inwieweit Bachmanns Verschreibungen die Textentstehung beeinflussen.

schlüsse auf das (per se offene) Textganze mit Vorbehalt gezogen. Es geht nicht darum, aus Bachmanns Verschreibungen eine verlorene Poetik abzuleiten oder eine wie immer geartete Essenz des *Buchs Franza* daraus zu destillieren, sondern darum, zu zeigen, dass es Momente in der Entstehung von Bachmanns Texten gibt, in denen Dinge passieren, die die Sprache zum Sprechen bringen.

Die erste dieser Passagen, die hier näher in den Blick genommen werden soll, entstammt dem „wahrscheinlich frühesten und als Entwurf zu einem Romananfang kenntlichen Versuch“⁵ zu dem, was später das Fragment des *Buchs Franza* werden sollte. Bachmann erzählt aus Martins Perspektive und in Ich-Form. In der Kritischen Edition, nach der er hier zitiert wird, ist dieser Abschnitt unter Textstufe I (*Frühe Entwürfe*), F-1_1, geführt. Emendationen – außer jene der Verschreibungen, die dem jeweiligen Wort in eckigen Klammern und fettgedruckt nachgestellt werden – sind im Apparat der Kritischen Edition verzeichnet. Zur Entlastung der Apparate des gedruckten Teils der Kritischen Edition wurden beinahe alle Verzeichnungen von Bachmanns Verschreibungen und deren Emendation in den nicht realisierten digitalen Teil der „Todesarten“-Ausgabe ausgelagert, die heute in Form eines Ausdrucks in der Österreichischen Nationalbibliothek zur Einsicht zur Verfügung steht (Transkriptionen). Dort finden sie sich in den Fußnoten zu F-1_1 aufgeschlüsselt.

Der Sexus hatte in meiner Schwester eine willige Vertreterin [Vertreterin] eines verbrecherischen Systems, denn, wahrlich, meine Schwestern, die Küsterinnen, Schläferinnen, meine abgetanen Schwestern, meine Mohrrüben, meine Haarnadelsucherinnen [Harnadelnsucherinnern], meine Menstruattinnen [sic], meine Häsinnen mit den halbjährlichen Würfen und ihren Techniken, ich hatte sie alle immer nur belehren wollen, daß sie, aber diese Tiere belehren, daß sie. Ich habe diese Tiere zu belehren versucht, das steht fest. Mit meiner eigentlichen Schwester, und das steht auch fest, bin ich glimpflicher umgegangen, ich habe sie mitgenommen. (BF, S. 6)⁶

Wie in diesem Ausschnitt deutlich wird, betrachtet Martin Franza von Beginn an weniger mit den Augen des Bruders, der die Schwester aufgrund des Inzest-Tabus entsexualisieren müsste, als mit jenen des vermeintlich frauen-erfahrenen Mannes. Dem Sexus scheinbar überlegen, versucht Martin, (seine) Frauen der kreatürlichen Sphäre zu entreißen, in die sie sich seiner Ansicht nach fortwährend begeben.⁷ Spricht Martin von ‚Schwestern‘, wenn er, wie

5 Albrecht / Götsche, Textkritischer Kommentar, S. 400.

6 Albrecht / Götsche, Transkriptionen, S. 2, Fußnote 21 – 22.

7 In seinem Anspruch, die Frauen in seinem Leben – die leibliche Schwester ausgenommen –

hier anzunehmen, seine Geliebten meint, dann deshalb, weil er auch Franza nicht anders denn als animalische Geliebte zu sehen im Stande ist – mit dem einzigen Unterschied, dass sie nicht seine Geliebte ist – eine Option, die in dieser Textstufe durchaus thematisiert wird⁸ –, sondern die anderer Männer (dieses Motiv findet sich noch in späteren Textstufen bis hin zur edierten Hauptfassung⁹). In Bachmanns Verschreibung „Vertreterin“ wird lesbar, dass Martin Franza nicht nur zu den Vertreterinnen, sondern auch zu den ‚Verhörerinnen‘ eines Systems rechnet, in dem Frauen seiner Ansicht nach die Rollen von Messdienerinnen und Tieren einnehmen. In späteren Textstufen wird Martins Vorbehalt gegenüber Franza anhand ihrer Verehrung Jordans, die mit einem gesellschaftlichen Aufstieg einhergeht, weiter ausformuliert.

In der Verschreibung, die aus „Haarnadelsucherinnen“ – der Nominalisierung einer durch und durch ‚weiblich‘ konnotierten Geste, die nicht zuletzt die Frage aufwirft, was passiert sein muss, das ein erneutes Feststecken des Haars erfordert – „Haarnadelnsucherinnen“ werden lässt, kulminieren gleich mehrere Begriffe, die nicht nur im Kontext des zitierten Absatzes sinnfällig sind, sondern zentrale Motive späterer Textstufen des *Buchs Franza* vorwegnehmen: Das ‚Ausharren‘, die ‚Suche‘ und das ‚Erinnern‘, die darin aufgeho-ben scheinen, gemahnen an Franzas Ausharren bei Jordan, Martins Suche nach seiner Schwester und die Unmöglichkeit, anders als in der Erinnerung an den Schmerz zu leben.¹⁰ Angesichts der Tatsache, dass dieses Zitat der frühesten Textstufe entnommen ist, stellt sich allerdings die grundsätzliche Frage, ob Bachmanns Wortbildungen als Keimzellen späterer Motive betrachtet werden können¹¹ oder ob die Kenntnis der weiteren motivischen Ent-

zu belehren, deutet sich schon hier eine gewisse Nähe Martins zur späteren Jordan-Figur an, deren professoraler Gestus vor Franza freilich keinen Halt machen wird.

- 8 „Ich wußte, in dieser einzigen Abendstunde, daß in uns beiden, früher einmal, als wir Kinder waren, ein unendlich langer Wurmfortsatz von einem Wunsch, der noch weiter zurücklag, virulent war, und diesmal sagte sie es mir, sie habe immer mit mir schlafen wollen, ich sagte ihr, mit dem Rücken gegen die Wand, ich habe es auch oft wollen, jedenfalls in den Zeiten, in denen ich an sie dachte wie an ein abstraktes Wesen (nie wenn ich sie sah) und in denen ich allerdings ganz andre Dinge dachte und mit einer anderen Frau war [...]. Ich sagte das, dann legte ich mich zu ihr aufs Bett, und wir taten nichts, [...] ich wußte, daß dieses Fleisch mir nicht bekömmlich war“. BF, S. 4. Vgl. auch ebd., S. 9.
- 9 In Bezug auf den Mythos von den ägyptischen Geschwistergatten Isis und Osiris bleibt das Inzest-Motiv implizit erhalten.
- 10 Schließlich kann man sich, wie mit jeder anderen, auch mit einer ‚Haarnadel‘ verletzen.
- 11 Wörgötter stellt diese These jedenfalls für *Das Buch Goldmann* auf: „Verschreibungen sind [...] nicht als bloße Tippfehler zu übergehen, weil sie selbst durchaus an der Textkonstitution mitwirken können. So lässt sich ferner die These formulieren, dass die Freud’schen ‚Fehlleistungen‘ häufig gewissermaßen als Inspirationsquelle fungieren und die Textentstehung maßgeblich beeinflussen können. Sie scheinen in ihrem Potential, verschiedene Bedeutungsebenen eines Wortes zu aktivieren, dem Erzählen neue Wege im assoziativen Gleiten zwischen den verschiedenen Motiven bzw. Fallgeschichten zu eröffnen. Dieses

wicklung die Lesarten leitet, und ob sich diese Möglichkeiten gegenseitig ausschließen.

Der folgende Absatz ist Textstufe II (*Zürcher Lesung und Entwurfsreinschriften*) entnommen. In der edierten Fassung des *Buchs Franza* findet er sich in der Version der Hörfunkaufzeichnung von Bachmanns Lesung vom 9. Jänner 1966 in Zürich (L1). Nach dieser wird er unten im Wortlaut zitiert. Die Verschreibungen, die hier einer von mehreren „überlieferten unkorrigierten Fassungen der Lesungs-Vorlage“¹², F-3_2, entstammen, werden aus den Transkriptionen ergänzt. Sie stehen auch hier nach dem emendierten Wort in eckigen Klammern und werden fett markiert. Alle nicht fettgedruckten Abweichungen sind keine Verschreibungen im engeren Sinne, sondern Varianten aus F-3_2, die auch im Apparat der Kritischen Edition ausgewiesen sind.¹³

Er sah sie wieder von der Seite an, er wußte, sie war immer in Wien, nicht hier, sie hatte nur das richtige Äquivalent [**Auquivalent**] eines Raums gewählt, in dem sie lebte mit ihren Vorstellungen, ja, weniger als dem, nicht dem Erinnern, nichts dergleichen, sondern mit dem andauernden Stattfinden dessen, was man als stattgefunden habend bezeichnet. Es war auch keine Rekapitulation [**Rekapitalition**] einer Geschichte, es hatte für sie auch keine Ortsveränderung stattgefunden, sie reiste auch nicht, sie war immer an ein und demselben Ort [**ei e**, identischen Ort], in Baden oder Wien, denn für sie waren diese beiden Orte in Suez hineingeflochten [**hineingeföochten**], und die Zeit vor zwei und drei Monaten war nicht vorbei, sondern griff, ein Zahnrad ins andere [ein Zeitzahnrad **on** das andere], in diesen Tag, in jeden Tag, und nur der Kalender hätte Franza widersprochen, aber hier nicht, hier spekulierte die Zeit nicht auf die Uhr, in dieser Gegend nicht mehr, aus der die Fieber, die Halluzinationen, die Bilder und die Religionen hervorgegangen waren. (BF, S. 27)¹⁴

An diesem Punkt im Textgeschehen reflektiert Martin, hier bereits als personale Erzählstimme, darüber, dass Franza sich trotz Ortswechsels auch in

Potential bestätigt sich auch darin, dass die Typoskripte mit wenigen Ausnahmen völlig frei sind von nachträglichen Eingriffen wie Überschreibungen, Streichungen oder Korrekturen. Statt zu korrigieren, schreibt Bachmann weiter, fügt hinzu, schafft Sofortvarianten, hält sich keinesfalls mit dem zu Verwerfenden auf, sondern erlaubt den Fehlern, zu bleiben.“ Wörgötter, *Poetik der Übertragung*, S. 16.

¹² Albrecht / Götsche, *Textkritischer Kommentar*, S. 406.

¹³ Emendationen, die darüber hinausgehen, können hier nicht markiert werden, weil das den Rahmen dieses Exkurses schon aufgrund der zahlreichen einzuführenden diakritischen Zeichen überschreiten würde. Sie sind in ihrer Vollständigkeit nur einer vergleichenden Lektüre des Apparats der Kritischen Edition mit den Transkriptionen zu entnehmen.

¹⁴ Albrecht / Götsche, *Transkriptionen*, S. 12, Fußnote Nr. 66 – 70.

Ägypten nicht von den Wiener Geschehnissen beziehungsweise dem Klinik-aufenthalt in Baden zu lösen vermag. Vergangenheit und Gegenwart überlagern einander in Franzas Wahrnehmung, die ‚Verwüstung‘ durch Jordan findet ihr räumliches „Äquivalent“ beziehungsweise „Auquivalent“ in der Wüstenlandschaft, die sie mit Martin bereist. Anhand von Wörtern wie „Auquivalent“ zeigt sich, dass manche von Bachmanns Verschreibungen als ‚teilweise sinnproduzierend‘ eingestuft werden müssten. Wäre es möglich, semantischen Gehalt zu skalieren, stünde „Auquivalent“ vermutlich zwischen „Rekapitalition“ als semantisch überdeterminiert auf der einen, und „hineingeföochten“ oder „on“ als ‚klassische‘ Tippfehler auf der anderen Seite. Während man argumentieren könnte, dass Franzas Schmerz¹⁵ sich in der Anfangssilbe „Au“ Ausdruck verschafft, bedeutet „quil“ nichts mehr, oder jedenfalls nicht mehr – denn so sehr es auch an ‚qual‘ erinnern mag, so sehr legt es gleichzeitig einen falschen Buchstabenabschlag auf der Tastatur nahe. Die Grenze zwischen polysemantisch produktiv und nicht produktiv verläuft nicht bloß zwischen, sondern auch innerhalb von Verschreibungen.

Dass Franza ihre Geschichte nicht ‚rekapitalisiert‘, eröffnet dagegen neue Lesarten dieser Passage: Ebenso wenig wie zur Rekapitulation des Geschehenen ist Franza dazu fähig, daraus Kapital zu schlagen. Um das zu tun, müsste sie aus der Vergangenheit austreten, wozu sie nicht im Stande ist, und ihre Krankheit der Marktlogik unterwerfen. Als Kranke beziehungsweise Patientin der Badener Klinik ist Franzas Zustand für sie selbst jedoch nicht rentabel; sie gewinnt, wie aus dem Zitat hervorgeht, nicht einmal Abstand oder Zeit. Weil Jordans ‚Verbrechen‘ an Frauen, wie im Text mehrmals betont wird, außerhalb jeglicher Judizierbarkeit stehen, können sie auch nicht, wie Völkerrechtsverletzungen, mit Reparationszahlungen entgolten werden.¹⁶

Eine ähnlich sprechende Verschreibung findet sich in Textstufe III (*Erste Reinschrift*) im Kapitel „Die ägyptische Finsternis“ Teil I (F-7_3):

¹⁵ Zum Schmerz im Werk Bachmanns vgl. Dröscher-Teille (siehe Literaturverzeichnis).

¹⁶ Die Verluste, die Franza erleidet, sind ökonomisch allumfassend, sie betreffen die Ebene der Libido ebenso wie jene der materiellen Besitztümer: „[E]r [Jordan, M.M.] ist das Exemplar, das heute regiert, das heute Erfolg hat, das angreift und darum lebt, [...] das Raubtier dieser Jahre, das Rudel Wölfe dieser Jahre, da gibt es keinen Prozeß, und das habe ich begriffen, ich bin von niedriger Rasse. Oder müsste es nicht Klasse heißen, denn ich <bin> ausgebeutet [...] worden [...]. In Australien wurden die Ureinwohner nicht vertilgt, und doch sterben sie aus, und die klinischen Untersuchungen sind nicht imstand, die organischen Ursachen zu finden, es ist eine tödliche Verzweiflung bei den Papuas [...]. [...] Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen [...]. Ich kann auch nicht mehr leben, weil er meine Gegenstände hat, [...] unsren silbernen Brotkorb zum Beispiel, unsere Schalen, [...] ich bin eine Papua.“ BF, S. 230 ff.

In dem großen Zelt, das mit Teppichen ausgeschlagen war, Tausendundeine Nacht [Nyyht] mit einer erbärmlichen [erbärm,iccen] Armut verdeckend, vier Prozent [Prozenz] Ägypten war fruchtbar, die Armut war nicht nur Armut, sondern wurde verständlich, in dem Zelt waren die Kinder die ganze Nacht wach, sie lächelten Martin an und berührten Franza mit den Fingern, ganz zart, griffen immer wieder nach ihrem rotbraunen Arm, der doch weiß blieb unter den Arabern. Die Kinder, die stillsten Kinder, die Franza je gesehen hatte, waren keine Kinder, sie warfen Liebesblicke, hatten Liebesgesten, sie schauten die errötende Franza an, der nie oder nur selten solche Blicke [Bliche] zugekommen waren. (BF, S. 109)¹⁷

Anders als im letzten Beispiel, scheint Bachmanns ‚Fehlleistung‘ hier in erster Linie von der unmittelbaren Textumgebung motiviert zu sein. Die Fruchtbarkeit Ägyptens stellt sich Franza, obwohl in Prozent gemessen gering, als gesteigerte sexuelle Potenz dar, die sich in den Blicken, Gesten und Bewegungen der Kinder auf der Hochzeit, der Martin und Franza beiwohnen, ausdrückt. Die Szene in dem ägyptischen Zelt ist durchweg stark erotisch konnotiert. Dazu tragen auch eine dicke Bauchtänzerin (vgl. BF, S. 276) und der körperlich entstellte „Kretin“ (BF, S. 280) bei, die in diesem Zitat nicht genannt werden und die Franza in einer ähnlichen Spannung zwischen Anziehung und Abstoßung halten, wie die Kinder. Ihr einzig positiver Bezugspunkt innerhalb der Hochzeitsgesellschaft, das Kamel vor dem Zelt, wird später geschlachtet; Franza tritt auf sein im Sand versickerndes Blut (vgl. BF, S. 279).

Das letzte hier vorgestellte Beispiel ist der *Edierten Hauptfassung* (Textstufe IV) entnommen („Jordanische Zeit“ Textstufe IV.1., FJ-3_4). Auch hier können nicht alle Emendationen wiedergegeben werden, sie sind im Apparat der Kritischen Edition aufgeschlüsselt.

Eines [eines] Tages kam eine Frau zu uns, aus der Nachbarschaft [Narbarschaft], mit einem zehnjährigen Buben, der seit Monaten nur noch bellte, wie ein Hund, täuschend ähnlich, dann hatten wir die Nymphomanin [Nymphonamen], [...] ich glaub, sie schlief soviel [sic] mit Männern, wie das Kind bellte, es war ihr Bellen. Manchmal hatte ich das Gefühl [Gefühl], daß die ganze Stadt voll war von diesen Verhängnissen, wie immer sie sich auch nannten und wie immer sie sich ergaben, wegbehandeln ließen [lieseen] oder hartnäckig blieben, die Übel, die dunklen, aber unser Haus war natürlich ein Bezirk auf der Sonnseite, wir hatten diese sterilisierte Villa, mit der ich nie ein Leiden [Leieen] in Zusammenhang gebracht hätte, und der Statt-

¹⁷ Albrecht / Göttische, Transkriptionen, S. 58, Fußnote 219 – 222.

halter der Gesundheit war er und ich sein Untergebener, er ja auch mein Fels und die Instanz, der Wohltäter [Wolotäter], dessen Kälte ich begreifen lernen sollte als Voraussetzung [sic]. (BF, S. 217 f.)¹⁸

Neben der „Narbarschaft“, in der nicht nur die räumliche Nähe zu den Nachbarn anklingt, die immer wieder vor Franzas und Jordans Tür auftauchen, sondern mit „Narben“ auch körperliche Spuren von Verletzung, während im Zitat sonst von psychosomatischen Gebrechen die Rede ist,¹⁹ fällt hier die Verschreibung „Nymphonamen“ ins Auge. Sie ist insofern bemerkenswert, als Franzas Sexualität und insbesondere ihre Namen wichtige Rollen im Romanfragment einnehmen. Auch wenn sich die Diagnose der Nymphomanie nicht unmittelbar auf Franza bezieht, ist ihr Rollenwechsel von der Arztgattin zur Kranken in der Konstellation dieser Szene vorweggenommen: Franza wird in Ägypten auf einen ehemaligen Nazi-Arzt aufmerksam, von dem sie ‚Heilung‘ in Form eines assistierten Suizids erbittet. Im Zuge der Vorbereitung ihrer Reise, die sie antritt, um Jordans Diagnosen zu entkommen, in denen er unter anderem Franzas Sexualität pathologisiert,²⁰ wechselt sie den Namen und wird von Franziska Jordan wieder zu Franza Ranner (vgl. BF, S. 167), während sie sich im Umgang mit dem Arzt als Frau Jordan bezeichnet.²¹

Wie bereits mehrfach festgehalten, produziert Ingeborg Bachmann im Schreiben – in einem völlig anderen Ausmaß als Marlen Haushofer und auf andere Weise als Hélène Cixous – Überschüsse. Diese zeigen sich materiell als Überschuss an Seiten, Buchstaben oder Satzzeichen, und semantisch als Polysemien. Dennoch ist nicht jedes Surplus in Bachmanns Typoskripten im selben Ausmaß semantisch oder motivisch belastbar. Selbst eine kursorische Auseinandersetzung mit Bachmanns Verschreibungen bestätigt, dass die Textökonomie des *Buchs Franza* von zwei Bewegungen getragen wird: einer der Öffnung, die sich im Fragmentarischen, der Reiteration und Variation von Passagen und der Pluralisierung von Bedeutung ausdrückt; und einer der Reduktion, die die so entstehenden Textmengen – im Falle des *Buchs Franza* ohne Erfolg – zur Romanform ordnet und dabei selbstkorrigierend eingreift (beziehungswise Fremdkorrekturen, etwa durch Schreibkräfte, legitimiert).

18 Albrecht / Götsche, Transkriptionen, S. 158, Fußnoten 61 – 70.

19 Die unmittelbare körperliche Versehrtheit Franzas spielt besonders in Textstufe I eine Rolle. Dort ist noch die Rede von Blasen und Entzündungen, auch „eine[r] Entzündung am After, er hatte sie angesteckt mit Würmern“, sowie einer „Geschlechtskrankheit“. BF, S. 3.

20 „Fs Vorliebe für Zungenkuß, stop Gier nicht Sinnlichkeit stop [...]. F. vermutlich lesbisch.“ BF, S. 216.

21 „Nicht Franza, sondern eine Frau Jordan, die es gewohnt war, überall vorgelassen zu werden, fragte zerstreut-bestimmt nach Doktor Körner.“ BF, S. 297.

Weil dieser zweite Prozess für das *Buch Franza* nicht abgeschlossen wurde, das für Bachmann, wie sie es Otto Best gegenüber ausdrückt, ein „Schotterhaufen“²², das heißt ein Materiallager bleibt, gewährt es letztlich vielleicht weniger Einblick in einen Text als in eine Textpraxis: Bis kurz vor Abbruch ist diese, in einer doppelten Ökonomieführung, maximal produktiv wie unproduktiv, das Resultat radikal unfertig.

Es ist eben diese Bedeutungsoffenheit des Bachmann'schen Textes, die ihn für eine dekonstruktive Lektüre zu prädestinieren scheint – womöglich auch deshalb, weil eine solche die Schwierigkeit, eine Beschreibungssprache für das Beobachtete zu finden, auflöst, indem sie sie aufschiebt. Unter Berufung auf Derrida lässt sich hier, ohne sich damit größere Schwierigkeiten einzuhandeln als die Üblichen, von Effekten der *différance*²³ sprechen: Bachmanns Verschreibungen zeugen dann nicht vom Geist in der (Schreib-)Maschine, von einer Intoxikation des Körpers oder von genialischen Eingebungen, sondern vom Gleiten der Signifikanten und den Unschärfen alles dessen, was vorgibt, unmissverständlich zu ‚bedeuten‘. So näherte sich Bachmanns Prosa Hélène Cixous' poetischer Praxis, die an und mit diesem Potenzial von Sprache arbeitet:

When I write, I am constantly gauging the speed and power distribution between the sentences. Now, I also work – and I think this is principally my hallmark – on the signifier. It's here that the unconscious comes to my rescue. Because it unfolds. Very often, I'm on the track of a signifier which appears suddenly, and which I think will be followed by countless „effects of meaning“. When I write, I also alter the way I write, submitting French to alteration, letting in the other continuously, the strangeness in language – it's essential. [...] I also cultivate all the indecidability, amphibology of language. It's the only way to avoid fixity, to ensure that a movement always opens it-

22 Ingeborg Bachmann an Otto Best, 25. November 1966.

23 *différance*, nach Derrida weder Wort noch Begriff, ist der Versuch „einer Schrift über die Schrift, auch einer Schrift in der Schrift, deren verschiedene Bahnen in sehr bestimmten Punkten alle über eine Art groben orthographischen Fehler verlaufen, diesen Verstoß gegen eine Orthodoxie, die eine Schrift regelt, gegen das Gesetz, welches das Geschriebene regelt und es in die Grenzen seiner Schicklichkeit einschließt. Man wird diesen Verstoß gegen die Orthographie immer verwischen oder ihn, de facto oder de jure, reduzieren können und je nach den Fällen, die sich immer analysieren lassen, hier jedoch auf dasselbe hinauslaufen, für schwerwiegend, unschicklich, ja sogar, geht man einmal von der größten Unbefangenheit aus, für amüsant halten.“ Jacques Derrida: Die *différance*. In: Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen '1999, S. 31–56, hier S. 31. Derrida spricht auch von der „*différance* als ökonomische[m] Umweg“ (ebd., S. 48). Dieser Aspekt erscheint mir in Hinblick auf Ingeborg Bachmanns Verschreibungen besonders bedenkenswert – auch deren Lektüre erfordert, „ein Spiel zu[zu]lassen, in dem, wer verliert, gewinnt, und in dem man mit jedem Zug gewinnt und verliert.“ Ebd., S. 49.

self up and that the unconscious can also speak: that which escapes me, that which I do not control.²⁴

Dennoch gibt es gute Gründe, Bachmanns Schreibweise nicht mit der Cixous' gleichzusetzen. Auch wenn Cixous ihre Portmanteaus nicht auf dem Reißbrett entwirft, macht sie sich die Effekte der Unkontrollierbarkeit ihres Schreibprozesses bewusst zunutze. Ihre Poetik beruht darauf, vieles von dem, was im Schreiben geschieht, im Text weiterbestehen und weiterarbeiten zu lassen, Produktives wie (scheinbar) Unproduktives: „I write without trying to dispel uncertainty, the undecidable, ambiguity, faltering.“²⁵

Die Ambiguität der Sprache, die bei Cixous zum Stilmerkmal wird, kann unterschiedliche Formen annehmen; nicht alle erfordern einen Eingriff in die Struktur des Signifikanten. Manchmal reicht es bereits aus, die Vieldeutigkeit des Französischen nicht zu vereindeutigen. In *Das Lachen der Medusa* etwa lässt Cixous offen, ob (beziehungsweise wo) mit *voler* ‚stehlen‘ und wo ‚fliegen‘ gemeint ist. Darüber könnte man hinweglesen, wäre *voler* nicht „*le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler*“²⁶ – und stellte sich das Problem, sich für eine Lesart entscheiden zu müssen, nicht spätestens im Moment der Übersetzung. Claudia Simma, die *Das Lachen der Medusa* als Erste ins Deutsche übertragen hat, befasst sich daher eingehend mit der Doppeldeutigkeit von *voler* (wie von Cixous' Sprache überhaupt) und gibt Beispiele für das, was „philosophisch auf dem Spiel [steht], wenn es keinen ‚richtigen‘ Sinn und keine ‚richtige‘ Lesart gibt“²⁷: So etwa der Sehsinn, der angesichts eines solchen Homonyms keine (eindeutige) Erkenntnis garantieren kann,²⁸ und, daran anschließend, der Geschlechtsunterschied selbst, „als wir ja, gerade was den *Geschlechtsunterschied* (um auf Freuds Analysen zu diesem Thema zu verweisen) beim Menschen betrifft, gewohnt sind anzunehmen, daß da alles klar und unmißverständlich in den Bereich des Sichtbaren gerückt ist und erst dadurch psychisch und sozial wirksam wird.“²⁹

Die Polysemien, die so entstehen, laufen nicht nur im Zuge von Übersetzungen stets Gefahr, verloren zu gehen, übersehen oder überhört zu wer-

24 Hélène Cixous / Bertrand Leclair: Language is the only refuge. Übers. v. Carol Gilogley. In: Cixous, *White Ink*, S. 127 – 134, hier S. 132.

25 Cixous / Calle-Gruber, *In the beginnings, there were many ...*, S. 35.

26 Claudia Simma: Medusas diebisches Vergnügen. In: Cixous, *Das Lachen der Medusa*, S. 73 – 80, hier S. 79. Der gesamte Satz lautet nach Simma „[m]öglichst wörtlich übersetzt: Fliegen-Stehlen, das ist die Bewegung der Frau, in der Sprache stehlen-fliegen, die Sprache dazu bringen, zu fliegen-,stehlen.“ Ebd.

27 Simma, *Medusas diebisches Vergnügen*, S. 73.

28 Vgl. ebd., S. 74.

29 Ebd.

den.³⁰ „[W]ill man der verdichteten Sinntiefe, die durch dieses Wort im Text entsteht, gerecht werden, wird einem“, so Simma, „immer mindestens einer der Sinne entführt ... Daraus ergibt sich ständig Ungleiches im Gleichen, gleichzeitig mehr und / oder weniger als *ein* Sinn: Spiel aus Differenzen.“³¹ Mit Blick auf Bachmanns Typoskripte, aber auch auf den Beginn von Haushofers *Mansarde* lässt sich hinzufügen, dass dieses Spiel auch Texten innewohnt, die es nicht, oder nicht auf den ersten Blick, als solches ausstellen.

Dort, wo Wörter aufgrund ihrer Schreibweise (scheinbar) eindeutig voneinander unterschieden werden können, arbeitet Cixous mit Homophonien, um mit bestimmten Begriffen verbundene Vorstellungen und Konzepte miteinander in Beziehung zu setzen. Wenn Cixous Mutter (*mère*) und Meer (*mer*) in Verbindung bringt, dann nicht, um damit essenzialistische Zusammenhänge zu postulieren, sondern weil sie sich vom Klang der Sprache leiten lässt,³² die Zusammenhänge herstellt, ohne daraus Schlüsse zu ziehen – diese Aufgabe fällt der Autor:in beziehungsweise den Leser:innen zu:

Schreib! und indem er sich sucht erkennt sich DEIN Text für mehr als Fleisch und Blut, als Teig der sich knetet und aufgeht, aufrührerisch, voller klingender, duftender Zutaten, als stürmisch bewegte Verbindung von entfliegenden Farben, Blättern und Flüssen die ins Muttermeer [*mer*] münden das wir speisen. Aha! das also ist ihr Meer [*mer*], wird mir der entgegen, der mir sein Becken voll vom Wasser seiner kleinen phallischen Mutter [*mère*] hinstreckt von der er sich nicht trennen kann. Aber es ist so, daß unsere Meere [*mers*] sind was wir aus ihnen machen [...]. (LdM, S. 55)³³

³⁰ Vgl. ebd., S. 76.

³¹ Ebd.

³² Die Lektüre von Texten ist für Cixous ein körperlicher Prozess, an dem, zunächst und vor allem, die Sinne beteiligt sind. Zu dieser Lektürepraxis hält Cixous auch ihre Seminarteilnehmer:innen an. Dennoch ist sie nie Selbstzweck: „[I]nstead of having a text with its discourse, its keys, its organization, one has to begin with a system of effects which strike the body and from then on I point out the figures. I reorganize both on the graphic and phonic level, make them [the students, M.M.] isolate the figures [...]. And then – and I insist a great deal on this – once we have done that, I return to the signified because I pose the question: ‚What does that mean?‘, but only afterwards.“ Hélène Cixous / Christiane Makward: My text is written in white and black, in ‚milk and night‘. Interview. Übers. v. Beatrice Cameron / Ann Liddle. In: Cixous, *White Ink*, S. 58 – 78, hier S. 68. Würde man diese Reihenfolge bei der Lektüre von Bachmanns Typoskripten einhalten, stünden plötzlich ganz andere Fragen als jene nach dem ‚Sinn‘ des Geschriebenen im Vordergrund: Wie klingt Bachmanns Text vor editorischen Eingriffen? Was bedeutet es für eine Lektüre, beständig mit Wortgebilden konfrontiert zu sein, deren Schrift- und Lautbild uns fremd ist und uns daran hindert, die Augen in gewohnter Manier über die Buchstaben gleiten zu lassen? Wie liest man einen Text, der seine Leser:innen beständig auf- oder anhält, weil er nicht nur unerwartete Buchstaben, sondern auch Zahlen und Interpunktionszeichen in die Begriffe mengt?

³³ Simma, Anmerkungen zur Übersetzung, S. 69. Die französischen Wörter sind, wo nicht

Simmas Übersetzung vom ersten *mer* als „Muttermeer“ nimmt das Spiel zwischen *mer* und *mère*, das sich in Folge im Originaltext entspinnt, vorweg – und bedient sich damit eben jener Freiheit, die sich im letzten Satz des zitierten Ausschnitts eröffnet. Weil Mutter und Meer lautlich, nicht aber grafisch ineinander aufgehoben sind, obliegt es den Rezipient:innen, Lesarten herzustellen, die über das Notierte hinausgehen, in dem sich das Mehrdeutige nur scheinbar vereindeutigt – scheinbar deshalb, weil auf jedes Meer eine Mutter folgt und umgekehrt, die ‚andere‘ Bedeutung also stets in Erinnerung gerufen wird.

Reicht die semantische Offenheit, die dem Französischen stärker als dem Deutschen innewohnt, nicht aus, manipuliert Cixous die Sprache auf grammatischer Ebene. Das kann dazu führen, dass männliche Wörter mit weiblichen Endungen versehen oder zwei (und mehr) Begriffe zu einem Kofferwort zusammengefügt werden: In *illes* sind sowohl das männlich (*ils*) als auch das weibliche Personalpronomen der dritten Person Plural (*elles*) enthalten,³⁴ in der Ankündigung „on va leur *montrer* nos *sextes*!“³⁵ gehen Geschlecht (*le sexe*) und Text (*le texte*) eine nicht ohne Weiteres lösbare Verbindung ein,³⁶ und *chercherie d’amour*, von Simma als „Liebessuche“ übersetzt, erinnert nicht nur an das Suchen selbst (*chercher*), sondern auch an die Geliebte (*la chérie*) und alles andere, das lieb beziehungsweise teuer (*cher*) ist.³⁷

Von Cixous noch einmal auf Bachmann zurückkommend, eröffnen sich mehrere Perspektiven. Ein Vergleich von Bachmanns Typoskripten mit Cixous’ Texten verdeutlicht, dass das bloße Vorhandensein von Ambiguität allein kein poetisches Konzept generiert – dazu bedarf es eines bewussten Umgangs mit ihren Effekten, wie er in Cixous’ Arbeiten an zahlreichen Stellen deutlich wird. Gleichzeitig verweisen die Gemeinsamkeiten zwischen Bachmann und Cixous darauf, dass Signifikanten in der Tat ein Eigenleben führen können – egal, in welcher Form sich ihre Autor:innen dieses zunutze machen. Wollte man Bachmanns unedierte Texte in ihrer Ganzheit als potenziell bedeutungstragend rezipieren, dann wohl am besten aus einer an der Poetik Cixous’ geschulten Perspektive. Eine solche vermochte die Spannungen, die Bachmanns Verschreibungen einschreiben, produktiv zu machen und als gleichwertige Teile des Textes anzuerkennen.

Simmas Übersetzungsanmerkung, folgender Ausgabe entnommen: Hélène Cixous: *Le rire de la meduse*. In: Hélène Cixous: *Le rire de la meduse et autres ironies*. Paris: Galilée 2010, S. 35 – 68, hier S. 61.

34 Vgl. Simma, Medusas diebisches Vergnügen, S. 75 f.

35 Simma, Anmerkungen zur Übersetzung, S. 67.

36 Vgl. ebd., S. 67 f.

37 Vgl. ebd., S. 69 f.

III. Zirkulierende Zeichen: Von Bäumen, Telegrammen und Lattenrosten

Anzufangen ist immer ein Problem. Wie viel komplizierter wird es erst, wenn der Gegenstand, über den es anzufangen gilt, das Material stellt, das anzufangen überhaupt erst erlaubt?

Mit dem Zeichen anfangen – das heißt mit dem Sekundären selbst beginnen und sich schon auf einem Umweg befinden. Das Zeichen ist der Logik der Logik (des *logos*) zufolge Zeichen von etwas. Es vertritt die Sache in ihrer Abwesenheit; es repräsentiert sie in Erwartung ihrer Rückkehr. Es hält sich zwischen zwei Gegenwarten und ist seinem eigenen Begriff nach nur aus dem Vorrang der Gegenwärtigkeit dieser Gegenwart zu denken.²

Dieses Paradox potenziert sich im Falle der Textwissenschaften, deren Tagesgeschäft es ist, Bücher über Bücher zu schreiben – erst recht dann, wenn diese Bücher von Büchern handeln, die über Schrift schreiben. Folgt man Derridas Theorie vom Zeichen als ‚ewigem Zweiten‘, ist jeder Anfang ein aufgeschobener, weil das Zeichen per se Aufschiebung repräsentiert. Wenn jedes Ding, auf das verwiesen werden könnte, seinerseits verweist, ist die Menge dieser Aufschiebungen potenziell unendlich. Wenn alle Signifikate ihrerseits Signifikanten sind, das Saussure'sche System, das diese Begriffe und Theoreme zunächst hervorgebracht hat, aber auf einer grundlegenden Binarität nach dem Schema ‚a ist a, weil a nicht b ist‘ beruht, verschwinden mit den Signifikaten auch die Signifikanten – oder sie werden allgegenwärtig. Wie also anfangen, wenn aller Anfang per se zum Scheitern verurteilt sein muss?

Zum Beispiel von vorne.

Am Beginn der *Mansarde* wie auch des *Buchs Franza* stehen Auseinandersetzungen mit und über Zeichensysteme(n). In Haushofers Roman offenbart ein hochgradig ritualisierter Streit über einen Baum vor dem Fenster zwei ganz unterschiedliche Auffassungen über die Relationen von Sprache und Subjekt; in Bachmanns Fragment übermittelt sich eine Nachricht weniger über ihre Botschaft als vielmehr über ihr Medium. In beiden Fällen zeigt sich, was es tatsächlich bedeutet, wenn das Verhältnis von Zeichen und ‚Wirklich-

1 Dt. „Die Nicht-Genarrten irren“ (homophon mit „les noms du père“, dt. „die Namen des Vaters“). Titel von Lacans Seminar 21 (1973/74), gehalten an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Eine vollständige deutsche Übersetzung des Seminars liegt bisher nicht vor. Vgl. <https://lacan-entziffern.de/seminar-21/> (Stand: 30.04.2025).

2 Geoffrey Bennington / Jacques Derrida: *Jacques Derrida. Ein Portrait*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017, S. 31f.

keit‘ in Frage steht beziehungsweise unterschiedlich ausgelegt wird. Die Anfänge beider Romane setzen, nicht weniger radikal als Derrida mehr als ein Jahrzehnt später, traditionelle Vorstellungen von den Regeln und Gesetzmäßigkeiten von Kommunikation außer Kraft: Im (Miss-)Verstehen zwischen Martin und Franza, Hubert und der namenlosen Erzählerin der *Mansarde* geht es um mehr als um Beziehungen zwischen Ehepartnern und Geschwistern – es geht um das sprachliche Verhältnis zum Selbst und zur (Um-)Welt, um dessen unauflösbare Verknüpfung mit der (eigenen) Genealogie, und, nicht zuletzt, um Fragen des Geschlechts.

3.1 „Es ist natürlich eine Agazie“ – Signifikante Genealogien in der *Mansarde*³

Die Mansarde beginnt mit einer Szene im ehelichen Schlafzimmer. Die Protagonistin beschreibt eine sich wöchentlich wiederholende Auseinandersetzung mit ihrem Mann Hubert:

Von unserm Schlafzimmerfenster aus sehen wir einen Baum, über den wir uns nie einig werden. Hubert behauptet, es sei eine Akazie. Er sagt Agazie, weil sein Vater, der aus Görz stammte, dieses Wort so aussprach. Ich weiß nicht, ob alle Leute aus Görz das tun oder ob es nur eine Eigenheit von Huberts Vater war. (M, S. 15)

Es sind Passagen wie diese, die Haushofers Ruf als ‚bieder‘ zementierten: Ein launiger Blick in die Intimsphäre eines Paares, dessen Alltag so repetitiv ist, dass selbst die lächerlich harmlosen Auseinandersetzungen dem immer gleichen Schema folgen. Der Aufhänger des Streits scheint ebenso banal wie beliebig und in erster Linie von zwischenmenschlicher Entfremdung oder fehlender partnerschaftlicher Harmonie zu zeugen. Die Art und Weise, in der das Paar über den Baum spricht, die Funktionen und Eigenschaften, die ihm die Protagonistin zuschreibt und die bloße Tatsache, dass es sich um einen Baum handelt, legen aber auch eine andere Lesart nahe. Konstanze Fliedl hat wiederholt darauf hingewiesen, dass viele der vermeintlichen Symbole Haushofers als Zeichen zu begreifen sind: „[W]as stets jenseits der Bilder gesucht wurde, wäre vermittels ihrer Kontextfunktion auf der Ebene der Texte selbst zu erheben. Mit Bildern rätselhafter Zeichen sind diese ihren Deutern schon zuvorgekommen[.]“⁴ Immer wieder verlieren Haushofers Figuren, wie Fliedl ausführt, die Fähigkeit, der Welt um sich herum Sinn abzugewinnen. Dieses ‚Unvermögen‘ erstreckt sich nicht nur auf artifizielle Zeichensysteme, sondern auch auf ‚natürliche‘, die Figuren „entnehmen [die nicht mehr entschlüsselbaren Zeichen]“⁵ häufig „dem reichen Fundus melancholischer Naturbilder“.⁶ Schon in einem früheren Roman, der *Tapetentür* (1957), betrachtet die Erzählerin Annette einen Baum, der regelrecht verzweifelt zu versuchen scheint, etwas anderes als sein Signifikat (in diesem Fall: Kopfeiche) auszudrücken –

3 Dieses Kapitel erschien, mit geringfügigen Abweichungen, unter dem Titel „Es ist natürlich eine Agazie.“ Signifikante Genealogien in Marlen Haushofers *Die Mansarde*. In: Marlen Haushofer: *Texte und Kontexte*. Hg.v. Andrea Capovilla. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 77 – 86.

4 Fliedl, Die melancholische Insel, S. 37.

5 Ebd. S. 50.

6 Ebd.

ohne jedoch entschlüsseln zu können, was.⁷ Indem sie diese Unsicherheiten aufrechterhält, weist Haushofer, so Fliedls Schluss, nicht nur jeglichen „gutgläubigen Naturoptimismus“⁸ zurück, sondern schaltet

die Natur als poetische Projektionsfläche aus[]. Der Reduktion auf die faktischen Gegebenheiten entspricht die Herabsetzung des Schreibens auf Bericht, Chronik, Zeugenschaft. Nur indem die Lösung des „Rätsels“, die Entzifferung der „Spuren“ aufgeschoben und in den Texten nicht eingelöst wird, setzen sie ihren utopischen Anspruch durch.⁹

Auch im Kontext der *Mansarde* spricht einiges dafür, den Baum nicht als Symbol, sondern als Zeichen zu begreifen. Der Ehestreit entpuppt sich damit als eine Szene, in der zentrale Motive des Romans in dem subtilen Ringen um Definitionsmacht, das sich zwischen den Partnern entfaltet, antizipiert werden. Das Problem, vor dem die Protagonistin und ihr Mann Hubert stehen, ist kein botanisches – hier kollidieren zwei grundlegend verschiedene Zeichensysteme. Ob Haushofer, von 1940 bis 1944/45 Studentin der Germanistik in Wien und Graz, bewusst ausgerechnet einen Baum zum Streitfall erklärt, muss offenbleiben; auszuschließen ist es jedenfalls nicht. Aus linguistischer Sicht ist der Baum, historisch betrachtet, das Zeichen schlechthin: Ferdinand de Saussure erläutert am Beispiel *arbor* erstmals die zwei Seiten des sprachlichen Zeichens. Seine Theorie beruht bekanntlich auf der Annahme, dass das Zeichen und alle Elemente, aus denen es sich zusammensetzt, arbiträr sind und ihre Bedeutung ausschließlich *ex negativo*, über ihre Differenz zu allen umliegenden Elementen, gewinnen (ein Element ‚a‘ bezieht seinen Wert einzig und allein daraus, nicht die Elemente ‚b – z‘ zu sein). Diese Arbitrarität setzt sich auf der Ebene von Signifikat und Signifikant, Inhalts- und Ausdrucksseite des sprachlichen Zeichens, fort. Ihr Zusammenhang beruht ausschließlich auf Konvention – es gibt keinen durch den Gegenstand motivierten Grund dafür, weshalb eine bestimmte Gruppe von Pflanzen ‚Bäume‘ genannt wird.¹⁰

Dass der Baum für Hubert eine Akazie sein muss, hat, glaubt man der Protagonistin, ausschließlich sentimentale Gründe, die in Huberts Familien-

7 Vgl. Marlen Haushofer: *Die Tapetentür*. Hg. v. Stefan Maurer. Berlin: Claassen 2023, S. 139.

8 Fliedl, Marlen Haushofer, S. 631.

9 Ebd.

10 Das Signifikat ist, wie de Saussure mehrfach betont, ausschließlich die geistige Repräsentation eines Gegenstandes, nicht der Gegenstand selbst: „Das sprachliche Zeichen verbindet nicht eine Sache und einen Namen, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild.“ Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Eine Auswahl*. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2016, S. 27.

geschichte fußen: Er muss ‚Agazie‘ sagen, „weil sein Vater, der aus Görz stammte, dieses Wort so aussprach“ (M, S. 15), er muss Akazien sogar „lieben“ (M, S. 15), „weil sein Vater, der alte, damals junge Ferdinand, in einer Akazienallee zu lustwandeln pflegte“ (M, S. 15), obwohl Hubert „überhaupt nichts von Bäumen [versteht].“ (M, S. 15) Nichtsdestotrotz weiß die Protagonistin um den Ernst dieser patrilinearen Erbfolge. Sie insistiert nicht auf ihrer Sichtweise, weil „[d]as mit der Akazie [...] ihn gewiß kränken [würde], wie alles, was sich irgendwie auf seinen Vater bezieht.“ (M, S. 17) Dass Hubert, wie sie feststellt, „insgeheim ein bißchen Ahnenkult [betreibt]“ (M, S. 17), ist dabei noch milde ausgedrückt. Seit Jahren versucht er erfolglos, den Vater bei ihren regelmäßigen Ausflügen ins Heeresgeschichtliche Museum¹¹ auf einer Kriegsfotografie zu identifizieren.¹² Als (Tauf-)Name setzt er sich im nächsten Glied der familiären Kette, im Namen des gemeinsamen Sohnes, fort: „Ferdinand [der jüngere, M. M.] ist nämlich ein Erbe.“ (M, S. 21) Diese Erbschaft bezieht sich nicht bloß auf sein Vermögen oder den Vornamen. Der junge Ferdinand wird regelrecht zur Verkörperung seines Großvaters erklärt.¹³ Die Tochter Ilse und die Protagonistin selbst sind aus dieser Erbfolge ökonomisch wie symbolisch ausgeschlossen. Ohnehin ist Ilse, daraus macht die Ich-Erzählerin kein Hehl, durch und durch eine Nachgeborene. Nach dem traumatischen Hörverlust der Protagonistin zur Welt gekommen, ist sie nicht Teil des „inneren Kreis[es]“ der Familie (M, S. 22), sondern von Beginn an eine Außenstehende. Ilse ist ihren Eltern und ihrem Bruder gleichermaßen fremd, und genau deshalb als einzige unbeschwert.¹⁴ Huberts Mutter, der Ferdinand seine finanzielle Unabhängigkeit verdankt, vermacht Enkelin und Schwiegertochter rein gar nichts – „nicht einmal ein Schmuckstück.“ (M, S. 21) Matrilineare Erbfolgen werden also auch dort, wo sie ansetzen könnten, sofort unterbrochen, oder bleiben auf immateriellen Besitz beschränkt (so etwa, wenn es heißt, dass Ilse der Mutter der Protagonistin ähnele, vgl. M, S. 23).

11 Zwischen Haushofers *Mansarde* und Bachmanns *Malina* gibt es zwei unübersehbare Parallelen: Nicht nur das Heeresgeschichtliche Museum – Arbeitsplatz der Titelfigur in *Malina* – ist prominent in der *Mansarde* vertreten, in Haushofers Roman tritt auch ein Malina, Freund Huberts, auf, vgl. M, S. 223.

12 „Hast du ihn heute erkannt?“ [...] ‚Beinahe bin ich jetzt überzeugt‘, sagte Hubert. ‚Es ist unverkennbar seine Haltung. Aber ganz sicher kann ich natürlich nie sein.‘- ‚Nein‘, sagte ich, ‚ganz sicher wirst du nie sein.‘ Dann redeten wir nicht weiter darüber.“ M, S. 30. Es ist bezeichnend, dass Haushofer, sonst für ihre Austriazismen bekannt, hier die mehrdeutige Form ‚sicher sein‘ (das sowohl ‚Gewissheit haben‘ als auch ‚in Sicherheit sein‘ bedeuten kann) anstelle des in Österreich ebenso gängigen ‚sich sicher sein‘ wählt.

13 „Ferdinand gleicht weder mir noch Hubert, sondern seinem Großvater.“ M, S. 23.

14 Gleichzeitig spiegelt das Verhältnis der Geschwister die emotionale Distanz zwischen den Eltern: „Ferdinand hält Ilse für ein kleines Dummchen, was sie gewiß nicht ist, und Ilse hält Ferdinand für einen sonderbaren Kauz, was von ihrer Sicht aus verständlich ist.“ M, S. 23.

Hubert ist hingegen, chronologisch gesehen, von Vätern umstellt. Die Konstellation, die Haushofer hier entwirft, ist nicht nur aufgrund ihrer motivischen Dichte außerordentlich komplex, sondern auch deshalb, weil konkrete Verwandtschaftsbeziehungen in jenen symbolischen Funktionen erkennbar werden, die das Verhältnis der Figuren zum Zeichen beziehungsweise der Deutungshoheit darüber strukturieren.

Auf die grundlegende Natur dieses Zusammenhangs verweist schon Freud, dessen Theorie vom Ödipuskomplex wesentlich auf der (wahrgenommenen) Anwesenheit oder Abwesenheit eines Signifikanten (in diesem Fall des Phallus) beruht.¹⁵ Diese These wird von Jacques Lacan aufgegriffen und weiterentwickelt. Eine Übertragung Lacan'scher Termini auf Felder außerhalb der (Lacan'schen) Psychoanalyse, wie die Philologien, erweist sich bekanntermaßen als schwierig – dass Lacans Stil mitunter erratisch ist und seine Begriffe im Zuge jahrzehntelanger (Lehr-)Tätigkeit vielfache Bedeutungsänderungen durchlaufen, ist nur eine Seite dieser Schwierigkeit.¹⁶ Die andere, gravierendere ist, dass sich Lacan – entgegen seiner so abstrakt wirkenden Ausführungen – in erster Linie als Praktiker verstanden wissen wollte: „Zweck meiner Lehre war und bleibt, Analytiker auszubilden.“¹⁷ Dort, wo psychoanalytische Theorie vorrangig als Kulturtheorie rezipiert wird, geht diese Dimension notgedrungen verloren, weil an die Stelle eines ganz bestimmten Individuums ein ‚Allgemein-Menschliches‘ (‚die Familie‘, ‚der Staat‘, ‚die Gesellschaft‘) tritt. Eine ‚Anwendung‘ Lacan'scher Theoreme im engeren Sinn kann nur scheitern, wo es weder Analytiker:innen noch Analysand:innen gibt. Ihr erkenntnistheoretischer Wert ist dadurch allerdings bloß verändert, nicht aufgehoben: Das Individuum ist stets auch Teil des Gesamtgesellschaftlichen. Darum fußen zahlreiche psychoanalytische Konzepte, egal, ob von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Viktor Frankl oder Jacques Lacan, auf einer Auseinandersetzung mit kulturhistorischen Artefakten und Mythen – sie zielen letztlich darauf, einen für Patient:innen lebbaaren Ausgleich zwischen den (verinnerlichten) Ansprüchen ihres Umfelds und eigenen (unbewussten) Wünschen herzustellen. Dass Lacans Konzepte, mehr als die seiner Fachkol-

15 Auch im antiken Mythos von König Ödipus, der unwissentlich seinen Vater erschlägt und seine Mutter ehelicht, findet sich ein regelrechtes Netzwerk der Themenkomplexe Genealogie, Geschlecht, Sehen / Erkennen und Benennen.

16 Bruce Fink konstatiert schon im Vorwort seiner *Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*: „No one in France comes to understand Lacan by reading his main written work, the *Écrits*, as Lacan himself says, ‚they were not meant to be read.‘ (Seminar XX, 29)“. Cambridge u. a.: Harvard University Press 1997, S. XII.

17 Jacques Lacan: Vom Subjekt das wissen soll, von der ersten Dyade, vom Guten. In: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch IX: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Hg. v. Norbert Haas. Olten u. a.: Walter-Verlag 1978, S. 242 – 256, hier S. 242.

leg:innen, immer wieder herangezogen werden, um literarische Konstellationen und Konfigurationen zu beschreiben, liegt insofern in ihnen selbst begründet, als Lacan der Sprache großen Wert für die Persönlichkeitsentwicklung (und linguistischen Termini, besonders dem des Signifikanten, großen Wert für seine eigene Theorie) beimisst.¹⁸ Daher wäre es vielleicht präziser, von einer produktiven Fehlanwendung der Lacan'schen Lehre zu sprechen, oder die Funktion, die Lacan hier einnehmen soll, mit einem seiner eigenen Begriffe als *Subjekt, dem Wissen unterstellt wird*, zu bezeichnen.¹⁹

Lacan beginnt ab den 1950er Jahren, vom *Nom-du-père* (dem *Namen-des-Vaters*, später im Plural: *den Namen-des-Vaters*) zu sprechen.²⁰ Im Zentrum seiner späten Ausführungen zum *Namen-des-Vaters* steht bei Lacan die Frage nach der sprechenden Instanz: „[J]enseits von dem, der anstelle des Anderen spricht und der das Subjekt ist, was gibt es da, von dem das Subjekt die Stimme hernimmt jedesmal, wenn es spricht?“²¹ Den Ort, von dem aus das Subjekt sprechen kann, bezeichnet er als *Name-des-Vaters* (der, je nach Kontext, sowohl als Instanz als auch als biologischer Vater beziehungsweise in Personalunion gedacht werden muss). Zentral ist dabei, dass Lacan die Wichtigkeit des Zusammenhangs von Sprache und Autorität für die Entwicklung des Subjekts (an)erkennt und davor warnt, das sprechende Subjekt mit der Instanz, die dieses Sprechen ermöglicht, gleichzusetzen. Hubert etwa spricht in erster Linie aus einer Genealogie heraus, die bis in seine Mundhöhle reicht und dort, wenn er anstelle von ‚Akazie‘ ‚Agazie‘ sagen muss, seinen Zungenschlag erfasst. Wenn Hubert aber mit dem Mund seines Vaters²² spricht, spricht Hubert hier überhaupt noch – oder nicht vielmehr sein Vater? Die Autorität, mit der Hubert seine Bezeichnung des Baumes als einzig richtige behauptet, entstammt, jedenfalls in der Wahrnehmung der Erzählerin, ausschließlich seiner Funktion als Sohn. Als Akt der Benennung mit Anspruch auf Richtig-

18 Mit dem Spracherwerb tritt das Kind in die symbolische Ordnung ein. Damit löst es sich aus der (wortlosen) Mutter-Kind-Dyade und wird vom (biologischen wie symbolischen) Vater als Teil seiner (phallischen) Ordnung anerkannt. Vgl. Dylan Evans: „Ödipuskomplex“. In: Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 188–193.

19 Im psychoanalytischen Setting unterstellt der Analysand in der Regel dem Analytiker Wissen (über das Unbewusste, das Wissen zu heilen etc.). Tatsächlich aber fungiert der Analytiker nur als Projektionsfläche des Unbewussten des Analysanden (für das dieser keine Verantwortung übernehmen möchte): „If there is an authority to be respected in the analytic setting, it is the manifestations of the unconscious“. Fink, *Clinical Introduction*, S. 30 f. Ähnliches ließe sich vielleicht auch vom Verhältnis von Leser und Text behaupten.

20 Vgl. Dylan Evans: „Name-des-Vaters“. In: Evans, *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*, S. 180.

21 Jacques Lacan: *Namen-des-Vaters*. Wien u. a.: Turia + Kant 2013, S. 81.

22 Das tut er im wahrsten Sinne des Wortes: Hubert sieht vor allem seiner Mutter ähnlich – „nur den Mund hat er vom alten Ferdinand, und das ist schon sehr viel.“ M, S. 55.

keit und, auch das ist wesentlich, auf Eindeutigkeit, ist Huberts Sprechhandlung zutiefst phallogozentrisch, wie der Text durchaus humorvoll ausstellt: „Hubert richtet sich im Bett auf und sagt: ‚Es ist natürlich eine Agazie.‘“ (M, S. 16) Hubert kommt damit nicht nur die erste direkte Rede des Romans, sondern auch eine überaus sprechende Körperhaltung zu.

Solche Gesten liegen der weiblichen Hauptfigur des Romans denkbar fern. Dafür nimmt sie die Situation schlicht nicht ernst genug, wie der ironische Ton ihrer Erzählung deutlich macht.²³ Sie weiß, dass in der zyklischen Reinszenierung der Diskussion um den Baum auch ein ludisches Moment liegt: „Es ist ein Sonntag im Februar, und diese kleine Szene spielt sich jeden Sonntagmorgen ab. An einem Wochentag haben wir natürlich keine Zeit, uns derartigen Spielen hinzugeben.“²⁴ (M, S. 17) Anders als Hubert verweigert sie eine definitive Antwort auf die Gattungsfrage. Für die Ich-Erzählerin bleibt der Baum ein offenes, polysemantisches Feld: „Es ist natürlich eine Agazie.“ – ‚Erle oder Ulme‘, sage ich starrsinnig.“ (M, S. 16) Im Verlauf des Kapitels greift sie Huberts Bezeichnung freimütig auf und nennt den Baum in Gedanken „Akazie, Erle oder Ulme“ (M, S. 18). Das bedeutet aber nicht, wie man annehmen könnte, dass sie alle drei Gattungsbezeichnungen als potenziell richtig anerkennt – ganz im Gegenteil:

Für mich ist der Baum eine Ulme oder Erle, was beweist, daß auch ich nicht sehr viel von Bäumen verstehe, obgleich ich auf dem Land aufgewachsen bin. Es ist eben schon lange her, und wer weiß, wo ich damals meine Augen hatte.

Ich lege auch keinen Wert darauf, die Namen zu wissen, die im Naturgeschichtsbuch stehen. „Schönbaum“ genügt mir vollkommen als Bezeichnung. Manche Vögel heißen bei mir Rotfüße oder Grünfedern, und jedes Säugetier, dessen Name mir unbekannt ist, heißt Pelztier, langohriges, dickschwänziges, rundschnauziges, seidenweiches Pelztier. Den so Benannten macht das gar nichts, sie reichen keine Ehrenbeleidigungsklagen ein, und auch dem Baum dort drüben ist es einerlei, wie ich ihn nenne. Also soll er eine Ulme oder Erle sein. (M, S. 16)

Dass sich die Erzählerin bis zu einem gewissen Grad geschlagen gibt, liegt nicht zuletzt auch daran, dass ihr Erle, Ulme oder Akazie als gleichermaßen falsch erscheinen, weil ihr (sprachliches) Verhältnis zur Umwelt offenbar

²³ Während ihre Vorsicht Hubert (beziehungsweise seinen Ahnen) gegenüber zeigt, dass sie durchaus begreift, dass für ihn hier mehr auf dem Spiel zu stehen scheint.

²⁴ Angesichts der auffälligen Abwesenheit von (ehelicher) Sexualität im Roman könnte man auch spekulieren, inwieweit das Signifikanten-Spiel an Stelle des Liebesspiels gerückt ist.

durch eine eigene Nomenklatur gekennzeichnet ist. Dabei hätte die Erzählerin die semantische Leerstelle, so ihr eigener Anspruch, wie Hubert mittels eines Rückgriffs auf ihre Kindheit füllen können. Dass sie es eben nicht kann, macht deutlich, dass es nicht damit getan ist, ‚auf dem Land‘, in unmittelbarer Nähe zu den Gegenständen, die es zu erkennen gilt, aufgewachsen zu sein. Es bedarf auch eines Gegenübers, das die Dinge benennt, bis man es selbst tun kann, eines sprachlichen Erbes im weiteren Sinn – so, wie es Hubert zukommt, der mit dem Begriff auch das Idiom (und einen Teil der Autorität²⁵) des Vaters übernimmt. Das Verhältnis der Ehepartner zur eigenen Vergangenheit unterscheidet sich, wie hier deutlich wird, also trotz vermeintlicher Gemeinsamkeiten, die besonders zu Beginn ihrer Beziehung einen Teil der gegenseitigen Anziehungskraft bedingt hatten,²⁶ wesentlich.

Während die Familiengeschichte Huberts in ihren Grundzügen schon auf den ersten Seiten des Romans verhandelt wird, wird die Herkunft der Erzählerin zunächst kaum thematisiert. Ihre Vergangenheit findet erst nach und nach, in Form kurzer Erinnerungen, Eingang in den Text. So etwa in Bemerkungen über die Landschaft rund um das großväterliche Gut in Rautersdorf, auf dem sie den Großteil ihrer Kindheit zubrachte.²⁷ Trotz der innigen Beziehung zu ihrem Großvater und dessen Haus bleibt die Protagonistin letztlich aus der Erbfolge ausgeschlossen – die Hinterlassenschaft geht an den letzten überlebenden Sohn des Großvaters, den (gehhinderten und alkoholkranken) Onkel der Hauptfigur: „Mein Großvater hätte mir gern alles, was er besaß, vermacht, aber das war natürlich unmöglich. Ich hätte es auch nicht gewollt, selbst ein lahmer Sohn bleibt ein Sohn, und das sah mein Großvater auch ein.“ (M, S. 57)

Führt der Text Huberts Bezeichnung des Baums als ‚Agazie‘ unmissverständlich darauf zurück, dass er anstatt in fremden gewissermaßen in familiären Zungen spricht, ist der Zeichenbegriff der Protagonistin über die Abwesenheit der Eltern strukturiert. Ihre Kindheit ist von einem Berührungsverbot geprägt – der Vater ist tuberkulosekrank und muss daher von seiner

25 Verglichen mit manchen weiblichen Figuren des Romans, wie der Baronin oder Huberts Mutter, wirken weder er noch sein Vater ‚autoritär‘ im herkömmlichen Sinn, was aber nicht bedeutet, dass ihnen deshalb keine Definitionsmacht zukäme. Auch wenn Hubert nicht als Despot auftritt, ist er doch der Grund, weshalb seine Ehefrau nicht als Illustratorin arbeitet – und er beendet, mit seiner Aussage, der Baum sei eine Ak/gazie, jegliche Diskussion (zumindest bis zum folgenden Sonntag).

26 „Hubert war eben für mich nie ein Fremder gewesen, er war mir ganz vertraut, als hätten wir einander von Kindheit auf gekannt. Er sah auch aus wie ein Kind, das sich nie die Zehen an seiner Mutter hatte anwärmen dürfen. Damals wußte ich natürlich noch nichts davon, aber das muß die Ursache unserer Vertrautheit gewesen sein.“ M, S. 55.

27 Zur Bedeutung der (Kindheits-)Landschaften in Haushofers Werk siehe Battiston (2019); zu jener der Großväter siehe Dallinger (2010) (siehe Literaturverzeichnis).

Tochter ferngehalten werden. Aus Sorge, das Kind anstecken zu können, vermeidet auch die Mutter beinahe jeglichen Körperkontakt:

[A]ls ich klein war, machte es mich ganz verzweifelt, daß sie mich nie zu sich ins Bett nahm. Sie roch so angenehm und war so warm und weich, aber sie nahm mich nie ins Bett, sie hätte es auch nicht gedurft. Darin waren beide sehr vorsichtig, sie wollten mich nicht in ihr Leben, oder vielmehr ihren Tod hineinziehen. Ich bin nie von meinen Eltern geküßt worden, und meine Mutter wusch sich dauernd die Hände. Vielleicht war das ihre Art von Liebe, vielleicht war es auch nur Pflichtbewußtsein. (M, S. 53)

Die Erzählerin erinnert sich, den Vater in ihrer Trauer über die erzwungene Distanz zur Mutter, die ständig mit der Pflege ihres Mannes beschäftigt gewesen sei, abgelehnt und ihm die Schuld für deren (emotionale) Abwesenheit gegeben zu haben. Doch auch nach seinem Tod, als die Protagonistin acht Jahre alt ist, ändert sich wenig. Die Mutter, mittlerweile selbst erkrankt, verfällt zusehends und stirbt wenig später (vgl. M, S. 52 f.).

Ihr Austausch mit dem Kind spart zeitlebens beinahe den ganzen Körper, besonders aber den Mund, die Artikulationsorgane, aus²⁸ – es ist, als ob die Erzählerin nie in die (bei Lacan traditionell väterliche) symbolische Ordnung eingeführt worden wäre. Die Mutter ist ständig darum bemüht, jegliche Übertragung, sei sie akustisch, medizinisch oder (psycho-)analytisch, zwischen Vater und Kind, aber auch dem Kind und sich selbst zu verhindern. Medial betrachtet, ist der Kontakt zwischen Eltern und Tochter beinahe vollständig unterbrochen. Als gemeinsamer Code steht, mit wenigen Ausnahmen, nur der antiseptische Blick zur Verfügung. Kommunikation, das etabliert *Die Mansarde* von Anfang an, ist demnach ein hochgradig viraler Akt, die Grenzen zur Krankheit sind fließend.²⁹ Die Folgen einer Infektion lassen sich an Hubert ablesen, der seine Sprache (und sein Selbstverständnis als Sprecher³⁰) tatsächlich einer Übertragung vom Vater auf den Sohn verdankt.

Die Erzählerin ist hingegen so allumfassend erbschaftslos, dass selbst das

28 An anderer Stelle heißt es dazu: „Vielleicht hätte er [der Vater, M. M.] mich gern gestreichelt und geküßt [...]. Es gehört sehr viel Disziplin dazu, ein Kind nicht zu streicheln und zu küssen.“ M, S. 62 f.

29 Der Konnex Kommunikation-Infektion-Attraktion findet sich auch im Werk Bachmanns, besonders im etwa zeitgleich zur *Mansarde* entstandenen Roman *Malina*. Die Liebe der Hauptfigur zu Ivan hat nicht nur sprichwörtlich etwas Krankhaftes: Ivan fungiert als Pharmakon (im griechischen Doppelsinn von Gift und Arznei) und die Ich-Figur spricht davon, die Welt pandemisch mit ihrer Liebe zu infizieren. Vgl. Mairhofer, „Ich war ja nicht krank – ich war nur krank, aber ganz anders“.

30 Die Protagonistin hingegen weiß um die Relativität ihrer Sprechakte – die „Benannten“, so hält sie nonchalant fest, kümmern sich nicht darum, wie sie geheißen werden (s. o.).

einziges Erbstück, das ihr unmissverständlich zugestanden hätte, verloren geht. Ihr Vater hatte ihr, scheinbar in dem verzweifelten Versuch, seiner Tochter etwas zu hinterlassen, eine Korallenkette geschenkt:

Die Kette war ein stacheliges Ding, und ich verlor sie später. Ich war damals vielleicht sechs Jahre, und mein Vater war schon sehr krank. Er wusch die Kette und seine Hände, ehe er sie mir um den Hals legte. Davon fühlte sie sich feuchtkalt an, und mich schauderte. Ich sah, daß er mich gern aufgehoben und geküßt hätte, seine grünen Augen sahen sehr hungrig aus. Ich spürte, daß etwas mich ergreifen und festhalten wollte, und lief davon. [...] Wie gesagt, die Kette verlor ich später. Ich hatte immer einen Hang, Dinge zu verlieren, auch Menschen, das geschah ganz leicht und spielend. (M, S. 53 f.)

Der Moment, in dem der Vater sich der Protagonistin endlich körperlich annähert, ist nicht befreiend, sondern unheimlich; sie erlebt die Szene als einverleibend und immobilisierend. Darum flieht sie nicht nur aus der Situation, sondern weist, indem sie sie verliert, auch die Kette, die sich um ihren Hals schließt,³¹ zurück – und mit ihr jegliche Eingliederung in die familiäre Genealogie. Die Kette, das macht Haushofer in der Wiederholung deutlich, verschwindet nicht bloß, sie ‚geht nicht verloren‘: Die Tochter verliert sie – ein aktiveres Verlieren ist im Deutschen grammatikalisch nicht möglich.

Geht man davon aus, dass Zeichensysteme erblich sind, dazu aber einerseits der intergenerationalen Weitergabe und andererseits der Annahme, des Antritts dieser Erbschaft, bedürfen, wird verständlich, warum die Erzählerin auch als Erwachsene fortfährt, Tiere und Pflanzen in einer Privatsprache zu bezeichnen. Dem entspricht auch der Umstand, dass sie den gesamten Text hindurch namenlos bleibt. So trägt sie weder Spuren ihres ‚Mädchennamens‘, der der Vatername gewesen wäre, noch jene des Familiennamens Huberts, der wiederum dessen Vatername ist.

Dennoch entkommt auch die Protagonistin der genealogischen Ordnung nicht vollständig. Zwar erbt sie nicht, wie Hubert, den Mund des Vaters, aber seine „hungrigen“ Augen (vgl. M, S. 53). Konsequenterweise zieht der Baum vor dem Fenster in erster Linie ihren Blick auf sich.³² Sein Reiz scheint für die Erzählerin gerade darin zu liegen, dass nicht nur unklar bleibt, mit welchem Signifikant er zu bezeichnen ist, sondern dass der Baum auch in Sichtbarkeit und Medialität fluktuiert. Ausgerechnet im Sommer, „[s]obald er aus-

31 Damit droht er auch, sie, wie eine Gefangene, in, oder, als wildes Tier, an eine Kette(n) zu legen.

32 Interessant ist, dass der Text die Einseitigkeit dieses Blicks explizit macht, wenn die Erzählerin feststellt: „Er weiß nicht, daß es mich gibt.“ Vgl. M, S. 16.

treibt und sich mit Laub bedeckt, wird er unsichtbar“ (M, S. 16). Vorder- und Hintergrund erweisen sich als relativ, wenn der Himmel, vor dem der Baum „flach wie eine Zeichnung, ein Bild“ (M, S. 18) steht, zwischen den Ästen „aufzuquellen“ (M, S. 18) beginnt. Natürlichkeit (die bis hin zur Anthropomorphisierung reicht) und Künstlichkeit gehen nahtlos ineinander über, denn auch der zweidimensionale Baum „hält [...] in unzähligen silbergrauen Fingern den Himmel gefangen“ (M, S. 18). In bestimmten Lichtverhältnissen kann sich die Erzählerin überhaupt „nicht vorstellen, daß er ein wirklicher Baum ist“ (M, S. 24),³³ weil er „nicht wie ein organisches Wesen“ (M, S. 14) wirkt, sondern wie „ein Kunstgegenstand, glashart und glänzend.“ (M, S. 14)

Der Baum bleibt einer beständigen Metamorphose unterworfen. Das muss er auch, um der Protagonistin als eine Art Katalysator dienen zu können, der ihre „Wünsche, [...] Beunruhigungen, Ärgernisse und Verstimmungen“ (M, S. 19) bündelt und aus ihr „herauszieht“ (M, S. 19). Resultat dieses Prozesses, der nicht weniger als die Anerkennung der Prozessualität (sprachlicher) Zeichen erfordert, ist der von der Protagonistin so innig ersehnte traumlose Schlaf, eine Form bewusstloser Gegenwärtigkeit also, die keine Bilder, keine Zeichen produziert. Es scheint beinahe, als werde es der Protagonistin in Gegenwart des Baumes möglich, sämtliche Signifikationsprozesse (und damit alle Versuche, Sinn zu machen, das heißt Sinn mittels intellektueller, versprachlichter Interpretation von Sinneseindrücken herzustellen) für einen begrenzten Zeitraum abzugeben. Hubert, der den Baum in der Sekunde, in der er ihn erblickt, begrifflich festsetzen, Signifikat an Signifikant und damit sich selbst an seine Vergangenheit rückbinden muss, kann den Prozess, in dem er sich ohne sein Wissen befindet, hingegen nie abschließen: In der Aussprache von „Akazie“, in dem Versuch, seinen Vater auf der Kriegs fotografie zu identifizieren, selbst in seinem Faible für die Lektüre historischer Schlachtbeschreibungen lebt Hubert in einem ungebrochenen Wiederholungszwang.

33 Und tatsächlich handelt es sich ja nicht um einen ‚wirklichen‘, sondern einen (von Haushofer, aber auch der Protagonistin selbst) erschriebenen Baum, der insofern ‚wirklich‘ ganz und gar „Kunstgegenstand“ ist.

3.2 „[W]enn man das eine Mitteilung nennen konnte“ – Franzas Nachrichten mit Verkehrszeichen

Am Beginn des *Buchs Franza*, noch bevor die Geschwister Ranner nach Ägypten aufbrechen, steht eine wesentlich kürzere Reise: Martin Ranner fährt mit dem Zug entlang der Südbahnstrecke nach Wien. Dort will er nach seiner Schwester Franziska suchen, die verschwunden ist – sie befindet sich auf der Flucht vor ihrem Ehemann, dem berühmten Psychiater Leopold Jordan, den Martin „das Fossil“ nennt. Anlass seiner Rettungsaktion ist ein per Telegramm abgesetzter Hilferuf Franzas, den Martin im Laufe der Zugfahrt mit wachsender Irritation wieder und wieder liest:

Der Professor, das Fossil, hatte ihm die Schwester zugrunde gerichtet. Zu dieser Vermutung war er schon gekommen, ehe er den geringsten Beweis in der Hand hatte, und auf der Fahrt nach Wien, [...] noch vor dem Semmeringtunnel, [...] meinte er, Franzas Mitteilung verstanden zu haben, wenn man das eine Mitteilung nennen konnte und er der Champollion sein sollte, der erstmals Helle in eine Schrift brachte, mit der er sich lieber beschäftigen wollte. Vor dem Tunnel, eh er die Königskartuschen einerseits („Kleines Wörterbuch der Ägyptologie“) und ein Telegramm der österreichischen Bundespost andererseits zu studieren aufhören mußte, hatte er die Gewißheit. Er steckte Franzas dreiseitenlanges Telegramm in die Rocktasche und bereitete sich auf die Durchfahrt vor, denn eins war ja geblieben, daß die Bundesbahnen für ihre Tagzüge noch immer mit dem Strom geizten, die blaue Lampe war zwar eingestellt, Licht aber keins in das Coupé zu bringen, in dem er dachte, typisch Franza, und ein Telegramm mußte es sein, einen Brief hatte sie nicht schreiben können [...]. Und: typisch, sagte er sich, obwohl sie ihm gewiß nur wenige Telegramme geschickt hatte, vielleicht war das sogar erst das zweite oder dritte in zehn Jahren, aber typisch sollte es sein, so wollte er es in der Dunkelheit, in der ihm die Zigarette nicht mehr schmeckte, und <er> zerdrückte sie, typisch, im Aschenbecher, der klemmte. (BF, S. 131 f.)

Die ersten Seiten des Romans stehen im Zeichen von Martins Versuch, Franzas Telegramm Sinn abzugewinnen und die Distanz, die seit ihrer Heirat mit dem Psychiater Leopold Jordan zwischen ihnen besteht, räumlich wie emotional zu überbrücken. Gemeinsam mit dem unmittelbar auf die hier zitierte Passage folgenden „Exkurs, während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt“ (BF, S. 134),³⁴ der Martins Lektüre vorerst ein Ende setzt und den

34 Bachmann wechselt in der Schreibung zwischen „Semmeringtunnel“ und „Semmering-Tunnel“.

Fortgang der Handlung vorübergehend anhält, lotet Bachmann darin die Grenzen dessen aus, was zwischen Figuren, zwischen Autor:in und Leser:in, was mit Sprache überhaupt sagbar ist. In der Reflexion darüber, was passiert, wenn erzählt wird, dass ein Zug, den es eigentlich gar nicht gibt, den Semmeringtunnel passiert, wird die interne Fokalisierung zugunsten einer Nullfokalisierung verlassen und der Fokus der Narration auf die – alternativlose – (Un-)Möglichkeit des Erzählens selbst gerichtet. Das Romanfragment setzt daher mit einer Kommunikationsstörung auf zwei Ebenen ein, im (wortwörtlichen) Zuge derer sowohl Martin als auch die Rezipient:innen des *Buchs Franza* radikal auf die Materialität und die unhintergehbare Fiktionalität einer Sprache zurückgeworfen werden, die ihre Botschaft generiert, indem sie sich selbst (immerzu weitersprechend) unterbricht.

Martins erster Versuch einer Exegese Franzas ist exemplarisch für alle weiteren³⁵ – er wird, wenn auch widerwillig, bis zuletzt darum ringen, seine Schwester zu verstehen, während es Franza nur in Ansätzen gelingen wird, sich in einer Weise mitzuteilen, die ihr Leiden für andere nachvollziehbar macht. Die Decodierung ihrer Nachricht wird, durch Martins Doppellektüre von Franzas Text und dem *Kleinen Wörterbuch der Ägyptologie* (genauer: dem Eintrag zu den Königskartuschen, ein Detail, das sich später als aussagekräftig erweisen wird), zudem unmittelbar mit jenem Fremdheitsdiskurs verknüpft, der das Romanfragment leitmotivisch durchzieht. Franzas Mitteilung, so der Subtext, ist so exotisch und unentzifferbar, dass sie ebenso gut in ägyptischen Hieroglyphen geschrieben sein könnte.³⁶ Der Grund für Franzas scheinbare Unfähigkeit, klar zu sagen, was mit ihr nicht stimmt – ihre „Zugrundrichtung“³⁷ durch Jordan – ist Martin zwar von der ersten Zeile an be-

35 Man könnte sogar so weit gehen, diesen Versuch nicht nur als exemplarisch für die Beziehung zwischen Martin und Franza zu begreifen, sondern auch für jene zwischen Bachmanns Leser:innen und ihren Nachlasstexten, denen gegenüber man sich mitunter in Martins Position wiederfindet – an der Grenze dessen, was man verstehen zu können meint, und deshalb nicht selten verzweifelt oder verstimmt. Die einzige Möglichkeit, damit umzugehen, lautet in beiden Fällen, den eigenen Lektüreprozess der Medialität des Vorliegenden anzupassen.

36 Eine solche Gleichsetzung ist natürlich nicht unproblematisch, wie eine Re-Lektüre von Bachmanns Werk im Lichte der neuesten Entwicklungen der Postcolonial Studies überhaupt überfällig ist. Für einen Überblick siehe Monika Albrecht: Bachmann in postkolonialer Sicht. In: Albrecht/Göttsche, Bachmann-Handbuch, S. 378–382. Siehe außerdem Albrecht (2016); Diallo; Lennox (1998, 2004) (siehe Literaturverzeichnis).

37 ‚Zugrundegehen‘ ist in Bachmanns Werk kein ausschließlich negativ konnotierter Begriff. Er kann, wie in „Böhmen liegt am Meer“, auch bedeuten, zum Grunde, den Dingen auf den Grund zu gehen und im Zuge dessen anzukommen („zugrundgerichtet wach ich ruhig auf“, Bachmann, „Böhmen liegt am Meer“, S. 167). Der entscheidende Unterschied zu Franzas Erfahrung liegt im Modus – sie geht nicht (selbst) zugrunde, sondern wird von jemandem zugrunde gerichtet. Das impliziert nicht nur Fremdbestimmung, Zurichtung und Judikatur, sondern auch eine Form der Handelsbeziehung zwischen Martin und Jordan, der ihm die

wusst, die genauen Umstände und das Ausmaß dieser letztlich endgültigen Vernichtung werden aber erst im Verlauf des Textes schrittweise aufgedeckt. Jordan, so erfährt man später, misshandelt Franza nicht nur physisch, sondern verletzt sie auch psychisch schwer. In beiden Fällen sind es Schriftstücke, die die Franza das volle Ausmaß seiner Grausamkeit vor Augen führen. Einmal, weil sie feststellen muss, dass er sie aus seiner Schrift aus-, und einmal, weil er sie darin einschließt: Einerseits tilgt Jordan jegliche Spur von Franzas Mitarbeit aus seinem Buch über die Spätschäden an weiblichen Häftlingen im Nationalsozialismus und lässt sie selbst in der Danksagung unerwähnt,³⁸ andererseits fertigt er, ohne Franzas Wissen, im Laufe ihrer Ehe zahlreiche stenografische Aufzeichnungen über ihr Verhalten an, als wäre sie einer seiner klinischen Fälle. Dabei ist ihm freilich nicht daran gelegen, Franza zu heilen – ganz im Gegenteil. Es geht ihm, in einer perfiden Umkehr des hippokratischen Eids, vielmehr darum, seine Frau mittels Pathologisierung gefügig und kontrollierbar zu machen. Mit Erfolg: Die Entdeckung von Jordans Notizen übersteigt Franzas Duldungsvermögen endgültig und stürzt sie in eine schwere Krise, die sie psychosomatisch ausagiert. Sie entwickelt ‚hysterische‘ Symptome³⁹ und wird so zu der Kranken, die Jordan in seiner Verschriftlichung

Schwester ‚ausspannt‘. So gesehen könnte man Franzas Reise nach Ägypten und besonders jene Passage, in der sie sich am Meer wiederfindet, als Versuch begreifen, doch noch zu jenem „guten Grund“ zu gelangen, der in „Böhmen liegt am Meer“ aufgerufen wird. Die Landschaft, die Franza vorfindet, ist aber das genaue Gegenteil der ‚böhmisches‘ des Gedichts: Das Wasser wimmelt nur so vor Quallen, das Land ist vom Erdölabbau verheert, und am Strand wartet statt einer Epiphanie von Gemeinsamkeit nur eine vom Unheimlichen ins Lächerliche kippende Seegurke. Vgl. BF, S. 285 ff. Nach Katya Krylova ist „zugrunde gerichtet“ [...] symptomatic of the topographical preoccupations of *Das Buch Franza*, evoking a subterranean ‚grounding‘. If traumatic wounding arrests experience in time and place then here such a wounding operates via a topographic mode, the *Fossil's* effect on Franza being to direct her back to her foundations of origins, the ‚Grund‘, prompting a revisiting of primary traumata that led to such a ‚Zugrunderichten‘ [...]. Similarly, Franza, being thus ‚zugrunde gerichtet‘, in the probing, downward archaeological preoccupation of *Das Buch Franza*, and in the etymological meaning of ‚zugrunderichten‘ in German that retains the Latin meaning of ‚ruin‘ as ‚falling down‘, is aligned with the ancient historical personages that Martin and Franza encounter on their journey to Egypt, Libya and Sudan.“ [Herv. i. O.] Katya Krylova: *Walking through History. Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2013, S. 84.

38 „[D]a sah ich, daß bei dem Dank an die Mitarbeiter [...] mein Name fehlte, es war nicht eigentlich das Fehlen des Namens, das ich bedauerte, nein, es war ein Signal für etwas anderes. Er wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte. Und dann traf mich das noch einmal tiefer, denn wenn auch jeder Name überflüssig war und nicht mehr bedeuten konnte als eine Unterschrift, damit die Richtigkeit nachprüfbar war, damit jeder haftbar war, so war es doch alles gewesen, was ich je sichtbar getan hatte, wofür ich außer für ihn gearbeitet hatte. Das hatte mich gehalten einige Jahre, hatte mich am Leben erhalten, meinen Eifer, meine Überzeugungen.“ BF, S. 208 f.

39 Siehe etwa Gutjahr; Kanz (1999); Oki (siehe Literaturverzeichnis).

vorwegnimmt. „Die Gewalttätigkeit Jordans“, so Barbara Agnese, „liegt in einem reduktionistischen Rationalitätsverfahren, in dem der andere zum erschaffenen Gegenstand einer Theorie wird.“⁴⁰

Als Martin am Beginn des Romans aufbricht, um Franza abzuholen, weiß er von all dem nichts – er kann daher auch nicht ahnen, dass seine Schwester kaum noch dazu in der Lage ist, verbal zu kommunizieren. Franzas Sprache ist zu diesem Zeitpunkt in erster Linie die Körpersprache der Krankheit, die sich vor allem in ohnmachtsartigen Zuständen, das heißt in Abbrüchen und Ausfällen, artikuliert.⁴¹ Wenn es Martin nicht gelingt, „Helle in [die] Schrift“ (BF, S. 131) seiner Schwester zu bringen (ein Unterfangen, das er, nur halb ironisch, mit Jean-François Champollions Übersetzung des Steins von Rosette gleichsetzt), liegt das also nicht in erster Linie an den schlechten Lichtverhältnissen im Zugabteil⁴² – Franzas Telegramm ist auch bei bester Beleuchtung nahezu unlesbar. Gerade darin liegt aber, wie sich herausstellen wird, sein Aussagegehalt. Auf den ersten Blick scheint Martins Annahme, dass seine Schwester eben nicht wisse, wie man ‚richtig‘ telegraphiert – seines eigenen Lesewiderstands, der sich daraus speist, dass er sich nicht mit Franzas Unglück befassen möchte, ungeachtet – vollkommen richtig: Das Versenden eines dreiseitigen Telegramms ist tatsächlich paradox. Dass Franza keinen Brief schickt, der dem Umfang dessen, was sie zu sagen versucht, eher entspreche, dass sie nicht überhaupt zum Telefon greift, was der Dringlichkeit der Situation angemessen wäre, muss in der Tat stutzig machen.⁴³ Martin wird erst später verstehen, dass sich sein Vorwurf „einen Brief hatte sie nicht schreiben können“ (BF, S. 132) unwillkürlich als korrekte Einschätzung der Situation erweist. In Franzas Wiener Wohnung angekommen, in der er weder auf seine Schwester noch auf Jordan, sondern auf deren Köchin trifft, wird Martin in Jordans Schreibtisch zahlreiche, unter anderem an ihn selbst gerichtete Brieffragmente Franzas finden, die nach wenigen Zeilen abbrechen. Franza ist wirklich nicht (mehr) dazu in der Lage, Briefe zu schreiben, und

⁴⁰ Barbara Agnese: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen 1996, S. 205. Vgl. auch Eva Christina Zeller: *Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1988, S. 57.

⁴¹ Ingeborg Bachmanns Interesse an und Übereinstimmung mit den Thesen Georg Groddeck, der Krankheiten als Ausdrucksweise des ES begreift und Kranken damit eine Form der Selbstautorschaft zugesteht, ist bekannt. Vgl. Christine Kanz: *Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie*. In: Albrecht/Götttsche (Hg.), *Bachmann-Handbuch*, S. 357–371, besonders S. 365–367. Siehe auch Agnese (2010); Bossinade (siehe Literaturverzeichnis).

⁴² Hell-Dunkel-Metaphern durchziehen den gesamten Romanentwurf. Das Verhältnis von Beziehungungsweise Erleuchtung und Übersetzung im *Buch Franza* wäre sicherlich eine eigene Untersuchung wert.

⁴³ Auch wenn man bedenkt, welch wesentliche Rollen diese Medien im ‚Nachfolgeprojekt‘ *Malina* einnehmen.

das, wie die Datumsangaben auf den Fragmenten belegen, seit zwei Jahren (vgl. BF, S. 145). Karin Harrasser spricht mit Blick auf Bachmanns „Todesarten“-Prosa pointiert von einer darin herrschenden „Krise des postalischen Prinzips“⁴⁴:

Malina und die überlieferten Fragmente zu den *Todesarten*-Romanen sind durchsetzt mit Briefen, die nicht ankommen, nicht abgeschickt werden, über die ersten Zeilen nicht hinauskommen oder sich in Spekulationen über die richtige Anrede verheddern. Aber nicht nur das Briefe-Schreiben und -Abschicken [...] erweist sich als unkontrollierbar, auch der Erhalt von Postsendungen und das damit verbundene Erregungspotential, also die Rezeption von Literatur, erscheint zunehmend krisenhaft[.]⁴⁵

Das Dilemma, in dem Martin und Franza sich wiederfinden – die „Ungleichzeitigkeit und Asymmetrie [...] von Textzirkulation“⁴⁶ – ist, bis zu einem gewissen Grad, das jeder Post-Szene; ja die Voraussetzungen für das ‚Gelingen‘ der Kommunikation sind nicht einmal schlecht: Franzas Nachricht kommt, zum Leidwesen Martins, rechtzeitig an (BF, S. 135 f.); der Empfänger ist, trotz seines Unmuts, bemüht, sie zu verstehen. Daran, dass Martins Lektüre fortwährend unterbrochen wird, tragen also nicht so sehr die Tücken des Postalischen und die Gegebenheiten der Südbahnstrecke Schuld, sondern die mediale Eigengesetzlichkeit der gewählten Textsorte, die dank Überlänge umso deutlicher zu Tage tritt: „[S]top und stop und stop, meinte sie denn, er könne nicht lesen ohne Verkehrszeichen, und er riet und rätselte und bildete sich wieder eine andre Gewißheit ein, die wievielte schon? durch diese stops aufgehalten.“ (BF, S. 135) Die Störung der Botschaft durch erzwungene ‚Stops‘ ist dem Telegramm inhärent, das muss auch Martin wissen. Allerdings lässt sie sich in der Regel, dank der Prägnanz telegrafierter Nachrichten, ausblenden – je weniger Sätze sie enthalten, desto weniger den Punkt markierende Stops sind nötig. Franzas Telegramm, dessen Wortlaut Bachmann wohlweislich ausspart, führt dieses Prinzip scheinbar ad absurdum, weil es zu viele Sätze und damit außergewöhnlich viele Stops enthält.⁴⁷

44 Karin Harrasser: Bachmanns Liebespost. In: Simons/Wagner (Hg.), *Bachmanns Medien*, S. 46 – 60, hier S. 46.

45 Ebd.

46 Ebd., S. 48.

47 „Telegraphie, die anstatt eines materiellen Datenträgers (Brief) die Information selber überträgt, [...] ermöglicht die Optimierung der Übertragungsleistung in bezug auf die Geschwindigkeit. [...] [D]ie Postkarte, ermöglicht die Optimierung des Übertragenen, der ‚Welt‘ – um den Preis einer hohen Entropie derselben. [...] [A]lles, was es gibt, [ist] entweder schnell und von hoher Entropie (d. h. informativ) und daher geheim oder es ist langsam, wenig en-

Von Franza in seinen Reisevorbereitungen ebenso gestört wie von den „Verkehrszeichen“ in seiner Lektüre, begeht Martin, ohne es besser wissen zu können, einen entscheidenden Fehler. Er liest das Telegramm wie jedes andere auch: als Nachricht, deren Medium Mittel zum Zweck ist. Dementsprechend versucht er, die Botschaft zwischen den Unterbrechungen zu entschlüsseln – wobei ihm notgedrungen entgehen muss, dass die Unterbrechung die eigentliche Botschaft *ist*. Um zu verstehen, was Franza sagt, müsste Martin die (vermeintliche) semantische Leerstelle lesen: Was über drei Seiten hinweg unmissverständlich vor ihm steht, ist tatsächlich nichts anderes als „stop und stop und stop“. Ihre Nachricht „mußte“, wie Martin ihr ankreidet, deshalb ausgerechnet „ein Telegramm [...] sein“ (BF, S. 132), weil dessen Sprache die einzige ist, die Franzas Wunsch nach einem Stop, einem Ende ihrer Ehe und ihrer Krise, Ausdruck zu verleihen vermag. Darum greift sie auf ein Medium zurück, das ‚von selbst‘ spricht, indem es seinem Sender wie auch seinem Empfänger ins Wort fällt.⁴⁸

Franzas Medienwahl könnte noch einen weiteren Grund haben: Während das Briefgeheimnis⁴⁹ im Falle des ‚klassischen‘ Briefs durch einen verschlossenen, womöglich sogar versiegelten Umschlag zwar nicht garantiert, aber doch geschützt werden kann, nimmt der Übermittler der Telegramm-Kommunikation – auch wenn diese ebenso dem Briefgeheimnis unterliegt – schon aus technischen Gründen eine andere Rolle ein als der Postbote oder Kurier. Beim Verfassen eines Telegrammes sind Sender und Schreiber nicht dieselbe Person: Der Sender diktiert die Nachricht einem Postbeamten, der seinerseits einen (Fern-)Schreiber bedient. Ein Telegramm aufzugeben erlaubt Franza daher, den Schreibakt, von dessen Scheitern die vielen abgebrochenen Brie-

tropisch und daher öffentlich.“ Bernhard Siegert: *Relais: Geschicke der Literatur als Epoche der Post 1751–1913*. Berlin: Brinkmann und Bose 1993, S. 183. Auf Franzas Telegramm trifft das gerade nicht zu – es ist schnell und ‚uninformativ‘. Der ‚Telegrammstil‘ gründet darauf, dass der Preis eines Telegramms seit den 1870er Jahren pro Wort verrechnet wird – Franzas Telegramm ist also auch finanziell denkbar ‚unökonomisch‘. Vgl. ebd., S. 200.

48 In Bachmanns Texten würden „die Medien [stets] zusammen mit der literarischen Kreation [wirken], nicht nur als Supplement, sondern vielmehr mit ihrer transformierenden Kraft der Gestaltung.“ Oliver Simons / Elisabeth Wagner: Bachmanns Medien. In: Simons / Wagner (Hg.), Bachmanns Medien, S. 7–11, hier S. 9. Marshall McLuhans berühmtestes Zitat und Titel des ersten Kapitels von *Understanding Media*, „The medium is the message“, drängt sich in diesem Zusammenhang regelrecht auf. Vgl. Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: The American Library 1964.

In einer der meistzitierten Szenen des Romans, vor Hatschepsuts Tempel, wiederholt sich die hier etablierte Differenz. Franza starrt wie gebannt auf die Stelle, von der die Namenszeichen Hatschepsuts entfernt wurden und erkennt in dieser Abwesenheit ihre beständige Anwesenheit. Vgl. BF, S. 274 f. Franzas Verständnis ist auch darum so unmittelbar, weil sie selbst die ‚Auslöschung‘ ihres Namens erleben musste (s. o.).

49 Zur Wichtigkeit des Briefgeheimnisses für das Leben und Schreiben Bachmanns vgl. Weigel, Hinterlassenschaften.

fe zeugen, auszulagern – sie muss ‚nur noch‘ diktieren.⁵⁰ Dieses Diktat kommt einer Anklage dessen, was Franza durch Jordan widerfahren ist, am nächsten. Weil Jordans Verbrechen vor Gericht nicht judizierbar sind, wäre es zwecklos, die Polizei zu informieren – im Postbeamten hat Franza aber immerhin einen Staatsbeamten gegenüber, dem sie, wenn schon nicht was, zumindest sagen kann, *dass* etwas passiert ist.

Entgehen Martin auch die medialen Spitzfindigkeiten von Franzas Mitteilung, ist ihre Kommunikation doch insofern erfolgreich, als er sich auf die Suche nach Franza begibt, obwohl er Wien angesichts seiner bevorstehenden Ägyptenreise erst kurz zuvor den Rücken gekehrt hatte. Weil er einen Teil ihrer Nachricht intuitiv richtig versteht, fährt Martin schließlich eingebungsartig in ihren Heimatort Galicien, wo er seine Schwester findet: „Zuletzt stand ein Wort allein da. Franza. Also war sie wohl zur Vernunft gekommen, denn letztesmal hatte es bestimmt noch geheißen: Deine Franziska. Oder: Deine alte Franziska.“ (BF, S. 135) Franza unterzeichnet mit dem Rufnamen ihrer Kindheit und Jugend, den sie, wie den Familiennamen Ranner, nach ihrer Heirat abgelegt hatte. Sie spricht also dezidiert nicht als Franziska Jordan, Ehefrau des arrivierten Psychiaters Leopold Jordan, sondern als jene Franza, die Martin als seine „Gitsche“ (BF, S. 153) erkennt. Aufgrund ihrer gemeinsamen Geschichte kann sie davon ausgehen, dass Martin, wenn schon sonst nichts, zumindest dieses Schibboleth einzuordnen weiß, zumal er sich, was Franza nicht wissen kann, neben ihrem Telegramm ausgerechnet mit Königskartuschen – Namenszeichen also – befasst. Der leicht gehässige Vergleich von Franzas Nachricht mit ägyptischen Hieroglyphen erhält so eine weitere, versöhnlichere Bedeutungsdimension – Martin ist im Begriff, zu lernen, die (Namens-)Zeichen richtig zu deuten. Als Vor- und Spitzname steht ‚Franza‘ außerhalb aller gesellschaftlichen und juristischen Implikationen, die an den Familiennamen geknüpft sind. Die Ohnmacht des eigenen Nachnamens, der nicht nur für die geografische, sondern auch für die soziale Herkunft der Geschwister Ranner, „vulgo Tobai“ (BF, S. 151) entsteht, wird Martin (der diesen Namen als Mann im Gegensatz zu Franza nicht ablegen kann) schon am Beginn des Textes schmerzlich bewusst.⁵¹ Jordan „[wirft] patzig bescheiden

⁵⁰ Es gibt im *Buch Franza* keine ‚Telegrafierszene‘, das Medium setzt aber gewisse ritualisierte Handlungen voraus.

⁵¹ In der *Mansarde* werden hingegen nur Vornamen (beziehungsweise Titel) genannt, die, wie vielerorts bis heute üblich, an die nächste- oder, im Falle Ferdinands, an die übernächste Generation weitergegeben werden. Während das genealogische Prinzip, das in der *Mansarde* und im *Buch Franza* am Werk ist, in beiden Texten anhand der Zirkulation von Namen augenscheinlich wird, hat die Nennung der Nach- und Vulgonamen im *Buch Franza* den Effekt, dass sich die Ereignisse zum (potenziellen) Schicksal einer ganzen – und zwar, anders als in der *Mansarde*, einer bestimmten – Familie beziehungsweise eines ‚Geschlechts‘ im biblischen Sinne ausweiten.

seinen Namen ins Telefon [...], im Bewußtsein seiner Bedeutung, mit dieser leicht nasalen Färbung, die nur einige Wiener auf der höchsten Leitersprosse und ehemalige k. und k.-Offiziere noch zu produzieren wußten“ (BF, S. 137). Martins Sprache hingegen ist „ein schon gereinigtes Deutsch [...] voller Sprödigkeit, von einigen aufgeweichten Konsonanten durchsetzt, immer noch zu milde“ (BF, S. 137). Sein Versuch, Franza aus Jordans Wohnung in Wien oder aus der prestigeträchtigen Heilanstalt in Baden zu holen, die ihr nur Jordans Berühmtheit wegen offensteht (und die, als medizinische Institution, Teil jenes perfiden Systems ist, das Franza zum Fall erklärt), scheitert weniger an dieser Milde als vielmehr an der Unbedeutendheit seines Namens. So heißt es über Franzas Verschwinden:

[U]nd verständigt war niemand worden außer dem Herrn Professor, aber der hatte es offenbar nicht nötig gefunden, noch jemand zu verständigen. Die Polizei blieb also aus dem Spiel, das war bei dem Namen Jordan eine Selbstverständlichkeit. Die Gnädige war auch Frau Jordan, das tröpfelte in Martins Bewußtsein, und er wunderte sich, wieviel jemand gewesen war, der doch bloß seine Schwester war. (BF, S. 142 f.)⁵²

Angesichts der Übermacht des jordanischen Habitus und Status ist Martin nicht nur jeglicher Handlungsspielraum, sondern auch das Recht auf den ‚Besitz‘ seiner Schwester genommen.⁵³ Jordan mit einer Autorität zu drohen, die die seine noch überstiege, scheint ein lächerliches Unterfangen. Weil es

52 In der Spitze gegen Franza kommt zum Ausdruck, dass Martin sich von seiner Schwester, zu der in Wien „alle Franziska sagten“ (BF, S. 153), verraten fühlt. Für ihn ist sie eine „kleine Dame, die ihre Frisuren wechselte und mit ihrer Sprachbegabung akzentlos aus Galicien herausgefunden hatte und auf einen anderen Akzent in Wien übergewechselt hatte, die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündholzbrücke gegangen.“ (BF, S. 153) Dass Martin selbst nach Wien geht, um zu studieren, dort zwar nicht Professor, aber immerhin Doktor wird, und sich in Elfi Nemecs „ein unbeschäftigtes Mannequin [...] ohne Stütze in Industrie und Handel“ zur „Affaire“ wählt (BF, S. 158 f.), blendet er dabei aus.

53 Auch wenn Franza keineswegs eine rein passive Figur ist, zirkuliert sie in gewissem Sinne als ‚Ware‘ zwischen verschiedenen männlichen Charakteren, wie besonders anhand der Rivalität zwischen Bruder und Ehemann deutlich wird. Dass auch Martin Besitzansprüche an Franza stellt, verrät sich bereits im ersten Satz der edierten Fassung: „Der Professor, das Fossil, hatte *ihm* die Schwester zugrunde gerichtet.“ [Herv. M.M.] BF, S. 131. Sigrid Weigel liest diese Konstellation psychoanalytisch: „[D]ie Position Franzas [wechselt] zwischen der Tochter-Geliebten im Verhältnis zu Jordan, der als Vater-Imago bezeichnet wird [...], und der Schwester-Mutter im Verhältnis zum Bruder. Ihre sichtliche Instabilität ist damit als Oszillieren zwischen sämtlichen denkbaren weiblichen Positionen in der familialen Triade gekennzeichnet [...]. Franza ist damit als Frau gestaltet, der kein fester Ort in der symbolischen Ordnung zu eigen ist.“ Weigel, Hinterlassenschaften, S. 516.

keine Sippe gibt, auf die Martin sich berufen könnte,⁵⁴ bleibt ihm nur der vorläufige Rückzug:

Er konnte [...] auch den Professor noch einmal anrufen und ihm mitteilen, aber diesmal kalt, kalt, daß er hier in der Wohnung sei und sich überlege, ob er nicht die Polizei verständigen solle, im Namen, ja, in wessen Namen, in dem der Familie, welcher Familie, soviel wußte das Fossil auch, daß da keine mehr war, also in seinem, Martins Namen, dem eine ältere und oben-drein einzige Schwester abhanden gekommen war. Dieses Konzept verwarf er wieder [...]. (BF, S. 144)

Wie eingangs festgestellt, wird Martins Lektüre von Franzas Telegramm zunächst von einem metanarrativen „Exkurs“ (BF, S. 134) angehalten. Dieser exerziert die antizipierte Unterbrechung durch den Semmeringtunnel performativ aus und lässt die Erzählung im Sinne der *Histoire* auf den Discours hin transparent werden⁵⁵:

Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt, wenn die Rede davon ist, daß er nach Wien fährt, etwas genannt wird, eine Stadt, die so heißt, und ein Ort, der Galicien heißt, wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein Martin Ranner, aber ebensovog Gasparin heißen könnte, und man wird sehen, wenn nicht überhaupt noch ganz anders – wenn also ... Und da sich beweisen läßt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist

54 Letzter Überrest der nunmehr beinahe ‚ausgestorbenen‘ Familie Ranner ist Martins und Franzas (Großeltern-)Haus in Galicien. In dieser „heruntergekommenen Keusche, dem letzten Überbleibsel eines imposanten Besitzes, der [...] so imposant nicht gewesen war“ (BF, S. 158), Martins Erbteil, finden die Geschwister sich und einander schließlich wieder. Franzas symbolische Rückkehr in die Ursprungsfamilie, der Übergang von Jordan zu Martin, wird besiegelt, wenn Franziska sich einen Pass mit ihrem durch die Heirat ‚falsch‘ gewordenen Mädchennamen ausstellen lässt: „[S]ie beeilte sich zu erklären, wie sie zu dem neuen Paß gekommen war und ob er wohl bemerkt habe, [...] daß nur noch ihr richtiger Name darinstehe, [...] und daß keine Rede mehr war von einer Franziska Jordan, geborene.“ BF, S. 167. Namenswechsel (etwa durch Heirat, Scheidung oder Spitznamen) finden sich in allen „Todesarten“-Texten. Dass Namen für Bachmann von eminenter Wichtigkeit sind, zeigt sich auch in ihren Erzählungen (man denke nur an „Ein Wildermuth“) und daran, dass sie dem „Umgang mit Namen“ eine eigene Einheit ihrer Poetik-Vorlesungen widmet. Vgl. Ingeborg Bachmann: Ein Wildermuth. In: *Werke. Zweiter Band: Erzählungen*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u. a.: Piper 1982, S. 214 – 252; Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. IV Der Umgang mit Namen. In: Bachmann, Werke Vierter Band, S. 238 – 254.

55 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. Paderborn: Fink 2010.

und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich $48^{\circ} 14' 54''$ nördlicher Breite und $16^{\circ} 21' 42''$ östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt, schon einmal diesen bestimmten Zug nicht, der durch den genannten Tunnel fährt, und nicht den jungen Mann, der in dem Zug durch den Tunnel fährt – was ist dann? (BF, S. 132 f.)

Bachmann knipst hier in einer unheimlichen Volte metaphorisch und wörtlich das Licht aus. Im blauen Halbdunkel kommt eine bis dahin (und auch danach) ungehörte Erzählstimme zu Wort, die auf rund zwei Seiten sämtliche Elemente der bis dahin etablierten Textwelt dekonstruiert und so erst die Voraussetzungen für eine Fortsetzung der Erzählung schafft (und damit auch dafür, dass Martin Franzas Telegramm ‚richtig‘ verstehen kann). Der Tunnel-Exkurs lässt durch eine systematische Aufschlüsselung dessen, was alles (nicht) ist, Räume, Figuren und letztlich das Erzählen selbst verschwinden. Er führt vor Augen, dass Martin, dessen Existenz aufgrund der Erzählsituation bisher Voraussetzung der Geschichte gewesen ist, keine fiktive Figur auf dem Weg an einen faktischen Ort ist, sondern stellt die Wirklichkeit des vermeintlich Wirklichen in Frage. „Wien [...] auf dem Papier“ (S. 133), ein verschriftlichtes beziehungsweise versprachlichtes Wien, kann nie die durch ihre Koordinaten⁵⁶ bestimmte Hauptstadt Österreichs sein. Martin ist eine fiktive Figur auf einer erfundenen Reise in einem hypothetischen Zug in eine ausgedachte Stadt. Darum kann er, im wahrsten Sinne des Wortes, nichts tun, schon gar nicht erzählen:

Obwohl die Zugauskunft zugeben würde, daß hier (wo hier?) jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts, aber diesen hier könnte sie ja nicht zugeben, den hier auf dem Papier: dann kann also kein Zug fahren und niemand darin sein, dann kann das Ganze nicht sein und auch nicht: er dachte, las, rauchte, schaute, sah, ging, steckte ein Telegramm weg, später: er sagte – dann kann doch niemand reden, wenn es alles zusammen nicht gibt. Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts, wendet sich nichts, wendet sich keiner um und sagt etwas. Wer also wird etwas sagen und was sich zusammensetzen lassen aus Worten – alles, was es beinahe gibt, und vieles, was es nicht gibt. (BF, S. 133)

Was bleibt, ist, wie schon im Falle des Telegramms, die Sprache des Mediums.

⁵⁶ Bachmann gibt hier die exakten Koordinaten des Stephansplatzes an, vgl. https://www.geoschichtewiki.wien.gv.at/Geographische_Lage (Stand: 30. 04. 2025).

An die Stelle einer handlungsfähigen Figur tritt das Rascheln der beschriebenen Blätter, mit dem das Material in seiner unvermeidlichen Betriebslautstärke nicht mehr als seine bloße Existenz mitteilt. Paradoxerweise wird es so nicht nur als Textträger kenntlich – eine prekäre Position, läuft der Text ja eben Gefahr, sich selbst zu Ende zu erzählen –, sondern zum Handlungsträger erklärt, der, einmal in Fahrt, seine Autorin und das nackte, das heißt seines bisherigen Plots entkleidete Erzählen immer weitertreibt:

Das Papier aber will durch den Tunnel, und eh es einfährt (aber da ist es schon eingefahren!), eh es, da ist es noch unbedeckt mit Worten, und wenn es herauskommt, ist es bedeckt und beziffert und eingeteilt, die Worte formieren sich, und mitgebracht aus der Finsternis der Durchfahrt (bei nur blauer Lampe) rollen die Einbildungen und Nachbildungen, die Wahnbildungen und Wahrbildungen ans Licht, rollen heraus aus einem Kopf, kommen über einen Mund, der von ihnen spricht und behauptet und es verlässlich tut wegen des Tunnels im Kopf, aber auch dieser Tunnel ist ja nicht da, ein Bild nur, von Zeit zu Zeit unter einer bestimmten Schädeldecke, die aufzuklappen auch wenig Sinn hätte, denn da wäre noch einmal nichts, keiner der beiden Tunnel. (BF, S. 133 f.)

Was sich in der Opazität des Semmeringtunnels, in den weder die Erzählstimme noch die Autorin Einblick haben, ereignet, ist Schreiben selbst, ein Schreiben allerdings, das sich umgehend in eine Art *parler automatique* transformiert. In Anlehnung an Deleuze und Guattari könnte man vielleicht am ehesten davon sprechen, dass es sich in der Blackbox des Semmering-Massivs ‚produziert‘.⁵⁷ Das Verhältnis, das es zu klären gilt, ist daher für einen Moment nicht mehr jenes zwischen Medium und Inhalt oder Fiktion und Faktualität, sondern jenes zwischen der Eigengesetzlichkeit des Materials und dem (Autor:innen?-)Körper, der, wie Mahood in Becketts *Der Namenlose*,⁵⁸ nur aus einem Kopf und einem sprechenden Mund besteht. Seine Sezierung brächte freilich bloß eins zu Tage – nichts. „Was also soll das?“ (BF, S. 134), fragen sich nicht nur die Leser:innen, sondern auch die Erzählstimme selbst. Nicht mehr und nicht weniger als die Verteidigung des Erfundenen als elementarer Bestandteil und Erkenntnisvoraussetzung des Wirklichen:⁵⁹

57 Vgl. Deleuze / Guattari, Anti-Ödipus.

58 Bachmann bezieht sich in ihrer Poetikvorlesung „Das schreibende Ich“ auf Mahood, dessen ungebrochenes Erzählen zum Paradigma des Schreibens selbst wird. Vgl. Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. III Das schreibende Ich. In: Bachmann, Werke Vierter Band, S. 217 – 237.

59 Der „Umweg“, auf dem man sich nach Derrida befindet, wenn man „[m]it dem Zeichen an[fängt]“ (Bennington / Derrida, Jacques Derrida, S. 31), ist damit zweifach ausbuchsta-

Und ein Exkurs, während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt, müßte enden damit, daß es sich bei dem Zug, aber allem anderen ebenso gut, um einen Irrtum handelt, und nun kann der Zug unserthalben fahren, indem von ihm geschrieben, gesprochen wird, er wird jetzt fahren, weil auf ihm bestanden wird. Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden. (BF, S. 134)⁶⁰

Das Erzählen, daran hält Bachmann fest, kann den Zug ebenso ‚tatsächlich‘ fahren machen, wie es den Duft von Akazien in Haushofers *Mansarde* „süß und berauschend“ sein lässt. Dort heißt es in einer wesentlichen kürzeren, aber nicht weniger aussagekräftigen Passage:

Hubert liebt Akazien, von denen es in alten Romanen heißt, der Duft ihrer Blüten sei süß und berauschend. Er ist tatsächlich süß und berauschend, wie ja alle Eigenschaftswörter aus alten Romanen treffend sind. Nur darf man sie heute nicht mehr verwenden. Trotzdem werden Akazienblüten immer süß und berauschend riechen, solange es auf der Welt noch eine einzige Nase gibt, die das feststellen kann. (M, S. 15)

Über den Transfer von Signifikanten, seien diese nun geschriebene, gesprochene oder habituelle Zeichen, treten also nicht bloß Figuren, sondern auch Vergangenheit und Gegenwart miteinander in Kontakt. In Haushofers Roman wird das, neben Huberts Historienobsession und der Tatsache, dass er jeden Sonntagmorgen die eigene Herkunft herbeizitiert, vor allem anhand des postalischen Monologs augenfällig, den die Protagonistin mit ihrem früheren Ich eingeht, wenn sie die Aufzeichnungen aus Pruschen wiederliest.⁶¹ Auch wenn sie hinter dem Absender der Briefe X vermutet, bleibt bis zuletzt offen,

biert. Seine Anerkennung hat weder ein Ende der Narration zufolge – die Akazien werden so riechen, wie es geschrieben steht, solange jemand lesen und riechen kann –, und auch nicht deren Beginn – *Das Buch Franza* hat schon begonnen, bevor der Zug in den Semmeringtunnel einfährt –, sondern deren bewusste Fortsetzung. Anstatt „die Werte der Wahrheit und des Scheins dem einen oder dem anderen dieser Reiche zu[zu]ordnen“ (ebd., S. 35), also dem des Signifikats oder dem des Signifikanten, anstatt „[d]as Zeichen [...] ausgehend von dieser Unterscheidung zwischen dem Sinnlichen und dem Intelligiblen“ (ebd.) zu denken, zeigen Bachmann und Haushofer, dass es sehr wohl auch „anders gedacht werden [kann]“ (ebd.): intelligibel, da sinnlich, und wahr, weil fiktiv.

⁶⁰ Man fühlt sich unwillkürlich an Robert Musils Idee des ‚Möglichkeitssinns‘ erinnert. Vgl. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Gesamtausgabe*. Hg. v. Walter Fanta. Salzburg: Jung und Jung 2016.

⁶¹ Weil sie weiterhin aufschreibt, was passiert, macht sie die Geschehnisse der Erzählgegenwart potenziell auch ihrem zukünftigen Selbst zugänglich.

wer oder welche Motivation ‚wirklich‘ hinter den Sendungen steckt. Weil dieses Geheimnis nie gelüftet wird, handelt es sich bei der *Mansarde* – natürlich – nicht um einen Kriminalroman, auch wenn beständig „Beweismaterial vernichtet“ (M, S. 72), und das heißt hier: Schriftstücke verbrannt werden. Sie ist aber – wenn auch schon eher – ebenso wenig eine Geistergeschichte. Eine Heimsuchung, wie die Protagonistin sie erlebt, mag zwar unheimlich in einem durch und durch Freud’schen Sinne sein – denn was wäre vertrauter als das selbst Erlebte in eigener Handschrift, die der Protagonistin nun ungewollt und fremd vor Augen steht⁶² – auf die Achsen eines (vereinfachten) Kommunikationsmodells übertragen, tritt an die Stelle des Senders aber dennoch kein Gespenst, sondern bestenfalls ein Strohmann, ein ‚Fremder‘, wie die Protagonistin den Mann nennt, oder, wie in der Bezeichnung ‚X‘ mit-schwingt, eine Variable. Für den Plot unverzichtbar, um die Grenze zur Fantastik nicht zu überschreiten, vermag die Existenz eines physischen Senders nicht an der Tatsache zu rühren, dass die Protagonistin diese Briefe (an sich) selbst geschrieben hat – wenn auch nicht als Briefe. Weil die Gefahr, zum Brief, das heißt mobil zu werden, jeder noch so flüchtigen Notiz innezuwohnen scheint, bedarf es dazu doch nur einiger Kuverts, sind die Figuren der *Mansarde* penibel, um nicht zu sagen paranoid darauf bedacht, alles schriftlich Festgehaltene zu zerstören. Als Wiedergänger des- oder derjenigen, der oder die sie geschrieben hat, ist auch die banalste Nachricht bedrohlich; nur was verbrannt oder zerrissen wurde, kann nicht mehr in Zirkulation gebracht werden.⁶³

Wird Aufgezeichnetes verschickt oder so abgelegt, dass der Adressat beziehungsweise die Adressatin es finden muss, dann, um zu verunsichern. X und Jordan, so ist zu vermuten, kalkulieren mit dem Chaos, das (ihre) Schriftstücke auslösen. Haben Lektüre und anschließendes Autodafé in der *Mansarde* letztlich den gegenteiligen Effekt, weil das Familienleben der Protagonistin dadurch nicht nachhaltig beeinflusst, ja sogar eine künstlerische Blockade gelöst wird, geht Franza (wenn auch nicht allein) an der Verschriftlichung durch Jordan zugrunde. Aus feministischer Perspektive ist das nicht weiter

62 „Meine Schrift hat sich seit damals sehr verändert, sie ist nicht mehr so schräg, und die Anfangsbuchstaben sehen anders aus, sie erinnern nicht mehr an die Schrift, die ich in der Schule gelernt habe.“ M, S. 158.

63 Auch Franzas Telegramm-Sendung ereilt Martin ungebeten, bedroht seine Reisepläne und stammt, wie Franzas Unterschrift verbürgt, nicht bloß aus der Gegenwart, sondern versucht sich und den Empfänger in der Aufrufung des Kindheitsnamens einer Zeit vor der ‚jordanischen‘ zu vergewissern. Die verschobene Zeitlichkeit dieser ‚Postkarten‘ (vgl. Jacques Derrida: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und Jenseits*. 1. Lieferung. Berlin: Brinkmann und Bose 1989) vervielfacht sich, wenn der Verfasser schon zum Zeitpunkt des Schreibens versucht, als ‚früheres Ich‘ zu sprechen – und zwar nicht als zukünftiges, sondern als gegenwärtiges.

verwunderlich, ließe sich daraus doch ein Exempel für die (lebens)rettende Kraft, oder, weniger polemisch formuliert, jedenfalls für die Relevanz von (Selbst-)Autorschaft konstruieren: Die Protagonistin der *Mansarde* ist, bei aller Entfremdung von diesem früheren Selbst, nicht nur Gegenstand, sondern auch Autorin dessen, was sie liest. Franza hingegen ist einzig und allein das Objekt von Jordans Aufzeichnungen. Dass er sie darin bis zur Unkenntlichkeit entstellt, zeigt sich, neben der Differenz zwischen dem, was Franza erinnert und dem, was er festhält, daran, dass Jordan in Stenografie schreibt. Damit garantiert er einerseits, dass niemand, der seine Kürzel nicht kennt, dazu in der Lage ist, seine Botschaft ohne Weiteres zu entschlüsseln, und setzt andererseits seine Verkürzung dessen, was Franza ist und tut, auch formal um.

Anders als in der *Mansarde*, in der die Aufzeichnungen der Protagonistin einen wesentlichen Teil der Handlung ausmachen, weil sie den Pruscherer Erzählstrang bilden, erfahren Leser:innen des *Buchs Franza* vergleichsweise wenig über Jordans Notizen (was auch daran liegen könnte, dass das Kapitel zur „Jordanischen Zeit“ weniger weit ausgearbeitet ist als die anderen). Die beständige Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit ist in Bachmanns Romanfragment weniger Sache von Schriftstücken als von Personen und Orten: Martin etwa ist, je nach Textstufe, Geologe beziehungsweise Historiker, sein Weltverständnis daher eines der Schichtung, der Versteinerung und der Zeitalter, wie in seiner Bezeichnung für „das Fossil“ Jordan (BF, S. 131) deutlich wird. Zuweilen erscheint ihm auch Franza als Fossil (vgl. BF, S. 171); immer wieder äußert er den Wunsch, ihren ‚Aufbau‘ zu erforschen und ihre Zeitrechnung zu verstehen (die, zumindest für die Leser:innen, in den Kapitelüberschriften evident wird).⁶⁴ Mag Ägypten aufgrund der (architektonischen) Zeugnisse seiner Geschichte über weite Strecken wie ein ‚Reich der Vergangenheit‘ und die Reise der Geschwister wie eine Reise zurück in der Zeit erscheinen (was auf Franza in gewisser Weise zutrifft), setzt Bachmann konkrete historische Marker, die eine rein anachronistische Lesart scharf konterkarieren. Die Spuren des Tourismus, die Ölförderung durch die Firma Shell, vor allem aber der Bau des Assuan-Staudamms sind ebenso Teil von Franzas und Martins Ägypten wie die Pyramiden von Gizeh und der Tempel Hatshepsuts. Dass Franza sich ausschließlich mit dem alten Ägypten identifiziert (und ihre eigene, unmittelbare Vergangenheit auf dieses projiziert), wie Mar-

64 In diesem Zusammenhang sei auf jene Szenen hingewiesen, in denen Martin Franza entblößt, also gewissermaßen freilegt (etwa als er seine ohnmächtige Schwester in Galicien auszieht, um ihr das Atmen zu erleichtern, vgl. BF, S. 156 f.) oder bedeckt (wenn er sie, auf ihren Wunsch hin, in den Wüstenschlamm eingräbt, der erhärtet, woraufhin er sie regelrecht aus dem Boden meißeln muss vgl. BF, S. 269 ff.). Die Ambivalenz des Ent- und Zudeckens entspricht Martins widerstreitenden Bedürfnissen, herauszufinden, was mit Franza geschehen ist, und sich ihrer (zumindest symbolisch) zu entledigen.

tin befremdet feststellen muss, ist Teil ihrer Pathologie⁶⁵: Franza leidet, wie Bachmann in ihren Vorrede-Entwürfen festhält, an einer Zeitkrankheit – dem „Virus Verbrechen“ (BF, S. 72).⁶⁶ In dem, was ihr zustößt, überblenden sich neben ägyptischer, wienerischer und galicischer Zeit auch Individual-, Kultur- und Kolonialgeschichte⁶⁷:

[...] Martin konnte erst wieder mit Franza rechnen, als sie die ausgekratzten Zeichen sah, in Dêr el-Bâhari, in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, <von> dem dritten Tuthmosis. Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll. Martin war unsicher, was sie meinte, aber es war tatsächlich das Sonderbarste, das er je gesehen hatte, diese Zerstörungswut, mit Meißeln ausgeführt, dieses Auslöschenwollen einer großen Figur, und er fragte sich, warum das geschehn [sic] war, denn darüber war nichts zu lesen [...]. Aber der Tempel der Hatschepsut stand da, [...] griechisch tausend Jahre vor Griechenland. Nie mehr die Griechen. [...] Aber dafür war Franza ohne Verständnis, sie sagte nur: Er hat sie nicht zerstören können. Für sie war das nicht Stein und nicht Geschichte, sondern, als wär kein Tag vergangen, etwas, das sie beschäftigte. (BF, S. 274 f.)

- 65 Von Franza als einer Kranken zu sprechen, ist nicht unproblematisch. So wie sich ein funktionierendes Immunsystem nicht nur darin äußert, dass es gar nicht erst zu Infektionen kommt, können bestimmte Krankheitssymptome darauf schließen lassen, dass die körpereigene Abwehr funktioniert. Ähnliches könnte man von Franza behaupten – es wäre wohl auch nicht ‚gesund‘, angesichts dessen, was sie erlebt hat, nicht ‚krank‘ zu werden.
- 66 Im Beschreibungsversuch eines frühen Vorrede-Entwurfs, in dem Bachmann diese Formulierung noch nicht gefunden zu haben scheint, wird deutlich, wie vertrackt das Verhältnis von nationalsozialistischer Vergangenheit, ‚entnazifizierter‘ Gegenwart und Zukunft für Autor:innen in den 1960er Jahren ist: „[E]s hat mich sehr beschäftigt, wo das Quantum Verbrechen, der latente Mord <geblieben> ist, seit ich begreifen mußte, daß 1945 kein Datum war, was wir so gern glauben möchten, um uns beruhigt schlafen zu legen. Sie dürfen nicht glauben, daß <ich> mich einer Vergangenheit entziehe. Ich will nur wissen, was jetzt geschieht, und dieses Buch kommt ‚danach‘. Das Jetzt ist schwer aufzufinden, weil alles in Watte verpackt ist, aber nur zum Schein. Und Mord und Grausamkeit in dieser Gesellschaft, die sind zu entdecken.“ BF, S. 17.
- 67 Es geht hier nicht darum, Franzas Identifikation mit Opfern des Kolonialismus und des Nationalsozialismus auf so etwas wie ‚Angemessenheit‘ hin zu prüfen oder gar zu bewerten. Ob ‚gelungen‘ oder nicht, zeugt Bachmanns Überblendung verschiedener Zerstörungs- und Auslöschungsnarrative in jedem Fall von dem Versuch, Gewalt nicht als Ausnahmereaktion, als plötzlich und affekthaft zu begreifen, sondern als Konstante menschlichen Seins und Handelns.

Die Prozesse, die Bachmann in den Vorreden in der ‚großen Geschichte‘ verortet, ereignen sich auf Ebene der Fabel ‚im Kleinen‘ – so etwa, wenn Jordan darauf zu setzen scheint, dass der Effekt seiner (psychischen) Gewalttaten mit einer zeitlichen Verschiebung eintritt. Die Entdeckung seiner Aufzeichnungen hat nicht bloß Auswirkungen auf Franzas Gegenwart und Zukunft, sondern auch auf ihre Vergangenheit: Jede Erinnerung, die sie mit ihm teilte, jeder Gedanke, den sie ihm anvertraute und jede Intimität zwischen ihnen wird retrospektiv zum Argument für Jordans Thesen. Bildet Franza, in Reaktion auf die (manipulierte) Vergeschichtlichung ihrer Person, tatsächlich Symptome aus, die dem Krankheitsbild entsprechen, das Jordan ihr zuvor auf den Leib gedichtet hatte, dann scheinen diese nur zu bestätigen, was Jordan längst gewusst zu haben behauptet. Unter dem Aspekt der paradoxalen Zeitlichkeit könnte man Franzas Symptome daher, wie immer wieder geschehen, als ‚hysterische‘ lesen, denn „*der Hysterische leide[t] größtenteils an Reminiszenzen*“⁶⁸, wie Sigmund Freud und Josef Breuer in den *Studien über Hysterie* (1895) behaupten.⁶⁹

Die Mansarde und *Das Buch Franza* stellen aus, dass die Art und Weise, wie jemand Zeichen, etwa beim Sprechen, in Zirkulation bringt, nicht von der Position zu trennen ist, von der aus gesprochen wird. Der Ort des Sprechens – innerhalb eines Systems wie der Familie oder, in gegenseitiger Erweiterung, der Gesellschaft –, mitunter die Sprache selbst, können, wie bei Hubert, ererbt sein, oder, wie im Falle der Protagonistin der *Mansarde*, zwar nicht herkunftslos, aber ohne (Rechts-)Anspruch auf Besitz. Dieser Ort erweist sich für die weiblichen Figuren der Texte mitunter geografisch und systemisch plötzlich als so gefährlich, dass ein Verlust jeglicher Möglichkeit des (Selbst-)Ausdrucks droht, so man ihn nicht verlässt, wie Wien im *Buch Franza* und das eigene Zuhause, später Pruschen in der *Mansarde*. Die Autorität, die die eigene Position absichert, kann, genau wie der Name, an den sie gebunden ist, verloren, abgelegt, geborgt oder versagt werden. Wenn Hubert in der *Mansarde* in dem Moment, in dem er den Mund öffnet, unverkennbar Sohn seines Vaters ist und sich die Welt im Sinne seiner Vorfahren erschließt, ist die Protagonistin

68 Josef Breuer / Sigmund Freud: *Studien über Hysterie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2011, S. 31.

69 „Die Symptome Franzas“ machen sie gleichzeitig „zu einem Gedächtniskörper, der eine symptomale Lektüre von Dauerspuren möglich macht. Als Symptomkörper wird Franza zum Medium für die Lesbarkeit der Geschichtsbilder. [...] Somit führt der [...] Fall der Franziska Ranner-Jordan zugleich auf die Reise durch eine symbolische Topographie, in deren Verlauf die Nachkriegsgeschichte und die Kulturgeschichte der ‚Weißen‘ gelesen werden.“ [Herv.i.O.] Weigel, *Hinterlassenschaften*, S. 517. Zu weiteren Bezügen zwischen Bachmanns *Buch Franza* und dem Werk Sigmund Freuds siehe ebd., S. 518 ff.

Teil einer selbstgeschaffenen Ordnung, die sie, allen später eingenommenen Rollen wie Gattin, Mutter, Hausfrau oder Bekannter zum Trotz, nicht verlässt, zu der es aber auch keinen Zutritt gibt⁷⁰: Mit den Lebewesen, die sie mit erfundenen Namen belegt, ist ebenso wenig ein Dialog möglich wie mit Hubert, der nicht gewillt ist, die Benennungsversuche seiner Frau – die, wie seine vermeintlichen Gewissheiten, Wirklichkeitshypothesen sind⁷¹ – anzuerkennen oder gar in sein Weltbild zu integrieren.⁷² In Bachmanns Romanfragment, in dem Franzas Telegramm seine eigentliche Botschaft in der medienbedingten Störung derselben kommuniziert, gibt Franzas Rückgriff auf den Kindheitsnamen den Ausschlag dafür, dass Martin sich (auch räumlich) auf seine Schwester zubewegt. Franzas Bekenntnis zu ihrem Mädchennamen ist, jedenfalls zur Hälfte, ein Akt der Emanzipation von Jordan, dessen Namen zwar größere Macht innewohnt, der aber sicherlich nicht für moralische Integrität bürgt – dass Franzas sich damit in gewissem Sinne wieder unter die Vormundschaft ihres Bruders begibt, ist die Kehrseite dieses Prozesses.

70 Die titelgebende Mansarde ist der physische Raum, dessen Zutrittspolitik die Ambivalenz zwischen erwünschter und erzwungener Einsamkeit ausstellt – Hubert darf ihn zwar betreten, tut das aber nur in Ausnahmefällen; die Protagonistin darf sich dort tagsüber aufhalten, aber nicht darin schlafen. Vgl. M, S. 31 bzw. S. 162 f.

71 Hubert ist allerdings, auch das gilt es zu bedenken, anders als die Protagonistin Teil einer Sprechergemeinschaft, die schon deshalb Autorität beanspruchen kann, weil es die Begriffe, die sie verwendet, ‚wirklich‘ gibt. Während es aus botanischer Sicht einen großen Unterschied machen mag, ob in Haushofers Roman nun eine Ulme, eine Erle oder doch eine Akazie vor dem Fenster steht – rein sprachlich betrachtet sind alle drei (gleich) plausibel. Hubert kann also höchstens der Sache nach irren, er kann *etwas Falsches* sagen, aber er kann nicht *falsch* sagen. Einen „Schönbaum“ hingegen gibt es schon deshalb ‚wirklich‘ nicht, weil er sich weder im Wörterbuch noch bei Linné finden lässt.

72 Die ritualisierte Wiederholung der Diskussion zwischen den beiden Figuren, die nicht dazu dient, ein Problem zu lösen, sondern dazu, den eigenen Standpunkt zu reiterieren, findet sinnigerweise an einem Ort statt, dem eine seltsame Sonderstellung zwischen öffentlicher und privater Sphäre zukommt. Steht der Blick ins Schlafzimmer eines Paares in der Literatur immer im Zeichen des Intimen, weil er verspricht, Aufschluss über die Dynamik oder den Zustand einer Beziehung zu geben (– man denke etwa an John Updikes Roman *Ehepaare*, der 1968, ein Jahr vor der *Mansarde*, erscheint), konsolidiert sich die Ehe im Ehebett auch als Institution zur Weitergabe des bürgerlichen Vermögens – Ferdinand, der Erstgeborene der Protagonistin und ihres Mannes, wird als Erbe ausgewiesen.

3.3 „[A]lles wird wegen eines Lattenrosts gewesen sein“ – Cixous' Telefonate mit Toten

Die Bedingungen, unter denen Zeichen in Haushofers *Mansarde* und in Bachmanns *Buch Franza* zirkulieren, sind, vorsichtig ausgedrückt, erschwerte. Die Herkunft der Botschaften ist dubios, weil die Sender:innen (wie in der *Mansarde*) nicht mit den Verfasser:innen ident sind, weil sie unklare Ziele verfolgen (wie Franza aus Martins Perspektive) oder überhaupt auf die Vernichtung der Empfänger:innen aus sind (wie Jordan in Hinblick auf Franza); die Medien erweisen sich als ungeeignet, weil ein Telegramm auf Brieflänge anwachsen und ein simples Kuvert eine Aufzeichnung zum Brief machen kann; die Kommunikationskanäle sind, wenn nicht gestört, dann jedenfalls schlecht gewartet, weil die Empfänger unwillig oder im Umgang miteinander nicht mehr geübt sind – und doch scheint am Ende immer etwas zu jemandem durchzudringen. Die Protagonistin der *Mansarde* liest, widerstrebend aber pflichtbewusst, jeden der ungebetenen Briefe einmal ganz durch, entledigt sich seiner in einem verspäteten Autodafé und scheint am Ende wirklich „ein Stück Vergangenheit [...] liquidier[t]“ (M, S. 60) zu haben, mit dem Effekt, aus einer kreativen Endlosschleife ausbrechen und das Sujet ihrer Zeichnungen verändern zu können. Martin begibt sich, wenn auch verstimmt, auf die Suche nach Franza, findet sie schließlich und bereist mit ihr, entgegen seiner Vernunft aber entsprechend ihres Wunsches, Ägypten, wo sie ihn (durch ihre Symptome, aber auch durch Erzählungen) nach Möglichkeit an ihrer Geschichte teilhaben lässt. Auch wenn sich die Frage nach dem Baum in der *Mansarde* (oder dem Absender der Briefe) nicht klären, wenn Franza nicht ‚geheilt‘ aus der Wüste zurückkehren, wenn also am Ende nicht alles gut werden wird, bleiben die Figuren – manchmal mehr, manchmal weniger erfolgreich – miteinander in Austausch. Die Signifikanten zeugen vom Funktionieren der Post entgegen aller Wahrscheinlichkeit: Sie sind dazu in der Lage, im Bedarfsfall alternative Routen zu finden und ‚alte‘ Medien neu zu nutzen – so auch im Werk von Hélène Cixous.

Cixous begreift Schreiben als Praxis, die mit eben diesem Potenzial der Sprache, neue Wege des Austauschs zu (er-)finden, arbeitet. Dass der Reichweite der Signifikanten nicht einmal dann Grenzen gesetzt sind, wenn der Kanal unwiderruflich unterbrochen scheint, ist, so zeigt sich in *Hypertraum*⁷³ (2013; franz. *Hyperrêve*, 2006), mehr als eine bloße Versuchsannahme. In diesem Text findet die Erzählerin, im und mit dem Traum, einen Weg, mit ihrem verstorbenen Freund zu kommunizieren und die unhintergehbare Distanz

73 Hélène Cixous: *Hypertraum*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2013 (=H).

zwischen ihnen momentweise zu relativieren. Dabei stellt sich heraus, dass Wörter und Geschichten, allen Naturgesetzen zum Trotz, nicht bloß entlang der Achse linearer zeitlicher Überlieferung übermittelt werden können (auf der die Toten den Lebenden etwas hinterlassen, nicht aber *vice versa*), sondern auch umgekehrt: In *Hypertraum* vermacht eine lebende Tote ihrer Tochter (neben dem entsprechenden Objekt) einen Signifikanten, dessen ‚idealer Adressat‘ ein verstorbener Freund ist (der, als er noch am Leben war, den Dialog mit jenem schon damals Toten gesucht hatte, von dem das Erbstück zuallererst stammt). Der Gegenstand, dessen Bezeichnung sich den Gesetzen von Raum und Zeit auf diese Weise entzieht, ist ein einfacher *Sommier* – ein Lattenrost. Gegen Ende des Textes macht sich, gleichsam aus der Gegenrichtung, noch ein anderer Gegenstand auf den Weg, ein alter Panamahut, franz. *chapeau*, den die Erzählerin erst spät als Erbstück erkennt. Wenn in der Übersetzung von *Hypertraum* wie im Folgenden immer wieder auch die französische Bezeichnung für ‚Lattenrost‘ steht, dann deshalb, weil Cixous die Wichtigkeit dieses Signifikanten mehrfach markiert. An *Sommier* knüpft sich nicht nur eine Reihe von verwandten Wörtern, wie die Übersetzerin Esther von der Osten anmerkt,⁷⁴ es handelt sich dabei auch um einen ‚durch und durch französischen‘ Gegenstand: „Es war ein metallener Lattenrost ein Gitter mit kleinen Federn [...]. *Sommier* auf deutsch? Bei uns in Deutschland hatten wir überhaupt keine *Sommiers* [sic] auch keine Lattenroste, wir hatten Rosshaarmatratzen, das war fest man konnte sie auf ein Brett legen.“ (H, S. 84)

Wie alle Prosatexte Cixous’ ist auch *Hypertraum* mit einer Rekapitulation dessen, was sich auf Ebene der Fabel ereignet, nur unzureichend charakterisiert. *Hypertraum* handelt vom Leben und Überleben einer Erzählerin – die große biografische Gemeinsamkeiten mit Cixous aufweist⁷⁵ – in der Zeit zwischen zwei Toden: dem noch bevorstehenden ihrer hochbetagten Mutter Eve, deren Am-Leben-Sein aufgrund ihres Alters stets ein (Gerade-)noch-am-Leben-Sein ist, und dem bereits in der Vergangenheit liegenden Tod des Freundes J.D., der aufgrund seiner Initialen, aufgrund zahlreicher mehr oder minder mar-

74 „Der Text arbeitet mit dem Wort *sommier* in zahlreichen Variationen, *sommer* ist ‚schlummern‘, *une somme* bedeutet sowohl ‚die Summe‘ als auch ‚der Schlummer‘, ‚der kurze Schlaf‘, *en somme* kann daher sowohl ‚alles in allem‘ als auch ‚im Schlaf‘ bedeuten; *la bête de somme* ist das Schlachtvieh.“ Esther von der Osten: Anmerkungen der Übersetzerin. In: Cixous, *Hypertraum*, S. 185–188, hier S. 187.

75 „Cixous’s work“, so Mairéad Hanrahan „draws singularly intensely on biographical events (such as the death of her father and son) and elements, for example setting the names of the most significant figures of her childhood to work repeatedly in her writing. In doing so, however, she transforms them, freely changing even such ‚factual‘ elements as dates of birth, with the result that the limit between the autobiographical and the fictional remains totally undecidable.“ Mairéad Hanrahan: *Cixous’s Semi-Fictions: Thinking at the Borders of Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2014, S. 7f.

kierter Zitate und anhand der Nennung von Daten (wie dem 15. Juli) unschwer als Jacques Derrida, oder jedenfalls als dessen textueller Wiedergänger, zu erkennen ist (dieser hat, wie Walter Benjamin, am 15. Juli Geburtstag).

Das Zusammenleben mit Eve ist von der ständigen Spannung zwischen dem Verdruss über ihre Launen und der Angst geprägt, die Mutter buchstäblich jeden Moment verlieren zu können. Lange Passagen des Textes erzählen von ihrer Pflege, insbesondere der Versorgung ihrer mit offenen Schunden übersäten Haut, die in einer ebenso vergeblichen wie notwendigen Behandlung regelmäßig mit Cortisonsalbe eingecremt werden muss. Mutter und Zeit sind in *Hypertraum*, wie schon am Beginn des Textes deutlich wird, so miteinander verschränkt, dass sie nicht getrennt voneinander gedacht werden können.⁷⁶ Das drohende Ende Eves, das auch scheinbar banalen Handlungen das Gewicht letzter Momente verleiht, bestimmt die Zeitrechnung:

Es war vor dem Ende, du bist die Zeit, dachte ich, die Zeit vor dem Ende. Ich hatte noch nie eine so feine Pracht gesehen. Plötzlich war ich gewarnt dass ich dem Punkt näherkam, ich sah dass ich das Leben leuchten sah. Überall war welches. Es verglühte funkelnd, vor allem im Laub und in der Luft. Und auch in den großen Augen meiner Mutter die das Alter immer mehr hervorhebt. Du bist die Zeit sagte ich ihr. Sie rieb mich ganz auf. (H, S. 17)

„Du bist die Zeit“ (*tu es le temps*) ist im Französischen mit „die Zeit töten“ (*tuer le temps*) homophon.⁷⁷ Mit dem Tod der Mutter droht, wie im Originaltext hörbar wird, die Zeit selbst aufzuhören – eine (ganz bestimmte) Zeit in Cixous' Leben, aber auch ein Jahrhundert, das Eve aufgrund ihres hohen Alters zur Gänze durchlebte. Gleichzeitig gilt es, die Zeit „[v]or dem Ende“ (so der Titel des Kapitels, das mit dem oben zitierten Absatz eröffnet), die sich als Zeit der gesteigerten Wahrnehmung in den Augen der Mutter spiegelt, so gut es geht herumzubringen, also ‚totzuschlagen‘. Eves Körper wird zur Fläche, auf der sich Alter und Jugend, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft überlagern:

Eine verknitterte, gerunzelte, verschrumpelte, verknautschte, zerknüllte, verknirschte Zeit, ganz verdoppelt, „als ich ein junges Mädchen war“ sagt

⁷⁶ Im französischen Original spielt der Text, wie Esther von der Osten anmerkt, mit der grammatischen Ambivalenz von Vergangenheit und Gegenwart: „So kann *je dis* sowohl bedeuten ‚ich sage‘ als auch ‚ich sagte‘, während für ‚ich sagte‘ im Französischen sowohl *imparfait* (*je disais*) als auch *passé simple* (*je dis*) stehen kann. An zahlreichen Stellen, in denen ‚sagen‘ im Präsens steht, ist es also genauso möglich, im Französischen ein *passé simple* zu hören.“ von der Osten, Anmerkungen der Übersetzerin, S. 185.

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 186.

meine Mutter, ein geschrumpfter weicher biegsamer Körper neigt sich dreht sich hängt unter dem zu großen Hautkleid das sich rippert und ringelt, fältelt, schlottert. (H, S. 71)

Im Zuge ihrer regelmäßigen Salbungen betrachtet und berührt die Tochter die mütterliche Haut; ein Vorgang, der mit zunehmender Routine zwar an Schrecken, nicht aber an Intensität verliert.⁷⁸ Während einer dieser Szenen erfährt Cixous aus einem vermeintlich redundanten Monolog der Mutter ein bisher unbekanntes Detail über die Herkunft jenes Lattenrostes, der bis in die Erzählgegenwart im Keller von Cixous' Haus in Arcachon überdauert und dem sie, so Eve, ihre Existenz verdanke: „[A]lles wird wegen eines Lattenrostes gewesen sein und ohne diesen Lattenrost wärest du jetzt nicht hier.“ (H, S. 72) Der Familienmythologie zufolge bildet dieser Lattenrost nämlich den Grundstock für alle weiteren Gegenstände in Eves Haushalt, der solchen Eindruck auf Cixous' Vater gemacht habe, dass er ihre Mutter später heiratete.⁷⁹ Der deutsche Flüchtling, von dem die Mutter den alten, längst aus der Mode gekommenen und notorisch unbequemen *Sommier* in den 1930er Jahren in Paris erworben hatte, sei, so die Pointe, niemand geringerer als Walter Benjamin gewesen:

[I]ch habe erfahren dass jemand fortging, ein Herr Benjamin, er zieht gerade um, die Wohnung ist fast leer, die Leute wechseln die ganze Zeit den Ort [...]. – Welcher Herr Benjamin? sage ich. [...] – Benjamin, sage ich, hatte der eine Brille? Meine Mutter macht die Brille. Frappierend. Er hatte eine Brille. Sehr höflich, ein Intellektueller. (H, S. 72)⁸⁰

78 Das Eincremen Eves ist stark emotional und symbolisch besetzt: „Einerseits kümmere ich mich um die Haut meiner Mutter, das heißt um meine eigenen Überlebenschancen. Ich füge hinzu: Meine Mutter salbend salbe ich die Zeit, das Gedächtnis, das Jahrhundert, alles was sie nicht weiß liebe ich.“ H, S. 97 f. Fett gedruckte Initialen entsprechen einer Großschreibung im französischen Original.

79 Vgl. H, S. 73.

80 An anderer Stelle schummelt Cixous den Lattenrost sogar in einen Brief Benjamins an Margarete Steffin: „Liebe Grete, diesmal hat es mit meiner Antwort etwas lange gedauert – aber was lag auch alles zwischen dem Empfang Ihres ersten Briefes und heute. Vor allem wieder einmal ein Umzug – dazu besondere Schwierigkeiten [...]: beginnend, da ich im siebten Stock wohne, mit einem Streik des Fahrstuhls, daher Abstieg des Lattenrostes zum Concierge im Schweiß des Angesichts, fortgesetzt durch eine Massenabwanderung der paar Habseligkeiten, auf die ich halte, gipfelnd in dem *Verschwinden* eines sehr schönen, für mich unersetzlichen Füllfederhalters.“ H, S. 86. Im originalen Briefwechsel Benjamins fehlt der Halbsatz „daher Abstieg des Lattenrostes zum Concierge im Schweiß des Angesichts“. Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe. Bd. V: 1935 – 1937*. Hg. v. Christoph Gödde / Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 174 – 176.

Dieser Information sei Dank gewinnt nun nicht nur der physische Lattenrost einen völlig anderen Wert als bisher, auch die daran geknüpfte Geschichte und selbst der Signifikant *Sommier*, „ein Wort aus Gold“ (H, S. 72), erhalten plötzlich den Status eines Erbstücks. Als solches konfrontieren sie die Erzählfigur mit ihrer eigenen Sterblichkeit, mit dem Tod des Freundes, der der ideale ‚Erbe‘ dieser Geschichte gewesen wäre, und damit mit der Schwierigkeit, etwas vor dem Lauf der Zeit zu bewahren:

Ich werde diesen Lattenrost per Testament vererben doch wem? [...] Wer liest, wenn ich nicht mehr da bin, den Lattenrost auf? Wenn ich es bloß früher gewusst hätte, dann hätte er, meinem Freund J. D. anvertraut, in *Fichus* eingehen können. [...] Doch es scheint das Geschick hat gewartet bis es eines Tages zu spät dafür sein würde, dass ich Benjamins Lattenrost retten kann. (H, S. 89)

Wie also den Lattenrost wieder in Umlauf bringen – was Cixous' Ökonomiegedenken zufolge die Voraussetzung seiner Erhaltung wäre –, und wie die Zeit zurückdrehen? Letzteres gelingt, zumindest vorübergehend, wenn Eve sich, erzählend, jener Zeit erinnert, in der der *Sommier* noch Teil eines funktionierenden ökonomischen Kreislaufs zwischen ‚Parisern‘ und Flüchtlingen gewesen ist.

Der tatsächliche Wert des Lattenrosts tritt schon zu der Zeit, in der Eve ihn erwirbt, hinter den symbolischen Wert zurück, der ihm von verschiedenen Figuren zugemessen wird. Für Eve ist „*dieses Schrottstück* laut dem Concierge und laut Herrn Benjamin ein Lattenrost der lange halten wird“ (H, S. 72) Anlass, eine Wohnung zu mieten, für Benjamin, den Flüchtling,⁸¹ hingegen eine Möglichkeit, rasch an Geld zu kommen und sich dabei Ballasts für die weitere Flucht zu entledigen. Für den Concierge, der den Lattenrost verwahren soll, bis Eve ihn abtransportieren kann, ist er schlichtweg Gerümpel – er gibt ihn kurzerhand „dem erstbesten Trödler“ (H, S. 72) weiter (ob gegen Geld oder als Geschenk bleibt offen).⁸² Am Ende einer nicht näher ausgeführten Suche landet der *Sommier* doch noch bei Eve. Ihre Erzählung

⁸¹ Tatsächlich ist Eve nicht weniger ‚Flüchtling‘ als die Flüchtlinge, von denen sie spricht, wurde sie doch „1971 aus Algerien vertrieben und all ihrer materiellen Güter beraubt“. H, S. 81.

⁸² Auch für die Erzählerin verändert sich der Wert des Lattenrosts mit der Bekanntgabe seines vorhergehenden Besitzers, dem sie nun, retrospektiv, ein „unerklärliches Residuum an ‚Kraft‘“ zuschreibt (H, S. 90), das seine Entsorgung verhindert habe: „Und was werde ich von seinem Gebrauchswert sagen wenn in diesem Fall der Lattenrost an Langlebigkeit übersteigt, was der industriell fabrizierte Gegenstand versprach?“ (H, S. 91) Der Wert des Lattenrosts besteht in seiner Geschichte, die ihn ansprechbar, auf seine Vergangenheit und seine Zukunft hin befragbar macht. Vgl. H, S. 91.

über die Herkunft all dessen, was aus dem Erwerb des Lattenrosts hervorgeht (und dazu gehört schlussendlich ihre ganze Familie, was die Geschichte vom Lattenrost in den Status einer Herkunftserzählung im genealogischen Sinne erhebt), wird durch den Einbruch der Gegenwart, die sich ausgerechnet die Form einer Wunde gibt, jäh unterbrochen:

Ich lasse den Lattenrost in meine Wohnung transportieren. Du hast ihn noch in Arcachon. Ich habe von einem kleinen ungarischen Flüchtling eine Matratze machen lassen. Ein Kleiderschrank ein Tisch Regale also mit Büchern. [...] Jetzt fehlen mir Teppich und Stühle. Ich gehe in die *Galleries*. Ich finde genau was mir gefiel. – Ob das wohl halten wird? sage ich. Und alles ist noch in Arcachon. Und nun schau welche schöne Wohnung. Was brauchte ich mehr? sagt meine Mutter. Halt! sagt meine Mutter. Guck dir das an. Wir beugen uns hinunter.

Da sitzt eine dicke Blase auf dem linken Fuß. Das ist neu, sagt meine Mutter. (H, S. 73)

Die Versorgung der neuen Wunde, die einfordert, sich dem Hier und Jetzt zu stellen, nimmt die Tochter so sehr in Anspruch, dass sie „[m]ehrere Kapitel“ (H, S. 73) der alten Geschichte vom *Sommier* überhört. Ihre Entdeckung ruft der Erzählerin ebenso wie den Leser:innen von *Hypertraum* ins Gedächtnis, dass die Frage nach einem Aufbewahrungsort für den s/Signifikanten Lattenrost keinen Aufschub duldet.⁸³

Die Erzählerin kennt und nennt den Ort, an dem sie den Lattenrost verwahrt wissen möchte: „Wenn ich es bloß früher gewusst hätte, dann hätte er, meinem Freund J. D. anvertraut, in *Fichus* eingehen können.“ (H, S. 89) *Fichus* (2003, franz. 2002), franz. für ‚Halstuch‘, oder, als Adjektiv, für ‚futsch‘,⁸⁴ ist der Titel von Derridas Rede anlässlich der Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises im Jahr 2001.⁸⁵ Darin bezieht sich Derrida auf einen Traum, genauer einen geträumten Satz Walter Benjamins, den dieser brieflich Gretel Adorno mitteilt: „Il s’agissait de changer en fichu une poésie“ – „Es handelte sich darum, aus einem Gedicht ein Halstuch zu machen“, so die Übersetzung Benjamins, der diesen Satz auf Französisch träumt.⁸⁶ Von ihm ausgehend stellt Derrida die Frage, ob man vom Traum sprechen könne, ohne zu erwa-

83 Das Überleben des Gegenstands im Haus in Arcachon ist dagegen auch über Eves Tod hinaus gesichert.

84 <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/fichu> (Stand: 30.04.2025).

85 Jacques Derrida: *Fichus. Frankfurter Rede*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2003.

86 Vgl. Derrida, *Fichus*, S. 12.

chen. Aus Sicht des Philosophen sei sie mit einem „unerschütterliche[n] ,nein“⁸⁷ zu beantworten. Aus Sicht des Künstlers (der Künstler:in) beziehungsweise der Psychologie scheint das Unmögliche hingegen, „manchmal *vielleicht*“⁸⁸, möglich. Adorno, so Derrida, habe „beider [Antworten, M.M.] Erbe“⁸⁹ angetreten. Im Weiteren geht es daher, unter anderem, um „das Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen“⁹⁰ (so Adorno über Benjamin) als Ausgangspunkt für ein anderes Denken, das „das Wachen und die Wachsamkeit pfleg[t], ohne die Bedeutung eines Traums außer Acht zu lassen“⁹¹.

Für Cixous ist Derridas Rede selbst ein „Brief, der aus einer Lebenslist heraus von J. D. an Benjamin via Adorno an Adorno für Benjamin an die beiden Freunde und Verwandten adressiert worden ist“ (H, S. 82) – schon wieder, könnte man mit Blick auf *Das Buch Franza* und *Die Mansarde* sagen, eine Nachricht über Umwege und jenseits des ‚natürlichen‘ Verlaufs von Zeit: „Jeder antwortet auf die Angst des anderen antwortet im Voraus der Brief vom 12. Oktober 1939 auf den Brief vom 11. September 2001“ (H, S. 84). Cixous macht sich dieses Verfahren selbst zunutze: Über die Rekurrenz auf *Fichus* in *Hypertraum* und die Artikulation des Wunsches, Benjamins Lattenrost ‚rückwirkend‘ in *Fichus* einzuschreiben – der sich in gewisser Weise erfüllt, wenn man, nach der Lektüre von Cixous’ Text um Benjamins *Sommier* wissend, zu Derridas Preisrede zurückkehrt – öffnet sich eben jener paradoxe Raum der ‚Möglichkeit des Unmöglichen‘, von dem Derrida spricht. Er bildet die Voraussetzung dafür, die Signifikanten nicht nur zwischen Lebenden, sondern auch zwischen Lebenden und Toten zirkulieren zu lassen, indem man „das Wachen und die Wachsamkeit pfleg[t], ohne die Bedeutung eines Traums außer acht [sic] zu lassen“⁹².

Denn Derrida beziehungsweise der Freund J. D. hört nicht auf, zu Cixous als Erzählerin zu sprechen. Weil sich „die Möglichkeit des Telefons“ (H, S. 104) zwischen ihnen mit seinem Tod „in Unmöglichkeit [sic] des Telefons gekehrt hat“ (H, S. 104), bedarf es dazu allerdings eines Medienwechsels.⁹³ Ein weiteres Motiv aus *Fichus* aufgreifend, wird das Telefon, über das der Verstorbene nicht mehr erreichbar ist, weil zwar Sender und Adresse (beziehungsweise Nummer) die alten sind, der Empfänger aber durch einen Automaten ersetzt wurde, der nur mehr dessen Abwesenheit verkünden kann („[e]ine Frauenstimme wiederholt einem, dass es keinen Anschluss unter dieser Num-

87 Ebd., S. 13.

88 Ebd., S. 14.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 17.

91 Ebd., S. 18.

92 Ebd.

93 Zum Telefon bei Cixous siehe etwa Prenowitz; Hubmann (siehe Literaturverzeichnis).

mer gibt und man glaubt ihr nicht“, H, S. 105), vom Traum beziehungsweise vom Traumtelefon abgelöst. Die ‚physische‘ Grundlage der Wiederaufnahme ihrer Konversation ist jener *Sommier*, über den Cixous nicht mehr mit Derrida sprechen kann. ‚Physisch‘ unter Anführungszeichen, weil Cixous den *Sommier* an eben jener Stelle, an der er als Gegenstand wichtig wird, als Teil eines literarischen Textes, das heißt als Signifikant, markiert:

In einem anderen Kapitel kommt mir die Idee, den Lattenrost auszuprobieren. Es ist das erste Mal. Der Lattenrost ist im Untergeschoß. Ich schlafe schneller ein als der Schlaf und gelange so direkt in den Traum hinüber ohne durch die Vorhalle zu gehen, ich sitze vor meinem Tisch [...] schon antworte ich am Telefon [...], ich antworte genauso schnell als hätte ich geahnt dass mein Freund meine Nummer wählt, und schon höre ich seine Stimme [...] und notiere schon im Flug was er mir sagt [...]. Ich notiere und erkenne in der Eile die ganze Kraft der Entfernung, die er durchdringen muss um zu sprechen [...]. [Herv. M.M.] (H, S. 92)

In diesem Gespräch (genauer: diesem Diktat, denn Derrida spricht, während Cixous notiert) erinnert der Freund die hinterbliebene Freundin an ihre Praxis des gegenseitigen „*Geheimzitat[s]*“ (H, S. 94), in dem sie ihre Aussagen so ineinanderfügen, „dass kein Dritter mehr die Schweißnaht in der Ligatur [ihrer] Sätze findet die oben signiert und obendrauf noch unterzeichnet sind.“ (H, S. 94) Dieser Praxis bedient Cixous sich des gesamten Textes hindurch, sei es, wenn sie offen auf *Fichus* verweist, sei es, wenn sie vom Regenschirm (franz. *parapluie*) ihrer Mutter erzählt und damit einen Gegenstand wählt, der Derrida-Leser:innen sofort an *Sporen. Die Stile Nietzsches* (1986, franz. *Éperons. Les styles de Nietzsche*, 1972) denken lässt.⁹⁴ Diese Zitate, die sich wiederholenden Geschichten Eves und die Tatsache, dass Cixous in *Hypertraum* mit der Wiederholung ganzer Passagen arbeitet, lösen auf formaler Ebene die Forderung Derridas ein, „ein simultanes Doppel [...] zu machen“ (H, S. 94). Am Ende ist „alles doppelt; dieser Augenblick, und sein vergangenes Doppel, das Doppel dieses Augenblicks und sein zukünftiges Doppel; dieses Diktat und sein zukünftiges Doppel; dieser Traum und das Doppel das davon bleiben würde“. (H, S. 94) Anders als in der *Mansarde* und im *Buch Franza*, wo Doppelungen häufig unliebsame Wiederholungen sind (man denke nur an die ermüdenden häuslichen Routinen der Protagonistin in der *Mansarde* oder an den immergleichen Gestus der Verachtung, mit dem Jordan

94 Vgl. Jacques Derrida: *Sporen. Die Stile Nietzsches*. In: *Nietzsche aus Frankreich*. Hg. v. Werner Hamacher. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1986, S. 129 – 165.

Franza begegnet), garantiert die überbordende Vervielfachung jeden Moments hier dessen Fortbestehen.

Der – oder jedenfalls ein – Ort an dem eine derart phantastische Doppelung konkret stattfinden kann, ist die Schrift: Das Doppel, das von Cixous' Traum bleiben wird, ist seine (doppelte) Niederschrift, wie sie einmal von der Erzählerin, einmal von Cixous als Autorin angefertigt wird. Letztere in Gestalt des Textes *Hypertraum*,⁹⁵ erstere in Form eines Traumnotats der Erzählfigur, das sie (gleichlautend mit dem letzten Kapitel von *Hypertraum*), mit „Eine Erlaubnis“ (franz. *Une Permission*⁹⁶) betitelt (vgl. H, S. 157). Mit dieser Bezeichnung unterscheidet sie das Ereignis von anderen Träumen und markiert, dass es sich dabei nicht bloß um einen gewöhnlichen Traum-Auftritt einer verstorbenen Person gehandelt habe, sondern um eine Art „*Sondererlaubnis*“ (H, S. 162), wie sie chronisch Kranken gewährt werde, die das Spital an manchen Wochentagen verlassen dürften (vgl. H, S. 163). Die Frage nach der Endgültigkeit von Verlust, der Unmöglichkeit, sein Kommen aufzuhalten, und der Anstrengung, es hinauszuzögern, erhält so eine neue Wendung: Der Tod erweist sich nicht als Black Box, aus der nichts nach außen dringt. Die Differenz zwischen tot und lebendig mag die Kommunikation zwar in einem bisher unbekannten Ausmaß erschweren, kann den Austausch aber nicht völlig verhindern:

Nicht dass wir während der Erlaubnis „der Ordnung der Zeit enthoben“ gewesen wären, ganz im Gegenteil. Wir sind der Ordnung des Todes enthoben gewesen, sage ich mir, deshalb war die Ordnung der Zeit nie so gegenwärtig und so autoritär gewesen. So spät entdeckte ich die verschiedenen „Ordnungen“. Ich entdeckte zum ersten Mal die Komplexitäten und Quellen der „Ordnung des Todes“, von der ich nie irgendetwas gewusst hatte. So hatte ich eben erfahren es könne nach dem einschneidenden Ereignis, dem großen Trennenden, [...] ein nicht total verschlossen-und-nichtiges anderes Reich geben, ein Reich der Zurückbehaltung das nicht absolut in ein Nie abgeschlossen ist, sondern Aufhebungen Erlassungen Zögern Erlaubnisse kennt, kurz Entriegelungen. Man konnte *die Kommunikation wiederherstellen von der sich die Freundschaft nährt*. Irgendeine Netzreparatur, die mir mit mei-

95 Das bedeutet nicht, dass es sich um die Abschrift eines tatsächlichen Traums handeln muss. Der Traum könnte ebenso gut völlig erfunden sein – solange sich darin etwas verdoppelt, das mit dem Ursprungsgedanken in Verbindung steht.

96 „Die Silbe *per*“, so Esther von der Osten, „ist in einer weiteren Anzahl im Text und insbesondere in diesem Kapitel betonter Wörter zu finden, etwa in *perdre* (verlieren), *perte* (Verlust), auch in *la perte perpétuelle*, *périr* (verderben, umkommen), *déperissement* (Verkümmern), *père* (Vater), *persister* (bleiben, beharren).“ von der Osten, Anmerkungen der Übersetzerin, S. 187f.

nem Vater nicht gelungen war [...], denn wir hatten nicht die Zeit gehabt zusammen zu denken und uns so lange und so oft am Telefon zu sprechen [...]. (H, S. 167)

Verlust bedeutet in diesem Fall auch, den Glauben an die Totalität des Verlusts zu verlieren: „*So ist nicht alles verloren* sage ich mir und da also nichts total verloren ist, ist nichts verloren. [...] Denn es kann ja Erlaubnisse geben.“ (H, S. 166) Diese Logik ist selbst dann belastbar, wenn man das Narrativ des Textes für einen Moment verlässt – in der Literatur ist schließlich alles möglich; mit Toten zu sprechen, zählt zu ihren leichtesten Übungen. Was Cixous hier gelingt, ist, den Dialog mit Derrida tatsächlich bis zu einem gewissen Grad aufrechtzuerhalten, auch dann, wenn man nicht davon ausgehen möchte, dass dieser ihr aus dem Jenseits diktiert. Nach Jahrzehnten des Gesprächs über ihr jeweiliges Denken und Schreiben kann Cixous zwar nicht so denken und schreiben *wie* Derrida – wie in der Trauer darüber deutlich wird, nicht zu wissen, was er aus dem Lattenrost gemacht hätte –, aber die *Differenz* ihrer Denkweisen, um die Cixous sehr genau weiß, bleibt dennoch produktiv, weil schon die Frage danach, was der andere gedacht hätte, den eigenen Blick auf die Gegenstände erweitert.

Kurz vor Ende von *Hypertraum* gerät die derart wiederaufgenommene Kommunikation allerdings noch einmal ins Stocken, wenn die Erzählerin *Die Erlaubnis*, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, plötzlich verliert. Die Niederschrift des Traums, die für sie den Status eines amtlichen Dokuments, eines Garantiescheins des unmöglich Geglaubten hatte, ist ebenso „futsch“ (franz. *fichu*) wie die Abschrift von *Fichus*, in die sie eingelegt war. Nach stundenlanger, erfolgloser Suche in sämtlichen Papierstapeln des Hauses bleibt der Erzählerin nichts, als den Verlust zu notieren (vgl. H, S. 176).

Bei dem vergeblichen Versuch, den Traum zu erinnern, kommt ihr, unverhofft, eine andere Erinnerung zu. Sie entsinnt sich, dass ein alter Panama-Strohhut, der (ob im Traum oder in der Realität, bleibt offen) zwischen ihr und Derrida hin- und hergereicht wurde und der auf dem Schreibtisch (symbolisch oder tatsächlich) den Platz der *Erlaubnis* eingenommen hat, jener Strohhut sein müsse, von dem Benjamin in dem Traum träumt, der zum Ausgangspunkt von *Fichus* wird:

Ich erinnere mich an den Hut. Plötzlich erkenne ich diesen Hut. Es ist der Hut aus Benjamins „*fichu*-Traum“. Ich lese *Fichus* noch einmal, der Strohhut findet sich auf Seite 38, ein „alter Strohhut“, ein „Panama“ sagt mein Freund den Benjamin von seinem Vater geerbt hatte und an dem, in seinem Traum, oben ein großer Schlitz angebracht ist, auf dessen Rändern „rote

Farbspuren“ zu erkennen sind, sagt mein Freund, er ist nicht verloren, er, der Hut sage ich mir ist die Ausnahme, er ist in aufeinander folgenden Erbschaften von Benjamins Vater auf Benjamins Traum übergegangen, der ihn meinem Freund vermacht hat, von dem ich ihn geerbt habe, den ich auf meinem Schreibtisch *gefunden* habe da wo ich nicht mehr das Mystische Blatt finde, den Erlaubnis-Vertrag, anstelle des Friedensvertrags mit den Gewalten des Todes habe ich diesen Hut gefunden, den ich nicht mehr loslassen konnte, der mir überall hin gefolgt ist, den ich meiner Tochter hingehalten habe [...], den ich wiedergenommen habe, den ich meinem Freund hingehalten habe, der ihn wehrlos gehalten hat [...]. (H, S. 176 f.)

Der Hut (franz. *chapeau*) erweist sich selbst als ein Vehikel, da er – als Signifikant – „eine[r] wahrhafte[n] selbstgebastelte[n] Bombe“ (H, S. 178) gleichkommt: „[A]lle Unglücke und alle Tode sind darin untergebracht, das Los aller Meinen, [...] das Geschwür das die Haut, *peau*, meiner Mutter frisst, und bis zur brennenden Erinnerung an das Versterben meiner geliebten Katze, *chat*“ (H, S. 178). Kann er *Die Erlaubnis* auch nicht ersetzen, zeugt er doch von deren Existenz, ist zugleich „ein wesentliches Element des Traums und die schicksalhafte Warnung“ (H, S. 177).

Auf den letzten Seiten von *Hypertraum* kehrt *Die Erlaubnis*, unter nicht näher ausgeführten Umständen, zur Erzählerin zurück. Als ‚Wiederkommen‘, das den verlorenen Gegenstand ins Aktiv und denjenigen, der ihn verloren hat, ins Passiv setzt, unterscheidet sich dieses Wiederauftauchen klar vom Wiederfinden: „Die verlorenen Wesen kommen von selbst wieder, manchmal. Ich finde sie nicht wieder.“ (H, S. 182) Ausgehend von dieser unverhofften Wiederkehr, fragt die Erzählerin ihre Mutter, ob diese – gemeint ist hier: nach ihrem Tod – wiederkommen werde. Diese antwortet „**Vutsch ist Vutsch. Hin ist Hin.*“ (H, S. 183)⁹⁷ und übersetzt der Tochter „*Vutsch*“ auf Nachfrage mit „*foutu, fichu*“ (H, S. 183). Anders als von Eve intendiert, beantwortet sie die Frage der Tochter, die nicht nur um ‚*Erlaubnisse*‘ und signifikante Erbstücke weiß, sondern auch darum, dass selbst das, was doppelt verloren scheint, zurückkehren kann, damit unwillkürlich positiv.

Haushofers, Bachmanns und Cixous’ Texte erzählen von einem immanenten Zusammenhang von Signifikanten beziehungsweise Signifikationsprozessen und Genealogie. Zeichen sind, ebenso wie Vermögen, erblich: unmittelbar als Signifikanten, in ihrer lautlichen Gestalt und, mittelbarer, in Form der Geschichten, die sich um sie spinnen. Aus Erbfolgen ausgeschlossen zu sein, bedeutet nicht, nicht signifizieren zu können, aber anders signi-

97 Asterisk vor Wörtern oder Sätzen bedeutet, dass diese auch im franz. Original Deutsch sind.

fizieren zu müssen, wie die Protagonistin der *Mansarde* zeigt. Die Autorität, zu sprechen, kann, in einem Lacan'schen Sinne, vom Vater abstammen (der, wie Ferdinand der Ältere in der *Mansarde*, tatsächlich dem Verwandtschaftsgrad nach Vater sein kann, oder, wie im *Buch Franza*, Ehemann oder Bruder, denen Benennungsgewalt über die Gattin beziehungsweise Schwester zukommt), oder, wie in *Hypertraum*, von der Mutter als derjenigen, die die Geschichten (und ihre Gegenstände) aufbewahrt. Was einmal in Umlauf gebracht wurde, bleibt in der Regel in Zirkulation – sei es Huberts „Agazie“, Franzas viele Namen oder Benjamins Lattenrost. Wo ein Kommunikationskanal sich schließt, öffnet sich häufig ein anderer: Sind keine Briefe mehr möglich, so doch ein Telegramm, versagt die Sprache, bleiben Symptome; wo es keine Einigung auf Sachebene gibt, bleibt die Beziehung in der Wiederholung des Gesprächs aufrecht; wo einer stirbt, bleibt jemand zurück, der sich nicht nur erinnert, nicht nur träumt, notiert und zitiert, sondern die Texte des Verstorbenen um neue (Inter-)Texte anreichert, die von da an zukünftigen Leser:innen zur Verfügung stehen. So bleibt nicht alles, was verloren scheint, für immer verloren – Aufzeichnungen, Schwestern und Notizen kehren auch dann zurück, wenn ihre Wiederkehr nicht unmittelbar erwünscht ist.

Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fahren kann, obwohl dieser ‚nur‘ auf dem Papier existiert; wenn ein Baum sich jeden Sonntag aufs Neue verwandeln und wenn ein Hut aus einem Traum, der in den 1930er Jahren in Paris geträumt wurde, bis in die Gegenwart weitergereicht werden, wenn es also „Erlaubnisse“ aller Art geben kann, behauptet die Fiktionalität kontinuierlich ihre unhintergehbare Wirklichkeit.

Exkurs III

„Versprich mir, daß du nie rechnen wirst.“

Kapitalflüsse und andere Ent-Schädigungen in Ingeborg Bachmanns *Buch Franza*

Die Geschichte von Franziska Ranner lässt sich nicht nur als Geschichte einer Frau erzählen, die unwissentlich einen Mann heiratet, der physische und psychische Gewalt ausübt, und die bei dem Versuch, seinem Einflussbereich zu entkommen, stirbt, sondern auch als Geschichte einer Figur auf der Suche nach einer anderen ökonomischen Ordnung. Der Marktlogik Wiens, in der Franza nur bestehen kann, solange sie mittels Beziehungen zu bedeutenden Männern sozial aufsteigt und sich so jenen ‚Wert‘ erwirtschaftet, der ihr aufgrund ihrer Herkunft fehlt, stellt Bachmann Franzas Utopie einer ägyptischen Gemeinschaft gegenüber, in der niemand zu den Besitzenden zählt, das wenige Vorhandene aber allen gleichermaßen zusteht.¹ Franza begibt sich damit auf die Suche nach einer ihr entsprechenden, mit Hélène Cixous ‚weiblich‘ zu nennenden ökonomischen Ordnung, die sie einer bei Bachmann wie bei Cixous ‚männlich‘ konnotierten beziehungsweise ‚jordanischen‘ Logik der Übervorteilung, der (Güter-)Kontrolle und der Vernichtung alles Schwächeren entgegenstellen kann.²

Nachdem Jordan Franza libidinalökonomisch enteignet und ihr, wie sie selbst es formuliert, ihre materiellen und immateriellen Güter nimmt (vgl. BF, S. 231 f.), identifiziert Franza sich (ohne dabei zu differenzieren) mit den Enteigneten der Welt (seien es nun Papua, Aborigines oder Juden). In Ägypten scheint Franza zunächst tatsächlich jene archaischen (Waren-)Kreisläufe vorzufinden, die sie sich seit jeher erträumt und die in der (Robert Musil entlehnten) Geschwisterformel „Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz. [...] Und sie das seine“ (BF, S. 204),³ die einen restlosen Tausch

- 1 Zur Utopie im Werk Bachmanns siehe etwa Broser; Nagy; Eilittä; Thau; Rauch (siehe Literaturverzeichnis).
- 2 Agnese betont, dass „[s]owohl Jordan als auch Franza [...] in dieser Welt die hilflosen Zeugen eines größeren Unheils [sind], einer allgemeinen Orientierungslosigkeit, durch die die Menschen einer depersonalisierten, allmächtigen Gewalt ausgeliefert sind.“ Agnese, *Der Engel der Literatur*, S. 197. „Nachdem man die verbrecherische Natur Jordans festgestellt hat“, so Agnese weiter, sei „das Problem noch nicht vollkommen gelöst. Welchen Anteil Franza an diesem Prozeß hat, ihre dunkle und verborgene Seite, die letzten Endes ihre Krankheit ist, bleibt zum Teil noch unerforscht.“ Ebd., S. 201.
- 3 Bachmann zitiert hier aus Robert Musils Gedicht „Isis und Osiris“. Die letzten Verse lauten dort: „Aller hundert Brüder dieser eine, / Und er ißt ihr Herz, und sie das seine.“ Vgl. Monika Albrecht / Dirk Götsche: Sachkommentar. In: Bachmann, „Todesarten“-Projekt Bd. 2, S. 467 – 489, hier S. 478.

verspricht, zum Ausdruck kommt. Dabei übersieht oder verdrängt Franza jedoch, dass Ägypten längst im Begriff ist, auf Kosten der eigenen Bevölkerung Teil jener kapitalistischen Ökonomie zu werden, die sie zu fliehen sucht: Die Allgegenwärtigkeit des Mineralölkonzerns Shell, der Bau des Assuan-Staudamms mit der damit einhergehenden Überflutung vormals bewohnter Landstriche und die ersten Versuche, Orte wie Hurghada zu Urlaubsdestinationen umzubauen, erzählen eine andere Geschichte, die Franzas Suche nach Gemeinschaft als unzeitgemäß und letztlich aussichtslos erkennbar werden lässt. Dementsprechend zirkuliert im *Buch Franza* nicht nur die kollektive Wasserflasche im Wüstenbus, sondern auch das Geld – seien es nun die letzten Reste des Ranner-Erbes, die Franza nur noch einen Pass mit ihrem Mädchennamen erkaufen können, die Scheine, die Martin anderen zusteckt, um für Franza Abbitte zu leisten, oder die Dollarnoten, mit denen sie versucht, sich ihren Tod bei einem ehemaligen NS-Arzt zu erkaufen. Schließlich stellt sich die Frage, ob nicht auch Franza selbst als eine Art Ware betrachtet werden kann, die vom ‚Besitz‘ des Bruders in jenen Ödön Csobadis, von dort in den Jordans und danach wieder in den des Bruders übergeht und die im Laufe des Textes zwischen Kärnten, Wien und Ägypten erst eine rasante Wertsteigerung, dann einen ebenso rapiden Wertverlust erfährt und so lange Schaden nimmt, bis sie schließlich aus dem Kreislauf ausscheidet.

Dabei sind die Rollen, jedenfalls zwischen Franza und Martin, zunächst anders verteilt. In Martins Kindheit ist es die wenige Jahre ältere Schwester, die die Familie (die neben den Kindern nur noch aus den hilflosen Großeltern besteht, weil der Vater verschollen und die Mutter verstorben ist) durch die unmittelbare Nachkriegszeit bringt – nicht zuletzt durch den geschickten Einsatz des kleinen Bruders, den sie „herzeigte für Weißbrot und Schokolade vor Soldaten“ (BF, S. 151). Die bettelarme Franza aus der Kärntner Keusche,⁴ die noch weit davon entfernt ist, „Modellkleid[er]“ (BF, S. 166) zu tragen und stattdessen in „Fetzen“ (BF, S. 166) aus dem Vorhangstoff der Stube mit den britischen Soldaten verhandelt, ist in vielerlei Hinsicht selbständiger (und selbstbewusster) als die spätere Franziska Jordan, „die durch die Herrengasse und über den Kohlmarkt ging, als wäre sie nie über die Zündhölzelbrücke gegangen.“ (BF, S. 153) Der Standesunterschied zwischen Franza und Jordan beziehungsweise zwischen der ‚alten‘ Franza und der ‚neuen‘ Franziska zeigt sich in „Heimkehr nach Galicien“ vor allem anhand des Kontrasts zwischen Elternhaus und Ehwohnung. Während Martin auf der Suche nach seiner Schwester in Hietzing, von der Köchin des Paares begleitet, durch Salon,

4 Diese kann nach Krylova als Bachtin'scher Chronotopos „for the ruin and dissolution, both physical and psychical, that the area [i.e. Galicien, M.M.] has become subject to“ gelesen werden. Krylova, *Walking through History*, S. 90.

Schlafzimmer und Arbeitszimmer schreitet (vgl. BF, S. 139 ff.), wird ihm in den Kammern und Stuben des Kärntner Hauses, in dem er Franza schließlich auf der Ofenbank findet, um sie dann auf eine Maisstroh-Matratze zu betten (vgl. BF, S. 154 ff.), schmerzlich bewusst, dass er Franza nicht viel mehr bieten kann als

elektrisches Licht und fließendes Wasser und zwei nicht mehr saubere Leintücher, zwischen denen Franza lag, und kein Komfort, keine Klingel, die man betätigen konnte, eine unbrauchbare, schon nicht mehr gekannte Nachbarschaft, ein Rechaud, zweiflammig, ein paar Handtücher, Fetzen und ein eisernes Lavoir. (BF, S. 158)

Das Haus in Martins Besitz ist der (unverkäufliche)⁵ Rest ihres gemeinsamen Erbes; Franza wird „das letzte, das von dem großen Ranner-Geld noch übriggeblieben war“ (BF, S. 167), in ihre Reise nach Ägypten investieren. Die Aussicht darauf, neben der menschlichen auch die finanzielle Verantwortung für seine Schwester übernehmen zu müssen, gibt Martin Anlass zu allerlei Phantasien darüber, wie er Franza – vermeintlich zu ihrem Besten – schnellstmöglich loswerden könnte und reichen von einer direkten Retournierung an Jordan über eine Unterbringung in einer lokalen Pension bis hin zu einem Aufenthalt in der prestigeträchtigen amerikanischen Mayo-Clinic (vgl. BF, S. 162 ff.). Letztere ist derart unerschwinglich, dass Martin sich eingestehen muss, dass er sich die Vorstellung, für Franzas Gesundheit dürfe nichts zu teuer sein, schlichtweg nicht leisten kann:

Doch dann fiel ihm schon wieder ein, daß ein Wort wie Mayo nicht nur einen fabelhaften Klang hatte, es war auch mit fabelhaften Preisen verbunden, nicht zu vergessen die Reisekosten, aber das mußte zu überwinden sein, für ein Leben war doch nichts – wirklich nicht? zu teuer. (BF, S. 197 f.)

Im Gesellschaftskosmos Wiens ist die anfängliche Mittellosigkeit der Geschwister insofern kein Problem, als Franza und Martin allgemein anerkannte, von allen (Neo-)Wiener:innen praktizierte Mittel und Wege offenstehen, um diese zu kaschieren. Weil es sich in der Hauptstadt von selbst versteht, die widrigen Bedingungen, unter denen alle, mit Ausnahme der ‚Neu- und

5 Das Haus in Galicien zu veräußern war davor offenbar nie zur Debatte gestanden: „Wenn er [Martin, M.M.] zum erstenmal an einen Verkauf dachte, dann war es wegen Franza, weil sie hier lag und er dachte, er müsse etwas für sie tun.“ (BF, S. 162) Eine Klausel im Erbchaftsvertrag verbietet einen solchen Verkauf jedoch; es ist Martin also schon rechtlich nicht möglich, das letzte, was er besitzt, in frei verfügbares Kapital umzuwandeln.

Altreichen' (vgl. BF, S. 160), hausen, zu verbergen, telefoniert man oder trifft sich in Cafés und Gasthäusern. Da das Elend jede:n betrifft, auch die scheinbar Erfolgreichen, gebietet die Etikette, dass man sich „von jemand eben nur die Telefonnummer [notierte], und die Adresse, die man sich wie die Kartusche eines ganz neuen Proletariats hinter der Nummer dazuschrieb, die benutzte man nie“ (BF, S. 161). Die einzigen, die im Wortsinn hinter die Fassade blicken, sind die Frauen – auf deren Diskretion ist allerdings Verlass:

[D]ie hielten den Mund und sprachen nicht, auch das war eine Verabredung, denn eine Wienerin würde zwar immer zugeben, mit wem sie ging oder schlief, eine Affaire oder eine Liaison hatte, [...] aber sie würde über den Ort und die Verhältnisse Schweigen bewahren [...]. (BF, S. 161)

Während Martin als „notorisch schlecht verdienende[r] junge[r] Wissenschaftler“ (BF, S. 159) zwar keine Bloßstellung von seinen Liebschaften zu befürchten hat, die aus ähnlich schlechten oder noch schlechteren Verhältnissen stammen, muss er dennoch damit rechnen, bei sich bietender Gelegenheit gegen eine „günstigere[] Bekanntschaft[]“ (BF, S. 159) ausgetauscht zu werden, denn der Wert von Frauen generiert sich innerhalb dieses Systems über ihre sexuellen beziehungsweise Liebesbeziehungen.

Diese Erfahrung muss auch Franza machen. Als junge Medizinstudentin beginnt sie eine wenig ernste, aber auch wenig aufregende Beziehung zu einem jungen Mann, den sie bald für dessen Bruder, das Klavierwunderkind Ödön Csobadi, verlässt. Für Franza beginnt damit nicht nur ein Liebes-, sondern auch „ein halbverstandenes musikalisches Abenteuer“ (BF, S. 236), in dem sie sich mit Problemen konfrontiert sieht, „von denen sie nie zuvor gehört <hatte>, [...] Termine, Agenten, Südamerikatournee, Hotelzimmerleben, Rundfunk, Schallplattenaufnahmen“ (BF, S. 236). Schon bald beginnt Franza, Aufgaben des täglichen Lebens für Ödön zu übernehmen, „der immerzu von etwas angegriffen, verletzt, gejagt, stillgemacht, angefeindet, umjubelt, um sie herum war“ (BF, S. 236). Obwohl sie dabei nicht unglücklich ist, erkennt sie, anders als Ödön, dass sie ihr Studium und ihre zwischen Unlust und Größenwahn schwankenden Zukunftspläne nicht für immer aufschieben kann. Als sie in einer Gesellschaft, zu der sie Ödön nur widerwillig begleitet, erstmals auf Leopold Jordan trifft, ist Franza in einer doppelt vulnerablen Situation: Sie ist nicht nur verunsichert, weil sie sich nicht mehr in der Rolle der Freundin des Musikgenies gefällt, sondern auch körperlich angeschlagen, weil ihr Taxi auf dem Weg zur Abendgesellschaft verunfallt und Franza sich dabei (zum mindesten) einen Schock zuzieht. Der ebenfalls anwesende Jordan, der sich als Arzt bereiterklärt, Franza den ganzen Abend

hindurch zu versorgen, erkennt in ihr umgehend eine Trophäe. Wenn er sich mit ihr unterhält, dann spricht er dabei nicht

zu Franza, sondern zu der Franziska, die Csobadis Freundin war und daher etwas der Bestaunung Wertes, da jede Freundin Csobadis [...] zum Staunen gewesen war und ausgezeichnet mit dem *pour le mérite*, und da an Franza nichts besonderes war, sie war weder die schönste Frau Wiens noch die Frau von irgendjemand noch skandalumwittert, es war sozusagen ihr erster Skandal, daß sie mit Csobadi zu sehen war, was aber für die anderen genügte, um sie aus der Anonymität, aus der Ödön sie gezogen hatte, < > sondern ihr einen Kurswert zu geben, [...] Csobadis neueste Akquisition, [...] und Franziska trat also in dieses Haus romanzengeschmückt, begehrenswert, ehrgeizerweckend, einem so unglaublichen, so charmanten, so jungen Mann, so berühmten Mann wie Ödön etwas wegzunehmen. (BF, S. 241)

Dabei scheint Franza die Einzige zu sein, die nicht bemerkt, was passiert – die anderen Frauen amüsieren sich darüber, dass sie mit Jordans Namen und dem damit verknüpften Prestige offenbar nichts anzufangen weiß.

Franza wird bis zuletzt nicht verstehen, warum Jordan ausgerechnet sie, und nicht etwa eine andere, womöglich berühmtere Frau für seine Zwecke missbraucht (vgl. BF, S. 246) – für sie sind Beziehungen nicht Mittel zum sozialen Aufstieg, sondern Lebensgemeinschaften, in denen sich die Partner einander anvertrauen. Diesen Anspruch trägt Franza auch in ihre Ehe mit Jordan: „Ich war doch nicht krank, ich bin doch nicht als Patient zu ihm gekommen, das hätte ihn gerechtfertigt. Ich [...] habe mich ihm anvertraut, was könnte die Ehe sonst sein als Anvertrauen, es in jemandes Hände legen, was man ist, wie wenig[sic] auch sei.“ (BF, S. 216)

Wie zuvor Ödön, arbeitet sie ihm (auch wissenschaftlich) zu,⁶ gibt ihre eigene Karriere auf und schränkt sogar den Kontakt zu Martin ein, den Jordan offen ablehnt. In der Verachtung, die er dem Bruder seiner Frau entgegenbringt, schlagen nicht nur Jordans Standesbewusstsein und die Ablehnung von Franzas Herkunft durch, sondern auch seine Angst, sie nicht vollends besitzen zu können. Dabei bleibt offen, ob Jordan sich nicht vorstellen oder es nicht ertragen kann, dass die Geschwister einander nicht übervorteilen

6 Dass Franzas Zuarbeit nicht monetär, sondern idealistisch motiviert und interessegeleitet ist, zeigt sich nicht nur in ihren Liebesbeziehungen, sondern auch daran, dass sie in Galicien einfordert, Martin möge ihr von seiner Arbeit erzählen: „[E]r wußte, er mußte etwas einwerfen in sie, damit sie weiter funktionierte, *nicht grad eine Münze, aber ein Stück von seiner Arbeit*, einen Gedanken, damit sie sich mit etwas befassen konnte.“ [Herv. M. M.] BF, S. 196.

wollen. Für ihn ist Martin ein „Schwestersöhnchen, das sich noch nie einen Groschen verdient hat, das noch nicht einmal weiß, was Arbeit heißt“ (BF, S. 221), und „auf dem Geldsack von zuhause sitzt, während andere sich ihr Studium selber verdient haben.“ (BF, S. 221) Franzas Einwand, Martin habe ihr genug vom gemeinsamen Erbe gegeben, begegnet Jordan mit „So, hat er das? Hast du nachgerechnet?“ (BF, S. 221). Auf ihre erneute Bekräftigung hin („Das ist nicht nötig. Es war mehr als genug.“ BF, S. 221) unterstellt er ihr schließlich Naivität: „Du läßt dich ja von jedem hereinlegen, und du meinst, daß dein Bruder das nicht weiß.“ (BF, S. 221)

In Jordan verbinden sich eine – nach Franza: weiße – Art und Weise des Denkens und der Wissenschaft, eine Autorität, die vor Gewalt gegen Schwächere nicht zurückschreckt, (sexuelles) Besitzdenken und finanzieller Wohlstand zu einer libidinösen Ökonomie, gegen die ein Mensch wie Franza, die einer Idee von geschwisterlicher und partnerschaftlicher Gleichwertigkeit, ja Großzügigkeit anhängt, nicht bestehen kann. Am Ende ihrer Beziehung findet sie sich daher in allen Lebensbereichen enteignet, fühlt sich ihrer Persönlichkeit, ihrer Genussfähigkeit und zahlreicher Gegenstände beraubt:

Er hat mir meine Güter genommen. Mein Lachen, meine Zärtlichkeit, mein Freuenkönnen, mein Mitleiden, Helfenkönnen, meine Animalität, mein Strahlen, er hat jedes einzelne Aufkommen von all dem ausgetreten, bis es nicht mehr aufgekommen ist. Aber warum tut das jemand, das versteh ich nicht, aber es ist ja auch nicht zu verstehen, warum die Weißen den Schwarzen die Güter genommen haben, nicht nur die Diamanten und die Nüsse, [...] sondern den Frieden, in dem die Güter wachsen, und die Gesundheit, ohne die man nicht leben kann, oder gehören die Bodenschätze mit den anderen Schätzen zusammen, manchmal glaub ich es. Ich kann auch nicht mehr leben, weil er meine Gegenstände hat, [...] unsren silbernen Brotkorb zum Beispiel, [...] ich denke, seine Hand kann das Brot nicht draus nehmen, sie wird eher aussätzig, eher wird das Brot darin schimmelig [...]. (BF, S. 231 f.)

Franza ist bewusst, dass Jordan sie nur deswegen in diesem Ausmaß treffen konnte, weil sie „magisch leb[t]“ (BF, S. 232), weil für sie „alles Bedeutung [hat]“ (BF, S. 232) und er nicht gewillt ist, das ‚Andere‘ zu akzeptieren, das Franza verkörpert und das sie dazu bringt, sich mit all jenen, die ebenso die Position dieses ‚Anderen‘ besetzen, zu identifizieren.⁷ Hinzu kommt, dass es

7 In einem der seltenen Momente, in denen Franza den Versuch unternimmt, für sich einzutreten und ihr Anderssein zu formulieren, antwortet Jordan ihr im ärztlichen Plural: „Damals sagte ich doch etwas, einmal in der Nacht: ich denke anders, ich denke nicht wie du, [...] das war in mir zusammengelaufen, dieser hilflose Satz, mit dem ich plötzlich auf mir

keine Straftatbestände gibt, nach denen Jordans Verbrechen judiziert werden könnten (vgl. BF, S. 277), was ihm ermöglicht, diese immer wieder zu begehen (vgl. BF, S. 207). In den Augen der Gesellschaft ist Jordan, wie Franza erkennen muss, kein Krimineller, sondern ein Erfolgsmodell, „er ist das Exemplar, das heute regiert, [...] das angreift und darum lebt“ (BF, S. 230), während Franza, durch Jordans Aufzeichnungen „ganz zerblättert“ (BF, S. 208), mit ihrem Besitz auch die Kontrolle über ihren Körper und die Fähigkeit, sich auszudrücken, verliert. In Jordans Mitschriften zum stenografischen Kürzel degradiert und als krank festgeschrieben,⁸ ist Franza – anders als die Protagonistin der *Mansarde*, die ihren Alltag, ihre Gedanken und Gefühle selbst verschriftlicht – nicht mehr Autorin ihres Lebens und ihrer Geschichte.⁹ In Ägypten findet Franza nun eine – wie sich herausstellen wird vielfach gebrochene beziehungsweise, um im Bildbereich des Textes zu bleiben, im Untergehen begriffene – Ordnung vor, die ihr Entschädigung und Gerechtigkeit in Aussicht stellt.¹⁰

Der Übergang in die ‚andere‘ Ökonomie Ägyptens erfolgt nicht reibungslos. Er ist am Ende des Kapitels „Heimkehr nach Galicien“ durch die stockende Wiederholung der Geschwisterformel „Unter hundert Brüdern ...“ markiert, die Martin, der sich nicht mehr an den Wortlaut erinnern kann (oder sich nicht mehr zu erinnern vorgibt), Franza abverlangt. Um ihm antworten zu können, muss Franza die Zeitungslektüre unterbrechen, mit der sich die Geschwister die Zeit vor der Abfahrt vertreiben und versuchen, die Angst vor der Passkontrolle zu unterdrücken. Zu seiner Überraschung muss Martin, der befürchtet, Franza könnte von Meldungen über Schiffsunglücke und Flug-

bestehen wollte. Ausgezeichnet, sagte er, dann einmal los, dann wollen wir uns einmal anhören, was du denkst. So nicht, sagte ich, ich meine, in allem ganz anders. Ja, ganz anders. So wie <man> anders geht oder atmet oder handelt.“ BF, S. 210.

- 8 Andreas Hapkemeyer hält in seiner frühen Studie zu Ingeborg Bachmann fest, dass Franza „in und an der Sprache [stirbt].“ [Herv. i. O.] Andreas Hapkemeyer: *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1982, S. 70. Während dem sicherlich zuzustimmen ist, stirbt Franza – auch – an der materiellen und immateriellen Enteignung durch Jordan. Elfriede Czurda schreibt treffend, dass Jordan Franza „vernichtet [...]“, damit er sie unter sich *subsummieren* [sic] kann“. [Herv. i. O.] Czurda, *Ökonomien*, S. 127.
- 9 Dass Franza durchaus zu Selbstentwürfen in der Lage ist, zeigt sich an ihrem ehrgeizigen Plan, nach dem Studium nach „Afrika oder Asien“ zu gehen, „unter den härtesten Bedingungen, mit Opferbringen, mit Heroismus, [...] voller Anstrengung, aber glorreich für sie selber, mit frühem Tod“. BF, S. 233 f.
- 10 Besonders die Wüste wird „als Landschaft vorgestellt [...], die jenseits der fixierten Symbole der westlichen Zivilisation liegt“. Weigel, *Hinterlassenschaften*, S. 517. Dass Franza dabei immer wieder auf Zeichen der Gewalt gegen Frauen stößt, sei es nun bei der Besichtigung des Tempels der Hatschepsut (vgl. BF, S. 275) oder auf dem Bahnhof in Kairo, wo sie mit ansehen muss, wie ein Mann seine angeblich geistesranke Frau am Haar wie an einer Fessel hält (vgl. BF, S. 307 f.), belastet sie zwar, tut ihrer Phantasie (die in den Wunsch eines assistierten Suizids durch den Nazi-Arzt mündet) allerdings keinen Abbruch.

zeugabstürze verunsichert werden, feststellen, dass seine Schwester den Wirtschaftsteil liest:

Vor der Grenzstation [...] fragte Martin sie, ob sie sich noch an den Satz erinnern könne aus dem Buch, nein, dem Gedicht. Sie sah ihn kurz an, als müsste sie scharf nachdenken [...], und während sie schon wieder diesen Wirtschaftsteil aufschlug und nach dem Erdölartikel suchte (das Erdöl ihm zuliebe, weil er über Erdöl? – auch eine offene Frage), sagte sie [...]: Unter hundert. Sie blieb stecken und strich den Wirtschaftsteil glatt, unter hundert Brüdern. Ja, soviel weiß ich auch noch, sagte Martin ungeduldig.

Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er aß ihr Herz.

Nun, und?

Und sie das seine.

Das wollte ich nur wissen, sagte Martin, ich konnte mich nicht mehr ganz daran erinnern. (BF, S. 204)

Es ist also Martin, der hier auf der Vollständigkeit der Formel besteht und Franza damit ins Gedächtnis ruft, dass zwischen ihnen einmal die Utopie restloser Gegenseitigkeit geherrscht hatte. Später wird Franza sie in der Bitte „Versprich mir, daß du nie rechnen wirst“ (BF, S. 216) erneut zum Ausdruck bringen – ein Wunsch, der in einer auf Geldwirtschaft basierenden Gesellschaft nur bedingt erfüllt werden kann. An dieser Stelle erinnert Martin Franza daran, dass der Tausch zwischen den Geschwistern (die mit Kenntnis des Metatextes als die ägyptischen Götter Isis und Osiris lesbar werden) nur dann gerecht ist, wenn auch die Schwester ihr Teil erhält, wenn sie nicht nur einverleibt wird, sondern auch ihrerseits einverleibt.¹¹ Ein solches Konzept steht Jordans Logik der „Strategie“ (BF, S. 216) und „Berechnung“ (BF, S. 216) diametral entgegen – es nimmt also nicht Wunder, dass die enteignete Franza zunächst Schwierigkeiten hat, sich des weiblichen Anrechts auf Ausgleich zu entsinnen und, gemeinsam mit dem Wirtschaftsteil der Zeitung, auch die Verhaftung in einer auf Übervorteilung ausgelegten Ökonomie abzulegen.

Dennoch ist Franza diejenige, die sich, in Ägypten angekommen, scheinbar mühelos in die neue Ordnung einzufügen weiß, und, jedenfalls zu Beginn ihrer Reise, sukzessive an Zutrauen gewinnt.¹² Auf ihrer Fahrt mit dem Wüs-

¹¹ Die Phantasie, sich das Geliebte einzuverleiben, um es zu bewahren, begegnet im Text auch an jener Stelle, an der Franza ihre (von Jordan erzwungene) Abtreibung erinnert. Sie äußert den verstörten Ärzten gegenüber erst den Wunsch, den Fötus in einem Einweckglas mit nach Hause zu nehmen, später, ihn zu essen Vgl. BF, S. 254.

¹² Davon zeugt schon das scheinbar banale Angebot, für sich und Martin Brot zu kaufen – weil sie sich dabei auf den mit der Transaktion verbundenen „Piasterhandel [einlaßen]“ muss (BF, S. 251), setzt diese Geste Verhandlungs- und damit Handlungskompetenz voraus.

tenbus ist Franza die erste, die nach der „Feldflasche mit Wasser [...], die der Kondukteur von Zeit zu Zeit herumreichte“ (BF, S. 258) greift und aus dem einzigen „Metallbecher“ (BF, S. 258) trinkt,

aus dem alle tranken, jeder vorsichtig, keinen Schluck zuviel. Die zwei ersten Male hatten Martin und Franza noch höflich gedankt, das nächste Mal sah Franza Martin erst gar nicht an, um kein Nein mit den Augen zugeworfen zu bekommen, sie trank rasch, Martin sagte nichts, nahm ihr den Becher weg, tat, als trinke er, und gab ihn zurück. Er schob Franza das Buch hinüber. (BF, S. 258)

Das Buch, ein Reiseführer, liefert einen peniblen touristischen Verhaltenskodex, der vorgibt, wie Obst zu waschen, wie oft zu duschen und was gegen Ungeziefer zu tun sei, um sich bestmöglich vor den „von den Weißen katalogisierten Bakterien“ (BF, S. 259) zu schützen. Franza erkennt jedoch noch vor Martin, wie lächerlich sich die Milligrammangaben, Medikamentenlisten und die Namen der Pharmafirmen, die für Autorität bürgen sollen, vor der Realität der Wüste und ihrer Bewohner machen: „Sie mußten beide lachen [...]. [...] Ja, die Farbwerke Hoechst und Bayer, sagte Franza, und hoffentlich duschst du nicht zu oft.“ (BF, S. 259) Die Hitze, der auch die im Bus transportierten Nahrungsmittel ausgesetzt sind, Dauer und Ungewissheit der Reise und die Selbstverständlichkeit, mit der Wasser als Gemeingut zwischen den Fahrgästen zirkuliert, ohne dass sich jemand daran bereichert oder über Gebühr davon nimmt, ermöglichen es Franza, sich auf ihre grundlegenden Bedürfnisse zu fokussieren¹³ und daran zu festzuhalten, dass einer sich diese Wüste vorbehalten habe, der „keine Hotelgesellschaft und keine Ölkompagnie“ (BF, S. 260) sei.

Diese Illusion scheint sich ausgerechnet in Hurghada, das nur wenige Jahrzehnte später tatsächlich Hotelgesellschaften vorbehalten sein wird, zu bestätigen. Zum Zeitpunkt der Erzählung noch nicht im engeren Sinne touristisch, aber bereits Aufenthaltsort ausländischer Gäste, die aus beruflichen Gründen nach Ägypten reisen, kollidieren in Hurghada alte Rechte mit neuen Bedürfnissen, auf die das Land infrastrukturell nicht vorbereitet ist. Im Hotel gibt es kein Wasser, weil erst die Versorgung der „Fellachen und Be-

¹³ „Ein Dach über dem Kopf, ein Nachtlager, Schatten, ein wenig Schatten. Das Benzin soll reichen, kein Reifen platzen, keine Zündkerze verschmutzen, die Achse nicht brechen. Der Weg soll nicht verloren gehen, die Markierungen sichtbar bleiben.“ (BF, S. 259) Mit den Ansprüchen fallen schließlich die letzten ‚zivilisatorischen‘ Hemmungen – während einer der Fahrtpausen entledigt Franza sich ihrer verschwitzten Unterwäsche und erntet dafür sogar die Zustimmung Martins. Vgl. BF, S. 257.

duinen, die das Recht hatten, hierher zu kommen“ (BF, S. 264), sichergestellt werden muss:

[A]n einer wasserlosen Küste gehörte es allen, dieses teure Wasser, und durfte keinem verweigert werden. Ein ungeschriebenes Gesetz trat in Kraft, vor dem sich auch ein fortschrittlicher berechnender Hoteldirektor und zwei Fremde beugten. Wasser, begehrter als Kaviar und Gold, als Diamanten und Grundstücke, kostbarer als Monatsgehälter und Versicherungen, als Wahlrecht und als eine ganze Charta von Rechten. Es fiel unter das älteste Gesetz, das nicht verletzt werden durfte. (BF, S. 264)

Anstatt zu erkennen, dass sie und Martin mit ihrer Reise eher zum Problem als zu dessen Lösung beitragen, sieht Franza ihre lebensnotwendigen Bedürfnisse im ‚archaischen‘ Recht der Einheimischen geschützt: „Du siehst, sagte Franza, es darf auch mir hier etwas nicht verweigert werden. Ich komme zu meinem Recht.“ (BF, S. 264)

Die Sehnsucht nach Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, die alle Mitglieder gerecht behandelt, gipfelt im *Buch Franza* ausgerechnet in einer Leerstelle. Der inhaltlich wie strukturell zentrale Abschnitt über den Aufenthalt der Geschwister in Wadi Halfa, das durch den Bau des Assuan-Staudamms kurz vor der Überflutung steht, ist nicht ausgeführt; an der entsprechenden Stelle findet sich nur der Verweis „Hier fehlt ein Stück, mit den Stationen Assuan und Wadi Halfa, vor der Rückkehr der Geschwister nach Kairo.“ (BF, S. 288) Der Schluss des Romanfragments lässt darauf schließen, dass es sich dabei um einen vorläufigen Höhepunkt in Franzas (am Ende scheiternder, zu diesem Zeitpunkt aber noch möglich erscheinender) Genesung gehandelt hätte. Auf Franzas Beerdigung denkt Martin, Franza sollte nicht in Maria Gail, sondern in Wadi Halfa beigesetzt werden, „weil sie dort am glücklichsten gewesen war und der Nil bald über die Ufer durfte, um die Wüste fruchtbar zu machen und den Sandboden wegzunehmen, auf dem sie gestanden war.“¹⁴ (BF, S. 328 f.) Die letzten Bewohner Wadi Halfas teilen, wie Martins Erinnerung zu entnehmen ist, ihr Essen mit den Geschwistern – ein Akt, in dem Franzas Utopie von Gerechtigkeit und Kollektivität für einen Moment Bestand hat:

[E]s ist anzunehmen, daß [...] die braunen und schwarzen Hände wieder in einem Teller voll Bohnen zusammenfinden würden, tiefer im Süden, in einer neuen Siedlung. Aber Franzas weiße Hand konnte in der Schüssel nach

¹⁴ Krylova liest diesen Satz in erster Linie negativ, vgl. *Walking through History*, S. 107. In Betracht des Schlussbilds vom Nil als ‚aufhebendem‘ Medium (s. u.) kann an dieser Stelle auch Franzas ‚Bewahrung‘ mitgelesen werden.

keinem Bissen mehr suchen, und die stille Frau an der Mauer würde nie erfahren, daß sie ihr das Essen zubereitet hatte, das ihr am besten geschmeckt hatte. (BF, S. 332)

Obwohl Bachmanns *Wüstenbuch* hier nicht als Teil des *Buchs Franza* behandelt wird, sei an dieser Stelle eine Passage daraus zitiert, die jedenfalls inhaltlich analog zu jener sein dürfte, die im *Buch Franza* nicht mehr zur Ausführung kommt:

[D]ie junge Frau stellt einen Teller mit Bohnen [...] auf den Tisch. [...] [V]ier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller, dann plötzlich alle Hände gleichzeitig, sie stehen einen Augenblick alle darin still, damit keine dem anderen in den Weg kommt, höfliche Hände alle, man müßte das Bild versteinern lassen in diesem Augenblick, [...] es ist der bewußteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat. Wir haben aus einem Teller gegessen. Wir haben geteilt und nicht gebetet, nichts zurückgeschickt, keine Bohne stehengelassen, nichts weggenommen, nicht vorgegriffen, nicht nachgenommen.¹⁵

Der Teller, das geht auch aus den Schilderungen im *Buch Franza* hervor, wird zum Ort einer wortlosen Begegnung, bei der keine Schulden gemacht werden. Außerhalb einer Ökonomie von Gewinn und Verlust geht es, zumindest in dieser Szene des *Wüstenbuchs*, weder darum, etwas zu bewahren, noch darum, mehr zu akkumulieren als das Gegenüber. Das gemeinsame Aufbrauchen einer Ressource etabliert keine Hierarchie, sondern eine Gemeinschaft, die sich über Grenzen des Standes, der Herkunft, der Nation und des Geschlechts hinwegsetzt.

Die Idee der – nach der Gabentheorie Jacques Derridas unmöglichen – vollkommenen Gabe jenseits von Reziprozität,¹⁶ die sich im Wüstenbus und in Wadi Halfa zumindest andeutet, und die Illusion von Gerechtigkeit, wie

¹⁵ Ingeborg Bachmann: *Wüstenbuch*. In: Bachmann, „Todesarten“-Projekt Bd. 1, S. 237–284, hier S. 281 f.

¹⁶ „Derridas Denken der Gabe läuft auf die ‚Beseitigung‘ der Objekte und die Zerstörung der ihrer selbst bewussten Subjekte hinaus: Es gilt, von der Gabe nur das Geben zurückzubehalten, ‚den Akt und die Absicht zu geben‘, die ihrerseits *als solche* nicht bewusst werden dürfen“. Iris Därmann: *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010, S. 107.

sie den Geschwistern in Hurghada begegnet, sind jedoch, wie schon mehrfach festgehalten, bestenfalls historische Relikte, vielfach auch Projektionen oder zumindest Idealisierungen Franzas. Denn weder Martin noch die Ägypter:innen noch sie selbst haben die Möglichkeit, Franzas Bitte Folge leistend „nie“ zu rechnen, und die Hotelketten und Ölkonzerne sind auf bestem Wege, jenes unbenannte Prinzip zu verdrängen, das Franza in der Wüstenlandschaft bewahrt glaubt. In Franzas Erzählung der ‚anderen‘ Ökonomie schiebt sich eine zweite der Geldflüsse: Martin muss vom Beginn des Textes an für oder wegen Franza bezahlen – ob in Wien am Münztelefon, „mit abgezählten Schillingen in der Hand“ (BF, S. 136), um mit Jordan sprechen zu können, in Kärnten, wenn er dem Motorradfahrer, der seine Schwester am Vorabend ihrer Abreise aus der Gail zieht, den Rest seiner Steinhägerflasche und seinen Winteranzug aushändigt (vgl. BF, S. 201), oder in Ägypten. Dass die zunehmende Kapitalisierung Ägyptens auch an Franza nicht spurlos vorübergeht, wird besonders angesichts ihrer Reaktion auf den Anblick des Mumienensaals im Museum deutlich. Franza ist, trotz erworbenen Tickets, nicht dazu in der Lage, den Raum zu betreten, in dem Interessierte sich „für 45 Piaster Eintritt“ (BF, S. 289) einen Blick auf „[d]as Grauen“ (BF, S. 289) erkaufen können. Die Touristen, „die Leicas im Anschlag, die von Gier entstellten Gesichter bis dicht über die Grabsärge gesenkt“ (BF, S. 289), sind für Franza nicht besser als die „Grabschänder“ (BF, S. 289), die die ausgestellten Mumien aus ihren Pyramiden holen und damit den komplexen Bestattungsritus verletzen, der das Wohl der Verstorbenen im Jenseits sicherstellen soll. Anstatt Geld gegen Erlebnis zu tauschen, setzt sich bei Franza ein anderer, virulent physischer Prozess in Gang:

Sie krümmte sich plötzlich, es riß ihr den Kopf nach unten, und sie erbrach sich vor dem Mumienzimmer. Ein Gerinnsel von Tee und kleinen Brotbrocken war auf dem Boden, Franza war erleichtert, es würgte sie noch ein paarmal: ich habe euch, euch Leichenschändern wenigstens vor die Füße gespien. (BF, S. 290)

Martin fühlt sich daraufhin verpflichtet, dem Museumaufseher „ein Trinkgeld“ (BF, S. 290) zu geben, um sich im Wortsinn für die Unannehmlichkeiten zu entschuldigen, die Franza, die von den anwesenden Tourist:innen – anders als die ausgestellten Leichen – mit Ekel bedacht wird, verursacht.

Nur wenige Seiten später versucht Franza, sich des inhärenten Zusammenhangs von Kapital und Tod, der in der Szene vor dem Mumienaal etabliert wird, selbst zu bedienen. Nun ist sie es, die Geld von Martin erbittet. Dieser wiegt sich angesichts dieses vermeintlich ‚gesunden‘ Wunsches in falscher

Sicherheit: „Einkaufenwollen war sicher ein gutes Zeichen, Martin wollte sich nur nicht anmerken lassen, wie positiv er ihren Geldwunsch bewertete und sagte darum nur: Wir gehen dann miteinander einkaufen, am vorletzten Tag, dann können wir alles übriggebliebene Geld ausgeben.“ (BF, S. 309 f.) Franza möchte mit dem geborgten Geld jedoch kein Reisesouvenir kaufen, sondern assistierten Suizid begehen. Nachdem sie das benötigte Geld von Martin gestohlen hat, sucht sie den ehemaligen Nazi-Arzt Körner auf:

Franza hielt das Kuvert mit den dreihundert Dollar in der Hand, es hüpfte leicht zwischen ihren Fingern. Sie sagte: Verzeihen Sie, ich glaube, es werden hier alle lieber in Dollar als in Pfund honoriert. Ich möchte bloß sagen, ich kann in Dollar zahlen. Dreihundert, würden die reichen. Körner setzte sich [...]. Ich nehme die üblichen Sätze, von mir aus in Dollar. Sie können aber auch in hiesiger Währung zahlen. Machen Sie es nicht kompliziert. Aber ich kann mir nicht denken, warum Sie dreihundert Dollar für eine Untersuchung mitnehmen. Für wen halten Sie mich? (BF, S. 312 f.)

Als Körner begreift, dass Franza nicht etwa eine Abtreibung durchführen lassen möchte, sondern darum bittet, „ausgemerzt“ (BF, S. 312) zu werden, weist er ihren Vorschlag entsetzt zurück. Franza, die aus ihrer Recherche für Jordans Buch über Körners Vergangenheit Bescheid weiß, begreift nicht, dass er sie, anders als seine Opfer im Konzentrationslager, als Arzt behandeln und nach Möglichkeit heilen möchte. Als sie versteht, dass sie vorerst nichts ausrichten kann und die Praxis verlassen muss, lässt sie das Kuvert mit dem Geld zurück. Als sie am nächsten Tag zurückkehrt, um erneut zu verhandeln, händigt ihr Körners Diener das Geld wieder aus. Franzas scheiternder Versuch, sich eine Ökonomie zunutze zu machen, die hier klar als jordanische (das heißt als weiße, faschistische, männliche, medizinisch-autoritäre) gekennzeichnet ist, führt diese ad absurdum: Es ist Franza nicht erlaubt, die Mechanismen, die sie töten, kontrolliert gegen sich selbst zu richten. Sie kann sich ihren Tod nicht erkaufen, weil niemand davon profitieren würde – weder diene er der Aufrechterhaltung eines faschistischen Systems, noch ließe sich für Franzas Leiche Eintritt verlangen wie für die Mumien im Museum. Weil er Körner nicht einmal sadistische Befriedigung verschaffen würde, erklärt er Franzas Wunsch für verrückt: „Ich bin Arzt [...]. Sie sind wahnsinnig. Das ist eine unerhörte Zumutung.“ (BF, S. 312)

Franza stirbt schließlich an den Folgen einer Kopfverletzung, die sie sich an der Wand einer Pyramide selbst zufügt, nachdem ein (weißer) Mann sie sexuell belästigt, womöglich – der Text ist in dieser Hinsicht mehrdeutig – sogar vergewaltigt. Der Zusammenstoß mit dem Fremden retraumatisiert

Franza, in deren Wahrnehmung sich Gegenwart und Wiener Vergangenheit überlagern: „Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizah und sagte laut, und da war ihre andre Stimme: Nein. Nein.“ (BF, S.323) Mit ihrem Tod ist Franza endgültig in die ökonomische Ordnung, die sie verlassen wollte, reintegriert, denn die 300 Dollar, die sie für Körner gestohlen hatte, werden nun zum Honorar für jenen Arzt, der ihren Tod feststellt: „[Martin] kam über den sinnlosen Sturz nicht hinweg, und als er den Arzt bezahlen wollte, waren die dreihundert Dollar wieder aufgetaucht, die er verloren oder gestohlen geglaubt hatte. Er zog sie mit Befremden aus seiner Brieftasche.“ (BF, S. 326 f.)

Die Spannung zwischen Franzas Ökonomie des Tausches, der Gemeinschaft und den „zerbrochenen Gottesvorstellungen“ (BF, S. 288), die, wie es im Text heißt, die „arabische Wüste umsäum[en]“ (BF, S. 288), und Martins Ökonomie des Sich-Freikaufens (von Verantwortung, Scham oder Schuld) bleibt bis zuletzt aufrecht. Am Ende des Romanfragments ist Martin bei einem befreundeten Ehepaar eingeladen, um einen Fernsehfilm über Ägypten anzusehen und dabei von seiner Reise zu berichten. Er erkennt Ägypten auf den Bildern kaum wieder:

Das war also Assuan, das war Abu Simbel, da war wieder Kairo, aber wie er auch versuchte, die Bilder mit den erinnerten Bildern übereinzubringen – es gelang nicht [...]. Kein Film konnte ihm seine Schwester in dem Tempel zeigen, [...] und auch er war nicht darin [...]. Damals hatte er sie schon verloren gehabt, und Wadi Halfa wurde zum Glück nicht gezeigt, weil es außerhalb Ägyptens lag [...]. Wie aber hätte er in Döbling, in einer Wohnung von vertrauten Freunden, ein Weißer <unter> Weißen, erklären können, warum jemand gesagt hatte, die Weißen, sie sollen verflucht sein, und wie etwas von einer Wüste, die er durch die Verwüstung eines anderen zuletzt doch erfahren hatte. (BF, S. 329 ff.)

Dass Martin die Diskrepanz zwischen Franzas und dem ‚realen‘ Ägypten deutlich erkennt, lässt die Hoffnung laut werden, dass er seine Schwester, wenn er ihr auch nicht helfen konnte, doch bis zu einem gewissen Grad verstanden hat. Als er die Wohnung verlässt, schwanken mit seinem Körper auch die „Sätze in ihm“ (BF, S. 332), und Martins, Franzas und die Erzählstimme überlagern einander in der Wiederholung von Phrasen, die sich motivisch durch das Romanfragment ziehen. Dieser Zustand währt jedoch nur kurz – Martin beendet ihn mittels einer finanziellen Transaktion: „Wenn er so betrunken war, mußte er versuchen, ein Taxi anzuhalten [...]. Er zahlte nicht ganz dreißig

Schilling [...] und kam nachhause, wo er wieder zuhause war, in den dritten Bezirk, und schlief ein und dachte nie mehr in dieser Art daran.“ (BF, S. 332)

Mit diesem ‚unversöhnlichen‘ Ende löst das Romanfragment ein, was es den gesamten Text hindurch konsequent vorführt: Der Konflikt zwischen den Systemen, die Wien und Ägypten repräsentieren, bleibt ungelöst. Die Ordnung, nach der Franza sucht, existiert nicht oder kaum noch und die kapitalistische Logik, die im Text mit kolonialistischen, touristischen, pharmakologischen, faschistischen und misogynen Kräften im Bunde ist, ist im Begriff, in Räume vorzudringen, die – einer (nicht minder problematischen) exotistischen Auffassung zufolge – anderen Gesetzen gehorchen. Dennoch steigt Franza letztlich aus diesem Kreislauf aus – nicht zugunsten, aber im Bewusstsein ihrer Utopie, und nicht ohne diese in Ansätzen erfahren zu haben.

An Martin gehen die Ereignisse, wie der Schluss des Textes zeigt, nicht spurlos vorüber. Er scheint Franza besser verstanden zu haben, als Bachmann bis dahin erkennen lässt; eine nachhaltige Veränderung seines Denkens und Handelns wird aber nicht in Aussicht gestellt. Stattdessen bekräftigt das Ende, an dem Martin, und sei es nur einen Moment lang, von derselben physischen und mentalen Instabilität erfasst wird, wie zuvor Franza, den inhärenten Zusammenhang von Ökonomie und Bewegung: Kapital, Waren und Gaben müssen zirkulieren, um ihre Funktionen erfüllen zu können, Gewinne sollen wachsen, Wert muss gesteigert, Rezession entgegengewirkt werden. Diese Dynamiken strukturieren die Beziehungen zwischen Menschen nicht weniger als die Beziehungen zwischen Menschen und Dingen. Sowohl Martin als auch Franza kehren (physisch) nach Wien und damit in das System der ‚Weißen‘ zurück, aber unter anderen Bedingungen und in anderen Funktionen: Während Martin sich reintegriert, ist Franza als Tote nicht mehr Teil der Gesellschaft im engeren Sinn. Ihre Suche nach einer kollektivistischen und ‚gerechten‘ Lebensform ist damit zwar gescheitert, die Flucht vor einer ‚jordanischen‘ Ordnung aber in gewisser Hinsicht gelungen. Wenn die Rollen, in die Franza ihre Hinterbliebenen als tote Frau versetzt, auch durchwegs dankbare sind,¹⁷ so muss sie wenigstens nicht mehr fort – und Martin ihr nicht mehr hinterher.

Der Schluss beziehungsweise Abbruch des *Buchs Franza* bezeichnet daher auch das Ende verschiedener textueller und metatextueller Bewegungen: Martins teleologische Suche nach Franza, die sich zunächst nur auf ihren Aufenthaltsort, später auf ihre Vergangenheit und ihr Wesen bezieht, und

¹⁷ Martin ist nun trauernder Bruder, Jordan Witwer – auch, wenn der Text nicht explizit auf diese Umstände eingeht, ist klar, dass Franzas Tod gesellschaftlich betrachtet kein Skandal, sondern allenfalls eine Tragödie ist und sich daher niemand verantworten muss.

Franzas zyklische Suche nach einer anderen Ordnung kommen damit ebenso zum Erliegen wie Bachmanns Versuch, einen Text abzuschließen, der sich in einem permanenten Überschuss von Varianten, Durchschlägen und Abschriften, von sinngenerierendem und die Semantik unterlaufendem Wortmaterial vervielfältigt.

Die eminente Räumlichkeit der Ökonomie, die *Das Buch Franza* hier (mit-) ausstellt, findet sich bei Marx als Modell von Basis und Überbau, bei Lyotard als Projekt zu einer Erschließung des Körpers als libidinalökonomischer (Ober-)Fläche, und, bei Cixous wie auch bei Bachmann, als Ansatz zu einem Modell mytho-ökonomischer Choreografien. In einem ihrer Seminare denkt Cixous ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ libidinöse Ökonomien entlang von Orpheus und Eurydike und Demeter und Kore.¹⁸ Auch wenn Cixous’ Lektüren, die sie aus der Interpretation eines Sonetts von Rainer Maria Rilke entwickelt, nicht als ‚Interpretationsmodell‘ für Bachmanns Umgang mit dem ägyptischen Mythos von Isis und Osiris fungieren sollen, legen sie eine weitere Dimension des Ökonomischen in Bachmanns Text offen.

Cixous liest die „Stellungen der [...] Körper“ (WS, S. 59) von Orpheus und Eurydike in Rilkes Sonett XIII (*Sonette an Orpheus*, 1923)¹⁹ als Sinnbild für „die symbolischen Stellungen“ (WS, S. 59) der Frau in der herrschenden Ordnung. Bekanntlich steigt der Sänger Orpheus im antiken Mythos in den Hades hinab, um seine Frau Eurydike aus dem Totenreich zurückzuholen. Aufgrund seiner Kunstfertigkeit wird ihm seine Bitte zwar gewährt, er scheitert aber, weil er sich nicht an die damit einhergehende Bedingung hält, nach der er sich auf dem Weg in die Oberwelt nicht zu Eurydike umwenden darf.²⁰ Dieser (alleinige) Aufstieg Orpheus’ steht im Zentrum von Rilkes Sonett:

Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
dass, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike –, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.

¹⁸ In diesem Zusammenhang sei auch auf Bachmanns Arbeit mit dem Orpheus-Mythos im Gedicht „Dunkles zu sagen“ verwiesen. Vgl. dazu Rétif (1999) (siehe Literaturverzeichnis).

¹⁹ Rainer Maria Rilke: *Die Sonette an Orpheus*. 2. Teil. Paris: Aubier 1943, S. 218, zit. nach WS, S. 58.

²⁰ Vgl. Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Reinbek b. H.: Rowohlt 1987, S. 98 – 101.

Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
dass du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.²¹

Cixous weist nun darauf hin, dass die Möglichkeiten des Verhältnisses, die sich in dieser Konstellation abbilden, äußerst beschränkt sind: Die Bewegung, die die Figuren vollziehen, ist strikt linear, die Frau bleibt dabei hinter dem und im Rücken des (lebendigen) Mannes, der an etwas Totem festhält, das er nicht ins Irdische überführen kann. Rilkes Verse „Sei immer tot in Eurydike –, singender steige, / preisender steige zurück in den reinen Bezug“ verraten Cixous zufolge das eigentliche Begehren Orpheus', das nicht darin besteht, Eurydike zu retten, sondern den (eigenen) Tod grammatisch wie symbolisch auf sie zu übertragen. Der Verbleib der Frau im Hades (und damit auch im Unbewussten, vgl. WS, S. 59) ist die Voraussetzung dafür, dass der Mann singend und dichtend zurückkehren kann:

[D]ie Literatur ist das System der Monumente der Symbolisierung, und bis jetzt hat sich diese Symbolisierung als Widerstand gegen den Tod, gegen die Kastration organisiert [...]. Die Geschichte von Orpheus in der Unterwelt ist eine Metapher für das in-den-Abgrund-gehen, um daraus Ökonomie zu machen, daraus Vorteil zu schlagen. (WS, S. 64)

Diesem ‚Beziehungsmodell‘ stellt Cixous dasjenige der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und ihrer Tochter Kore entgegen, die von Hades geraubt und in den Tartaros gebracht wird. Die trauernde Demeter sucht ihre Tochter daraufhin auf der ganzen Welt. Als sie herausfindet, was mit Kore geschehen ist, lässt Demeter die Erde aus Protest gegen den Olymp brachliegen und bringt die Menschheit damit an den Rand des Hungertodes. Auf Zeus' Intervention hin schließen Hades und Demeter schließlich einen Kompromiss: Weil eine dauerhafte Rückkehr auf die Erde nicht möglich ist, verbringt die nun Persephone genannte Kore neun Monate des Jahres bei Demeter in der Oberwelt,

²¹ Rilke, Die Sonette an Orpheus 2. Teil, S. 218, zit. nach WS, S. 58.

drei bei Hades im Tartaros.²² Anders als die Linearität der Bewegung von Orpheus und Eurydike, bei der eine Partei letztlich auf der Strecke bleiben muss, treten Demeter und Kore in ein zyklisches Verhältnis zueinander. An die Stelle des Entweder-Oder (entweder tot oder lebendig, Unter- oder Oberwelt, Eurydike oder Orpheus) etablieren sie eine Logik des Sowohl-Als-Auch: Demeter *und* Kore beziehungsweise Kore *und* Persephone, Ober- *und* Unterwelt, Leben *und* Tod.

James George Frazer zufolge zählt der Mythos von Demeter und Kore zu den Fruchtbarkeitsmythen. Demeter lehrt den Menschen nicht nur den Ackerbau, sie und Persephone sind selbst Sinnbilder des Kornes in verschiedenen Stadien seines Wachstums: In jenen Monaten, die Persephone unter der Erde zubringt, herrscht Winter, das Korn ruht in der Erde. Das ägyptische Äquivalent des griechischen Kornmythos ist nach Frazer die Geschichte von Isis und Osiris:²³ Als König über Ägypten kultiviert Osiris das Land und lehrt sein Volk neben den Gesetzen und der Götterverehrung auch den Ackerbau. Durch eine List seines Bruders Seth wird Osiris getötet, zerstückelt und über ganz Ägypten verteilt. Isis, Osiris' Gattin und Schwester, macht sich – wie Demeter – auf die Suche nach dem Gattengemahl, sammelt die Teile seines Körpers (mit Ausnahme des Genitals) ein, fügt sie wieder zusammen und zeugt mit ihm (einer Version des Mythos zufolge) Horus. Osiris herrscht fortan als Herr der Unterwelt und hält Gericht mit den Toten.²⁴ Mit ihrer Musil-Paraphrase ruft Ingeborg Bachmann demnach dieselbe mythologische Tradition auf, die Cixous zufolge als Modell einer ‚weiblichen‘ ökonomischen Ordnung gelesen werden kann.

Die Beziehung zwischen Martin und Franza ist – mit aller gebotenen Vorsicht vor simplifizierenden Analogien – auf Basis des ‚Modells‘ von Isis und Osiris lesbar.²⁵ In einer solchen Gleichung ist jedoch nicht etwa Franza, son-

²² Vgl. von Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, S. 77 – 83.

²³ Vgl. James George Frazer: *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*. Reinbek b. H.: Rowohlt 1989, S. 572 – 581.

²⁴ Vgl. ebd., S. 529 – 536.

²⁵ Die Lesarten dieses Motivs variieren: Während Gutjahr darin einen „Versuch Franzas“ erkennt, „das ödipale Drama zu umgehen“ (Gutjahr, *Fragmente unwiderstehlicher Liebe*, S. 80), weil „[m]it der Verknüpfung von erinnelter Kindheit und Mythos [...] das Zusammenleben der Geschwister in einer familiären und sozialen Ausnahmesituation ohne Verbot und Angst [...] als ein möglicher Neuanfang ausphantasiert“ werde (ebd., S. 81), betont Herbert Uerlings „eine geradezu dystopische, patriarchalische Dimension des Mythos“, der „eher ein Modell für die Selbstaufopferung von Frauen zugunsten von Männern“ liefere. Herbert Uerlings: „*Ich bin von niedriger Rasse*“. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur. Köln u. a.: Böhlau 2006, S. 165 f. Barbara Agnese postuliert, dass „Bachmanns Beitrag zur Doppelgeschlechtlichkeitsproblematik [...] darin [liegt], das selbst bei Musil und Rilke noch vorhandene Stereotyp der Dichotomie Liebe – Verständnis,

dern Martin Isis, die – der – versucht, zwischen Wien, Kärnten und Ägypten die Fragmente seiner Schwester einzusammeln. Franza ist, besonders zu Beginn des Textes, tatsächlich ‚zerstückelt‘; Martin findet, mit Franzas Telegramm und einigen ihrer Kleider, die er zusammenpackt, um „etwas mit[zu]nehmen von ihr“ (BF, S. 143), nur Bruchstücke seiner Schwester vor; in Kärnten ist sie zunächst nicht in der Lage, in vollständigen Sätzen zu sprechen (vgl. BF, S. 155). In Ägypten beginnt Franza, sich sukzessive wieder zusammenzusetzen: „Darüber war kein Zweifel, daß auf einmal ihr Fleisch mit ihr zusammenhielt, [...] sie zitterte stundenlang nicht und wurde braun und fest.“ (BF, S. 265) Dem sexuellen Verlangen zwischen den Geschwistern wird im *Buch Franza* zwar nicht nachgegeben, wie im ägyptischen Mythos und in Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der hier als Intertext mitgedacht werden kann, steht aber besonders in frühen Textstufen deutlich im Raum (vgl. BF, S. 4, 9).

Spannt man mit Frazer einen Bogen zur Erzählung um Demeter und Kore, kommt das Verhältnis von Martin und Franza, zumindest am Beginn des Romans, Cixous' Vorstellung einer komplexen, allumfassenden und kompromisslosen Suche nach der geliebten Anderen nahe – auch dann, wenn es sich dabei nicht um eine Bewegung handelt, die sich zwischen zwei Frauen ereignet. Obwohl Cixous an anderer Stelle betont, dass ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ libidinöse Ökonomien nicht an bestimmte biologische Geschlechter gebunden sind (vgl. WS, S. 69 f.),²⁶ legt sie hier großen Wert darauf, dass im Falle Demeters eine Frau nach einer anderen sucht. Diese Choreografie entspricht Cixous zufolge einer zirkulären, ‚weiblichen‘ (Schreib-)Bewegung, die Frauen ermöglicht, einander zum Sprechen zu bringen:

Demeters Reise ist der Körper im Verhältnis zu einem anderen Körper, und die Schrift ereignet sich genau zwischen diesen beiden Körpern, in dem Ruf, der eine Frau zu einer anderen ruft, in dieser Art Sucherei nach der Schrift, die herumirrt und unerschöpflich ist, und die die ganze Welt in Bewegung setzt, die ganze Welt aufs Spiel setzt. (WS, S. 83 f.)

Das Weibliche muss dabei weder verdrängt werden, noch die Position des Todes einnehmen.²⁷ Wenn Franza am Ende von Bachmanns Romanfragment

Frau – Mann *endgültig zu überwinden*.“ [Herv.i.O.] Barbara Agnese: Isis und Osiris. Mythos und Doppelgeschlechtlichkeit der Seele bei Robert Musil und Ingeborg Bachmann. In: *Mythos und Geschlecht – Mythes et Différences des Sexes*. Hg. v. Françoise Rétif / Ortrun Niethammer. Heidelberg: Winter 2005, S. 73 – 84, hier S. 84. Siehe außerdem von Jagow; Maeda; Adjogah (siehe Literaturverzeichnis).

²⁶ Bei ihrer Analyse des Rilke-Gedichts lässt Cixous diesen Aspekt allerdings unerwähnt.

²⁷ Weil das Mädchen – und nichts anderes bedeutet Kore im Griechischen – schon früh von seinen kreativen Ressourcen abgeschnitten wird, ist diese Suche nach der Frau (sei es als

stirbt, und eben nicht, wie Persephone, zyklisch zurückkehrt, verlassen sie und Martin das Bewegungsmodell von Demeter und Persephone zugunsten desjenigen von Orpheus und Eurydike: Der Raum der (Selbst-)Autorschaft, der sich für Franza in Ägypten zu öffnen scheint, schließt sich, und nur Martin kehrt lebendig und, wenn schon nicht singend, so doch berichtend, nach Wien zurück. Franza verbleibt, nach einer letzten gedanklichen Hin- beziehungsweise Umwendung Martins am Romanende, im ‚Totenreich‘. Dort ist sie in einem zweifachen Sinn aufgehoben: Als ‚Opfer‘ einer ‚männlichen‘, ‚jordanischen‘ Ökonomie ist Franza ausgelöscht und dem Vergessen anheimgegeben. Als vorübergehender Teil der Gemeinschaft der letzten Siedler Wadi Halfas, jener anderen, ‚weiblichen‘ Ökonomie, entspricht Franzas Verschwinden einer Aufhebung im Sinne der Bergung und des Eingehens in einen größeren Zusammenhang. Das Romanfragment endet mit den Zeilen:

Die Laterne von Wadi Halfa, wenn sie vergessen worden sein sollte beim Aufbruch der Umsiedler, würde der Nil aufheben. Nicht forttragen, denn er trägt nichts fort. Nicht hinunterziehen, denn er zieht nichts hinunter. Aufheben. Der Überschwemmer. Die ägyptische Finsternis, das muß einer ihr lassen, ist vollkommen. (BF, S. 333)

symbolische Mutter, als Schwester, Tochter oder reales Gegenüber) eine wesentliche Voraussetzung ‚weiblicher‘ Autorschaft. Vgl. LdM, S. 41. Kore. In: Henry George Liddell / Robert Scott: *A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. With the assistance of Roderick McKenzie.* Oxford: Clarendon Press 1940.
<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=ko/rh>.

IV. In Austausch treten: Sehen, Hören und andere kongeni(t)ale Beeinträchtigungen

Die stilistischen Diskrepanzen zwischen Hélène Cixous' Prosa, in der die lautlich-rhythmischen Eigengesetze der Sprache den Plot (jedenfalls mit-) generieren und Marlen Haushofers realistischer Erzählweise, die grundsätzlich daraufhin ausgelegt ist, eine Fabel wiederzugeben, täuschen allzu leicht darüber hinweg, dass sich die Anfänge von Cixous' und das Ende von Haushofers schriftstellerischer Laufbahn überschneiden: Cixous' Romandebüt *Dedans* (1969) erscheint im selben Jahr wie *Die Mansarde*. Dass Haushofers und Cixous' Werk, allen formalen Unterschieden zum Trotz, motivische und poetologische Gemeinsamkeiten verbinden, ihr Fokus auf das Sinnliche in all seiner Ambivalenz, insbesondere das Visuelle und Auditive, zeigt, dass Fragen der Bildlichkeit nicht erst mit dem *Visual Turn* der 1990er Jahre Einzug in literarische Kontexte halten. Die späten 1960er und die 1970er gelten nach wie vor, mit Ausnahme von Roland Barthes, der sich intensiv mit dem Bildcharakter von Sprache beziehungsweise Schrift und mit der Sprache des Bildes befasst,¹ gemeinhin nicht als Hochzeit des Visuellen in den Literatur- und Kulturwissenschaften. Das mag vielleicht stärker mit der historischen Wahrnehmung der Zeitgenoss:innen als mit tatsächlichen theoretischen Entwicklungen zu tun haben: Zumindest die Kunstgeschichte habe „insbesondere der französischen – strukturalistischen und poststrukturalistischen – Philosophie und Semiologie eine ‚Sehfeindlichkeit‘ und damit eine angstbesetzte Negierung der visuellen Dimension von Kultur [...] unterstellt“², die später (gewissermaßen psychoanalytisch konsequent) „in den phobischen Reaktionen auf die Übermacht des Sprachmodells [in] eine veritable ‚Textfeindlichkeit‘“³ umgeschlagen sei.

Diese Paradigmen unterlaufend, reicht Cixous' Beschäftigung mit dem Sehen (und, damit untrennbar verbunden, dem Hören)⁴ bis an die Anfänge ihres Schreibens Ende der 1960er Jahre zurück und entwickelt sich im Laufe der Jahrzehnte zu einem rekurrenten Moment ihres Denkens. In Haushofers Romanen sind visuelle Motive so zahlreich, dass eine Aufzählung an dieser Stelle zu weit führte – man denke, um nur eines der offensichtlichen Beispiele zu nennen, an die Rolle der Fotografien in *Eine Handvoll Leben*, 1955.

1 Siehe Barthes (1989, 2015) (siehe Literaturverzeichnis).

2 Claudia Benthien / Brigitte Weingart: Einleitung. In: *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur*. Hg. v. Claudia Benthien / Brigitte Weingart. Berlin u. a.: de Gruyter 2014, S. 1 – 28, hier S. 2 f.

3 Ebd.

4 Ist das Gehör in den hier untersuchten Texten Cixous' auf motivischer Ebene auch weniger stark vertreten als das Visuelle, ist sein formales Gewicht für Cixous' Gesamtwerk kaum zu überschätzen. Homophonien, Assonanzen, Vielsprachigkeit (neben dem Französischen und dem Englischen ist hier vor allem das Deutsche, Cixous' Mutter- und Großmuttersprache, entscheidend, das sich ihr über das Gehör erschließt, vgl. Cixous, Montaignes Koffer, S. 88 f.) und Portemanteaus sind für Cixous' Schreiben in all seinen Facetten und Kontexten essenziell.

Das gilt auch, ja vielleicht gerade, für *Die Mansarde*, in der eigentlich ein anderer Sinn im Zentrum der Handlung steht: Blickdynamiken und (tatsächliche wie imaginierte) Bilder spielen darin eine ebenso wichtige Rolle wie Verlust und Wiedererlangung des Gehörs.

Während starke Sinneseindrücke in Cixous' Texten oft positiv, ja lustvoll konnotiert sind, versuchen Haushofers (erwachsene) Protagonistinnen tendenziell, ihre Wahrnehmungen, sei es aus Selbstschutz, sei es aus Bequemlichkeit, zu verdrängen und der eigenen Sensibilität durch Überarbeitung oder Schmerz beizukommen.⁵ Dennoch griffe es zu kurz, allen Figuren Haushofers Masochismus, allen Cixous' eine uneingeschränkte Fähigkeit zur *jouissance* zu attestieren. Ein Blick darauf, wie sich optische und akustische Eindrücke auswirken, bringt zu Tage, dass ausgerechnet die Fragilität des menschlichen Wahrnehmungsapparats, die Cixous und Haushofer immer wieder ausstellen, kreative Potenziale freisetzt. Denn nicht nur das Wahrgenommene, auch Nichtwahrnehmung, Störungen und Ausfälle bestimmter Sinnesorgane erweisen sich als zwar prekäre, aber notwendige, mitunter sogar lustbesetzte Voraussetzungen für künstlerisches Schaffen und kritisches Denken. (Nicht-) Sehen und Schreiben, (Nicht-)Hören und Zeichnen werden so zu ‚kongenit(alen) Beeinträchtigungen‘⁶, die es Cixous und Haushofer ermöglichen, sinnliche Hierarchien in Frage zu stellen und Machtverhältnisse, wie sie sich etwa in voyeuristischen Dynamiken zwischen Sehendem und Gesehenem generieren, neu zu definieren.

5 „Ich muß sofort die unangenehmste Arbeit in Angriff nehmen, die es gibt, ohne Erbarmen; Tritte und Ohrfeigen sind für mich die beste Medizin [...]. Der Bücherkasten fiel mir ein, der schon ein halbes Jahr nicht mehr ausgeräumt und abgestaubt worden war. [...] Zum Zahnarzt zu gehen, wäre auch nicht übel gewesen, aber ich war erst vor zwei Wochen bei ihm“. M, S. 50 f.

6 Vgl. Cixous / Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 89.

4.1 „Les mots qui passent la paupière“: Augen und Ohren, Hände und Häute bei Cixous

Ich und mein Magen
Und der Kopf in meinem Kragen gingen
blind getragen von zwei Füßen
Die nichts sagen
Außer:
Gib dich geschlagen
Und geh endlich in die Knie
Ich sagte
Ich weiß nicht weiter
War ich noch nie.

*Wir sind Helden: Von hier an blind*⁷

Hélène Cixous befasst sich gleichsam ‚schon immer‘ mit dem Visuellen. Von ihrem ersten Roman *Dedans* (1969, dt. *Innen*, 1971)⁸ über das (auto-)biografische *Photos de Racine* (1994, engl. *Rootprints*, 1997) und den gemeinsam mit Derrida verfassten Band *Voiles* (1998, dt. *Voiles. Schleier und Segel*, 2007) bis hin zu den im Laufe mehrerer Jahrzehnte entstandenen Reflexionen über bildende Kunst⁹ unterliegt ihr Zugang zum Sehen (das, wie sich zeigen wird, eng mit anderen Sinnen, besonders Gehör- und Tastsinn verknüpft ist) einer produktiven Fluktuation, die den (Selbst-)Widerspruch als Teil eines lebendigen, in ständiger Veränderung begriffenen Denkens nicht nur in Kauf

7 Im Musikvideo zu *Von hier an blind*, in dem die Mitglieder der Band *Wir sind Helden* als Animationsfiguren an allerlei Schwellen und Abgründe geraten, findet sich auch ein Esel, der sich mit ihnen auf die Reise macht. An verschiedenen Stellen nehmen sie dabei ein rotes Seil zu Hilfe, über das der Esel am Ende balanciert, während sich die Menschen unten entlanghangeln müssen. Das entspricht der Konstellation dieses Kapitels auf so schöne wie zufällige Weise, dass ihm der Esel als Seiltänzer auf dem roten Faden vorausgehen möge.

8 Hélène Cixous: *Innen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971 (=I).

9 Vgl. Hélène Cixous: *Schriften zur Kunst I*. Hg. v. Sebastian Hackenschmidt. Berlin: Matthes & Seitz 2018. Cixous' Texte zur Kunst sind von einem radikal subjektiven Zugang geprägt; kunsthistorische Paradigmen interessieren sie dabei ebenso wenig wie eine kunsttheoretische Begriffssprache. Stattdessen nähert sie sich Werken der bildenden (beziehungsweise performativen) Künste vom Standpunkt der Schreibenden aus, um in der Alterität des ‚fremden‘ Mediums die Stärken und Schwächen beider Kunstformen auszuloten. Cixous bezeichnet ihre Beziehungen zur Kunst als „kindliche Beziehungen, das Schreiben in mir möchte mit dem anderen Schreiben spielen und befragt diese gemalten Bücher oder hört ihnen zu. [I]ch sage zu ihnen: Worin bist du Schrift? Wie schreibst du? [...] [D]ie Schrift ist eine Akrobatin, die sich an Fäden fortbewegt. [...] Malerei kann fadenlos sein. Und so bin ich schließlich in einem unablässigen Gespräch mit einer Kunst, deren Modalitäten andere sind als die des Schreibens, die aber aus denselben Quellen und denselben Qualen schöpft.“ Hélène Cixous: *Peintüren*. In: Cixous, *Schriften zur Kunst I*, S. 5 – 36, hier S. 18 f.

nimmt, sondern provoziert.¹⁰ Innerhalb der Werkchronologie zeichnet sich in den 1990er Jahren ein Höhepunkt in Cixous' Beschäftigung mit dem Thema ab:¹¹ In diesem Jahrzehnt erscheinen neben *Voiles* auch *Messie* (franz. 1996)¹² und *Conversation avec l'âne. Écrire aveugle* (1997 bzw. 1998¹³, dt. *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben*,¹⁴ 2017). Im Grunde genommen prägen Fragen der Wahrnehmung aber beinahe alle ihrer Texte. Der Eindruck des Visuellen in Cixous' Prosa wirkt mitunter so stark, dass verschiedentlich versucht wurde, auch deren Struktur mit optischen Metaphern zu fassen: Gilles Deleuze greift in seiner Rezension von *Neutre* (1972) Cixous' Begriff der Stroboskopie auf, um die Dynamik ihrer Literatur zu beschreiben. Um den Blitzlichtern der Assoziationen folgen zu können, bedarf es nach Deleuze einer beständigen, bei jeder Re-Lektüre gesteigerten Akzeleration der Lesegeschwindigkeit.¹⁵

Würde man so etwas wie eine Cixous'sche Poetik postulieren wollen, so müsste das Bestreben, immer besser zu sehen und immer präziser zu beobachten, darin eine ebenso zentrale Rolle einnehmen wie das Schließen der Augen und, in weiterer Folge, die poetische Sprache des Traums.¹⁶ Cixous

10 So etwa, wenn sie an einer Stelle behauptet, sie brauche zum Schreiben Licht (vgl. Cixous / Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 105), um an einer anderen festzuhalten, ebendieses hindere sie am Sehen (vgl. GmdE, S. 7). Wie so oft geht es Cixous um die Erkundung eines Zwischenraums, um jene „crepuscular hours“ (Cixous / Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 105), in denen der Bezug zum Selbst stark genug ist, um kreativ werden zu können, und schwach genug, um die Eigendynamik des Prozesses nicht zu stören.

11 Jedenfalls dieser Höhepunkt fällt also sehr wohl mit dem Beginn des sogenannten ‚Visual Turn‘ zusammen. Vgl. Benthien / Weingart, *Einleitung*, S. 1.

12 *Messie* wurde bisher weder ins Englische noch ins Deutsche übersetzt, ich verweise für weitere Information daher insbesondere auf: Noelle Giguere: *Magic Lanterns: Artistic Vision and Hélène Cixous' Cats*. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 17/2013, S. 274 – 281. Diesem Aufsatz ist zu entnehmen, dass Cixous in *Messie* dem Hund aus der biblischen Erzählung um den blinden Tobit (auf die sich auch Derrida in *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990, bezieht) eine Katze gegenüberstellt: „The cat's presence [...] renegotiates the narrator's relationship to both the visible and the invisible as the text itself renegotiates language through the animal's otherworldly gaze. [S]ight becomes the necessary means of communication.“ Ebd., S. 278.

13 Vgl. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer: *Supplement I: Queere Séancen*. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben versehen mit zwei Supplementen*. Hg. v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 61 – 87, hier S. 81.

14 Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben*. In: Cixous, *Gespräch mit dem Esel*, S. 7 – 39 (= GmdE).

15 Siehe etwa Briden; Naas (siehe Literaturverzeichnis).

16 Auch in Ingeborg Bachmanns Werk kommt dem Sehsinn ein zentraler Stellenwert zu. Da auf diesen Aspekt nicht näher eingegangen werden kann, sei etwa verwiesen auf Opitz-Wiemers; Burdorf; Wagner (siehe Literaturverzeichnis). Siehe außerdem Ingeborg Bachmann: *Ihr glücklichen Augen*. In: *Werke Zweiter Band*, S. 354 – 372; Ingeborg Bachmann: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der

leitet ihren Blick für Details aus den (optischen) Erfahrungen einer ausgeprägten Kurzsichtigkeit her. Die Myopie, das betont sie immer wieder, sei ihr eigentliches Erkenntnisinstrument. Kommt „[s]ehen [...] vor sprechen“¹⁷, wie John Berger am Beginn von *Ways of Seeing* (1972, dt. *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, 2016) postuliert, so gilt für Cixous, dass noch vor dem Sehen das Nichtsehen kommt:

I have an instinct for spotting things. I am an astrophysicist of miniscule stars. Clearly, this is a metaphor. It's also the desire of a nearsighted person [...]. [...] I owe some of the most fantastical hallucinatory experiences of my childhood to my extreme nearsightedness [sic]: vanishing streets, substitutions, metaphorization and metonymization of the world and of people. And above all the need – indissociable from my very nature, from my way of seeing and thus of thinking – to go see everything very very close up so as to see, and consequently, the development of a vision that is hyperattentive to details, my approach as a scrutinizing ant, my sensitivity to the least sign. I also have the ears of a blind person; because I use my ears to see better. I also have the imagination of a blind person; because there are nocturnal hours when I do not see. I have always known that my foresight was born of my blindness; that my passionate desire to think further came from the desperate effort of my eyes to pierce the darkness.¹⁸

Deshalb erklärt Cixous ihre Kurzsichtigkeit und ihre Schreibweise für wesensverwandt: „[M]y myopia is like my writing; these are fertile congenital disabilities. [...] [T]he complicated combination of myopia and astigmatism has always meant that I could not be ‚corrected‘ [...]. I see the invisible more easily than [sic] the visible.“¹⁹ Damit stellt sich Cixous gegen jene „phallogocentrische[n] [...] Strukturen [...], die implizite Gleichsetzungen von Termini wie Licht, Vernunft, Sichtbarkeit, Männlichkeit und Wissenschaft vornehmen und somit traditionelle Denk- und Machtstrukturen validieren“²⁰. Indem Cixous ein ‚anderes Sehen‘, die Unschärfe der Kurzsichtigkeit und ‚völlige‘ Blindheit affirmiert, „dekonstruiert sie den abendländischen Erkennt-

Kriegsblinden). In: Ingeborg Bachmann: *Kritische Schriften*. Hg. v. Monika Albrecht. München u. a.: Piper 2005, S. 246 – 248.

¹⁷ John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Frankfurt a. M.: Fischer 2018.

¹⁸ Cixous / Calle Gruber, *We are already in the jaws of the Book*, S. 88 f.

¹⁹ Ebd. „Sehen“, daran sei noch einmal mit Berger erinnert „heißt auch auswählen. Wir sehen nur das beziehungsweise wir nehmen nur das wahr, was wir betrachten.“ Vgl. Berger, *Sehen*, S. 8.

²⁰ Stefan Horlacher: „Visualität und Visualitätskritik“. In: Nünning (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, S. 785 – 786, hier S. 785.

nisbegriff wie auch das Primat des Auges, des Augenlichts, auf dem sich dieser gründet, und schafft Raum für ein anderes, vielfältigeres Sensorium für das Denken, das Schreiben, die Genese von Wissen und Bedeutung.“²¹

Dasselbe könnte man auch von der Erzählerin der *Mansarde* behaupten, die, wie sie am Beginn des Romans scheinbar beiläufig erwähnt, „leicht kurzsichtig“ (M, S. 17) ist (und – auch das eine Gemeinsamkeit mit Cixous – überaus hellhörig). Was sie im Streit um den Baum, den der weitsichtige Hubert „auf den ersten Blick“ (M, S. 16) zu erkennen behauptet, und den darauf sitzenden Vogel – für die Hauptfigur nur „ein[] kleine[r] schwarze[r] Fleck in einer Astgabel“ (M, S. 17) – als Nachteil gegenüber ihrem Ehemann empfindet, wird im weiteren Verlauf des Textes als eben jenes ‚Auge für Details‘ lesbar, das auch Cixous aus ihrer Myopie herleitet. „Der Verlag, für den ich manchmal arbeite“ (M, S. 111), so die Protagonistin der *Mansarde*, „schreibt mir, ob ich ein Buch über Insekten illustrieren will. Es wird ein Buch für Laien, bei dem es nicht auf jeden Fühler ankommt. Aber ich bin mit Fühlern sehr genau und muß mir die entsprechenden Vorlagen beschaffen.“ (M, S. 111) Die leichte Kurzsichtigkeit begünstigt, andererseits, jenes aufmerksame wie kreative Verhältnis zur Welt, das sich in ihrer Privatnomenklatur (von ‚Schönbaum‘ bis ‚Grünling‘) und in ihren Beobachtungen äußert. Sie erkennt die Gegenstände eben nicht, wie Hubert von sich sagt, ‚auf den ersten Blick‘, sondern gewinnt ihr ‚Wissen‘, indem sie sie über einen längeren Zeitraum hinweg betrachtet und dabei beobachtet, wie sie sich verändern. Hubert wendet sich, ohne seine Sichtweise zu hinterfragen, von den Dingen ab, nachdem er sie ‚phallogocentralzentratisch‘ konsequent, gesehen, erkannt und benannt

21 Hutfless / Schäfer, Supplement I, S. 84. Während es Cixous explizit um eine Aufwertung der Immanenz gegenüber der Transzendenz zu tun ist (vgl. GmdE, S. 21), sei ergänzt, dass das „Primat des Auges“, trotz oder gerade wegen der bemerkenswerten „Okularität“ der europäischen Wissens- und Bewußtseinsgeschichte“ (Ralf Konersmann / Catherine Wilson / Astrid von der Lühe: „Sehen“. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer. Bd. 9. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 121 – 161, hier S. 121) seit jeher, auch außerhalb dekonstruktiv-feministischer Kontexte, prekär ist: Die Hoheit des Sehens, die sich stets „im Spannungsfeld zwischen begrifflichem und übertragenem Wortgebrauch“ (ebd., S. 122), zwischen Körper und Geist entfaltet, bleibt weder im Mythos (in dem die Blendung Strafe und/ oder heilsichtig machendes Geschenk der Götter sein kann) noch bei Platon (der den Sehsinn zwar zum wichtigsten Sinn erklärt, im Höhlengleichnis aber dessen Täuschungsanfälligkeit problematisiert) noch theologisch unhinterfragt (Luther etwa postuliert, „das Reich Christi sei ‚ein hör Reich, nicht ein sehe Reich.““ (ebd., S. 123). Ist das Auge für Kant, in Verbindung mit dem Geist, geeignetes Mittel, zur reinen Anschauung zu gelangen, wertet Hegel das Gehör, Diderot den Tastsinn (des Blinden) gegenüber dem Sehsinn auf. Wenn „der Augenschein für das philosophische Denken stets ein Auskunftsmittel von zweifelhaftem Wert geblieben ist“ (ebd., S. 124), gilt für Cixous vielleicht, dass die Augen stets wertvolles Mittel zweifelhafter Auskunft sind. Literaturgeschichtlich gesprochen bewegt sie sich sicherlich auf Seiten der Romantik und nicht der Aufklärung.

hat – er ist schließlich nicht „schwachsinnig“ (M, S. 16).²² Da es danach für ihn nichts mehr zu sehen gibt, richtet er den Blick zurück auf die Seiten seines Geschichtsbuchs. Die Erzählerin hingegen blickt noch länger nach draußen und sieht dabei zu, wie sich der Baum unter ihrem – und zwar dezidiert *ihrem* – Blick zu verändern beginnt. Der Anspruch, dass das, was sie wahrnimmt, allgemeingültig sein könnte, wird dabei umgehend revidiert: „Wenn man [den Baum] lange anstarrt, zumindest wenn ich ihn lange anstarre, verwandelt er sich.“ (M, S. 18) So halten beide bis zuletzt an ihrer Sicht der Dinge fest. Am Ende des Romans, an dem sich der sonntägliche Streit wiederholt, folgt Hubert zwar ihrem Blick, bleibt aber bei seinem Urteil: „Heute sieht man es ganz deutlich, es ist eine Agazie [sic].‘ Ich sah das nicht so deutlich, genausogut konnte es eine Ulme oder Erle sein.“ (M, S. 237)

Für Cixous hängen Sehen, ob ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, und Schreiben ursächlich zusammen und gehen potenziell ineinander über: Schreiben ist ein Modus sinnlicher Wahrnehmung, und die Art und Weise, in der Cixous sieht, inspiriert und prägt ihre Texte.²³ „Blind Schreiben“, wie sie es in *Gespräch mit dem Esel* antizipiert, heißt für Cixous, „im Schreiben *nichts* vor Augen zu haben; es bedeutet, nicht ‚etwas‘ zu schreiben, sondern zu schreiben und dabei, in dieser Bewegung, [...] auf etwas zu stoßen – auch und gerade körperlich auf etwas zu stoßen.“ (GmdE, S. 66) Erst wenn Schreiben mehr oder minder als ‚Blindenstock‘ oder als in der Dunkelheit ausgestreckter Arm und als tastende Hand fungiert, kann es gelingen, „eine ‚Wirklichkeit‘ zu erfassen, die in der gewohnten sinnlichen Arbeitsteilung verborgen bleiben würde.“ (GmdE, S. 91) Die Protagonistin der *Mansarde* betreibt so etwas wie ‚blindes Zeichnen‘, und stößt dabei, im wahrsten Sinne des Wortes, gegen die Möbel in ihrem Zimmer.

Eine andere Möglichkeit, die Dinge genauer wahrzunehmen, ist, sich ihren (Größen-)Verhältnissen anzupassen, gegebenenfalls selbst zur ‚prüfenden Ameise‘, zum langohrigen Esel, oder – wie in Haushofers Roman – zum Vogel

22 Allerdings legt auch Hubert bei Weitem nicht immer ein derartiges Selbstbewusstsein an den Tag. Ob die Kriegsphotografie im Heeresgeschichtlichen Museum tatsächlich seinen Vater zeigt, bleibt offen – wohl auch deshalb, weil Hubert weiß, dass er, würde er sie beantworten, keinen Grund mehr hätte, sie immer wieder anzusehen. Als seine Frau ihn fragt, ob er mittlerweile sicher sei, dass es sein Vater wäre, antwortet Hubert: „Beinahe. Man muß sich diese Bilder natürlich öfters anschauen.“ Dem kann die Protagonistin, aus eigener Erfahrung, nur zustimmen: „Ja“, sagte ich, „das verstehe ich, man muß sie ziemlich oft anschauen.“ M, S. 239.

23 Das eröffnet nicht zuletzt die Möglichkeit, Metapher und Metonymie nicht als genuin literarische Praktiken, sondern als konkrete visuelle Erfahrungen zu begreifen. Analoges gilt auch für die Substitution, die hier schon optische Realität ist, bevor sie psychoanalytisches Konzept wird.

beziehungsweise zur Maulwurfsgrille zu werden. Über das Sehen lässt sich, wie noch deutlicher werden wird, offenbar nur nachdenken, wenn die Möglichkeit eines ‚Tierwerdens‘²⁴ offengehalten oder ein tierischer Blickwinkel als Korrektiv des menschlichen eingenommen wird. Schließlich, und wenig überraschend, wird hier deutlich, dass Sehen, Hören und Denken nicht voneinander zu trennen sind.²⁵ All das führt dazu, dass Cixous Kurzsichtigkeit und Kunstproduktion zu angeborenen und irreversiblen Behinderungen, zu „congenital disabilities“ erklärt – wobei *congenital* (dt. angeboren) im Englischen nur ein ‚t‘ von der Kongenialität (engl. *congenial*) entfernt ist und das darin enthaltene Genitale offen zur Schau stellt.²⁶ In *Gespräch mit dem Esel* hält Cixous fest: „Ich bin eine Frau. Aber noch bevor ich eine Frau bin, bin ich eine Kurzsichtige.“ (GmdE, S. 10) Sehen kommt also vor Sprechen, vor Schreiben – und vor dem Wissen um die eigene (Geschlechts-)Identität, die sich im Blick der anderen, im Blick auf andere und auf sich selbst generiert; ein Prozess, den Cixous immer wieder aufgreift, um sich ihm (blind) schreibend anzunähern.

Die Kongeni(t)alität des (Nicht-)Sehens ist schon *Innen* eingeschrieben. Wie *Die Mansarde* zeugt Cixous’ Text davon, dass es Anfang der 1970er Jahre neu zu verhandeln gilt, was es heißt, (als Frau) zu sehen und (als Frau) gesehen zu werden.²⁷ *Innen* handelt von einem Mädchen, dessen Vater stirbt. Dieser Verlust ist, wie der Verlust der Zeit vor der Ertaubung in der *Mansarde*, ein wesentliches Moment des Textes. Das Verhältnis der Protagonistin zum Vater ist in *Innen*, obzwar von einer ungleich größeren Nähe, wie in Haushofers letztem Roman vor allem über Blicke definiert.²⁸ Die Figuren in *Innen* sind

24 Vgl. Deleuze / Guattari, Tausend Plateaus, S. 317 – 422.

25 Im zitierten Abschnitt dient das Gehör dazu, die Fehlsichtigkeit zu kompensieren, in anderen Texten zeigt sich aber, dass sein Verhältnis zum Sehen über eine einfache Ersetzungsbeziehung hinausgeht.

26 Dass Sehen und Geschlecht für Cixous in Beziehung stehen, wird nicht zuletzt in der Figur Medusas evident, die andere Kraft ihres Blicks erstarren (oder, Freuds Lektüre zufolge, erigieren) lässt. „Kopfab schneiden = Kastrieren. [...] Der Anblick des Medusenheads macht starr vor Schreck, verwandelt den Beschauer in Stein. Dieselbe Abkunft aus dem Kastrationskomplex und derselbe Affektwandel! Denn das Starrwerden bedeutet die Erektion, also in der ursprünglichen Situation den Trost des Beschauers. Er hat noch einen Penis, versichert sich desselben durch sein Starrwerden.“ Sigmund Freud: Das Medusenhead. In: *Gesammelte Werke*. 17. Band: *Schriften aus dem Nachlass*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt a.M.: Fischer 1993, S. 45 – 48, hier S. 47.

27 Man denke etwa an den schon genannten Band Bergers, *Sehen* (eng. *Ways of Seeing*, 1972), dessen zweites Kapitel aus einer (unkommentierten) Zusammenstellung von (Öl-)Bildern und Werbesujets besteht, die Frauen zeigen, oder an Laura Mulveys Theorie des *Male Gaze* (1975) (siehe Literaturverzeichnis).

28 In Haushofers Text ist der Blickwechsel die einzige Beziehungsform, die zwischen dem todkranken Vater und seiner Tochter bleibt, wenn sie nicht dem Risiko einer Ansteckung mit Tuberkulose ausgesetzt werden soll.

allerdings fluide Identitäten, die vielfach, das heißt auf mehreren Zeitebenen und in mehreren Realitäten (Traum, Wirklichkeit und Phantasie), auftreten. Das hat natürlich auch Auswirkungen auf die Art und Weise, in der sie einander betrachten oder aus den Augen verlieren. Einige Jahrzehnte nach Erscheinen des Romans bezeichnet Cixous passenderweise „alle Figuren [...], alle!“²⁹ als trans. Mag der Begriff, retrospektiv auf einen Text der späten 1960er bezugnehmend, auch anachronistisch erscheinen, markiert Cixous damit die Wichtigkeit von Identitätstransiten für ihr Denken und Schreiben. Gleichzeitig (und in einer in seiner Unmittelbarkeit irritierenden Erweiterung des Konzepts, die eher an Theorien des *kinship*³⁰ denken lässt) macht sie deutlich, dass diese Transite mehr umfassen können als Übergänge zwischen Geschlechtern: „Sie [die Figuren, M.M.] sind Hunde, [...] es gibt Frauen die Kühe sind, aber es wird nicht so gesagt. Die Schrift ist es, die das umsetzt!“³¹

Wenn der Blickkontakt zwischen Tochter und Vater mit dessen Tod in *Innen* zunächst abbricht, handelt es sich dabei, im Gegensatz zur *Mansarde*, von vornherein eher um eine Unterbrechung – obwohl (oder weil?) das Kind seinen Vater nicht nur ein-, sondern zweimal verliert. Als ‚wirklicher‘ und als „heimlicher Vater“ (I, S. 21) ist auch er eine (zumindest) gedoppelte Figur. Der heimliche Vater gehört einer Sphäre an, die weder dem Traum (ihn dort zu treffen „wagt“ das Kind nicht, er ist ausgerechnet dem wirklichen Vater vorbehalten, I, S. 21) noch der Realität, sondern „einem vorher entleerten Raum“ zuzurechnen ist, „der aus einer Mischung von fester Erde und Schatten [besteht].“³² (I, S. 21) Der Vater, dem das Mädchen dort begegnet, bleibt bei aller Überhöhung doch immer erreichbar, auch dann noch, als der wirkliche Vater im Sterben liegt. Wenn er in den Augen seiner Tochter „immer größer“ wird (sei es metaphorisch oder, der Tagtraumlogik entsprechend, ‚tatsächlich‘), bleibt sie nicht zurück, sondern wächst in seinem Blick mit – ja, ihre Beziehung bliebe selbst dann stabil, wenn sie das nicht täte:

29 Cixous, Montaignes Koffer, S. 128.

30 Vgl. Donna Haraway: Anthropozän, Kapitalozän, Plantagozän, Chthuluzän: Making kin, sich Verwandte machen. In: Donna Haraway: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument Verlag 2017, S. 24 – 34.

31 Cixous, Montaignes Koffer, S. 128. Siehe dazu auch die folgenden Ausführungen zu *Gespräch mit dem Esel*. Cixous weist an verschiedenen Stellen darauf hin, dass ihre Texte sich schon in den 1960er-Jahren mit dem befassen haben, was heute unter Begriffen wie ‚trans‘ und ‚queer‘ firmiert (vgl. Cixous / Schäfer, Medusas „Changeance“, S. 182 ff.). Damit schreibt sie aber nicht in erster Linie sich eine Vorreiterrolle zu, sondern der Literatur selbst: „Ich habe diese Dinge zu Beginn der sechziger Jahre umgesetzt! Nur [...] hatte ich auch Vorgänger! [...] Es ist schon vollzogen! Wenn also der Zeitpunkt erreicht ist, zu dem die Frauen in die Frauenbefreiungsbewegung eintreten, besteht politische, soziale Dringlichkeit. Natürlich besteht soziale Dringlichkeit, weil die Gesellschaft hinter der Literatur herhinkt[.]“ Cixous, Montaignes Koffer, S. 128.

32 Somit weckt er von Beginn an Assoziationen an ein Totenreich.

Mein Vater war ein eleganter, gesetzter junger Mann in hellem Anzug, und während ich ihm die wesentlichen Fragen stellte, wurde er immer größer, bis sein Hut den Himmel berührte, doch ohne daß ich mich überflügelt fühlte. Ich schloß daraus, daß auch ich in seinen Augen größer wurde, doch ich machte keinen Versuch, mich dessen zu vergewissern, da wir zusammen waren.

Und gerade während eines solchen Zusammenseins starb er. Ich hatte ihn seit zwei Wochen nicht gesehen, außer im Traum, und ihn seit einem Monat nicht mehr gehört. Er war verstummt, ohne mir irgendwelche Erklärungen zu geben, und ruhte sich schweigend aus, unbeweglich auf seinem Bett ausgestreckt. Ich rief ihn heimlich zu mir, und als er in seinem hellen Anzug erschien, hatte ich das schneidende Gefühl, den zu verraten, der sich still auf dem Bett ausruhte.

Und doch führten wir ein glückliches Gespräch zusammen, mein heimlicher Vater und ich, aber wir flüsterten, um nicht gegen die Notwendigkeit der Realität zu verstoßen. (I, S. 21)

Selbst der Tod des wirklichen Vaters unterbricht die Verbindung mit dem heimlichen Vater nicht sofort, sondern hat zunächst bloß einen Wechsel des Kanals zur Folge. Dieser scheint allerdings nicht störungsfrei zu sein – die Tochter kann nun, trotz gespitzter Ohren, nicht mehr verstehen, was der Vater sagt, die Wörter sind „alle neu.“ (I, S. 21) Mit dem Vater, der „alle Wörter [kennt]“ (I, S. 21)³³ und seiner Tochter die Sprache gibt, scheinen auch diese – Wörter und Tochter – gefährdet.³⁴ Das Mädchen tritt dem drohenden dreifachen Verlust unter Aufbietung beinahe aller verbleibender Sinne entgegen:

[I]ch folgte ihm mit den Augen, den Lippen, den Händen, manchmal folgte ich ihm mit den Augen in einem Zimmer, das Jutesäcke verdunkelten, die man nicht beiseite schieben konnte, manchmal folgte ich ihm mit dem Blick und ohne ihn zu sehen in den Städten seiner Kindheit [...]. Dann kam der Tag, an dem ich ihn nicht mehr sah. [...] Ich begriff, daß ich mich im *Au-*

33 In der *Mansarde* kommt diese Rolle am ehesten dem Großvater zu, der zwar nicht viele Bücher besitzt, aus diesen aber „vorlesen [kann], ohne umzublättern“, weil er sie auswendig kennt. Die Protagonistin möchte später, wie er, im Kreise ihrer eigenen Familie „unter der Lampe sitzen und Geschichten erzählen. Dabei übersah ich nur, [...] daß ich [...] keine Geschichten erzählen konnte, jedenfalls keine Geschichten, die einer Familie gefallen hätten.“ M, S. 56 bzw. S. 42.

34 Cixous leitet ihr Bedürfnis zu schreiben (unter anderem) von dem frühen Verlust ihres Vaters her, der ihr, gemeinsam mit Cixous' Mutter, das Leben und die Sprache gab: „Zweifels- ohne ist es der Tod meines Autors der in mich den Zwang gepfropft hat Sätze zu machen. Ich muss schreiben, sonst wird die Welt nicht existieren.“ GmdE, S. 30.

genblick befand, dem einzigen Gebiet, das wir stets vermieden hatten, denn nichts hat hier Bestand. [...] War er das? Er war unbeweglich, ich lief, ich kam ihm nicht näher, ich gab nicht auf, er war vor mir. Vielleicht war er in meinen Augen, oder vielleicht war ich nur ein Bild, das er hinter sich hatte her-schleifen lassen, und ich war durch einen Blick an ihn gebunden? (I, S. 22 f.)

An den Vater gebunden zu sein, wäre angesichts seines drohenden Verschwindens natürlich fatal. Seine Unwiederbringlichkeit wird im prekären Zeit-Raum des Augenblicks manifest: Das Gleiten des Blicks, der dem Vater zuerst noch nachzusehen vermag, kommt abrupt zum Stillstand, die Bewegung erstarrt zu einem Bild, zu dem sich die Tochter (auch räumlich) nicht mehr zu positionieren weiß. Ihrer beider Augen werden dabei zu einem Ort ohne Wiederkehr. Anstatt dem Vater spielerisch zu folgen, schließen sie ihn regelrecht ein. Die Tochter wird den Vater nie mehr anders sehen können, als sie ihn zuletzt sah – und muss akzeptieren, dass sie selbst (Ab-)Bild des Vaters ist, dem sie, jedenfalls im generationalen Sinne, nachfolgen (und damit früher oder später selbst sterben) muss. Nach einem Absatz heißt es schließlich: „Da verschwand mein heimlicher Vater, und mein schweigender Vater auf dem Bett war tot.“ (I, S. 24)

Existieren bedeutet, in *Innen* ebenso wie in der *Mansarde*, für andere wahrnehmbar zu sein, und sich damit, im Wortsinn, angreifbar zu machen. Dadurch verändern sich die Beziehung zur Umgebung und das Verhältnis zum eigenen Körper als berührbarer Fläche:

Wenn ich bedaure, daß es sie [ihre Haut, M.M.] gibt, so wegen ihrer Sichtbarkeit. Ich werde gesehen; ausgebreitet ist meine Oberfläche ein Meter drei- unddreißig bei einer Schmalheit von durchschnittlich zwanzig Zentimetern, das macht $133 \times 20 = 2660 \text{ cm}^2$ Haut, was Menschenfingern ermöglichen würde, mich mit 1 cm^2 Fläche auf ungefähr zweitausendsechshundertsechzig Quadratstücken meiner Person zu berühren, [...] oder zweitausendsechshundertsechzig Fingern, sich gleichzeitig auf mich zu legen [...]. Ich bedaure das mit meiner ganzen Angst. [...] Doch das Schamgefühl ist meine Stärke, ich möchte sogar sagen es ist meine Mutter; ich gehe aus ihm hervor, schäme mich seiner, sehne mich nach ihm, habe Angst vor ihm; auch könnte ich sagen, daß es meine Geliebte ist; so wie es beschaffen ist, so wie ich zu ihm stehe, kann ich sogar sagen, daß wir ebenso unzertrennlich sind wie die Pupille und das Auge oder die schöne Isolde und Tristan. (I, S. 17)³⁵

35 Jean François Lyotard geht am Beginn seiner *Economie libidinale* 1974 noch einen Schritt weiter. Indem er die Grenzen der Körperoberfläche, die von Cixous hier minutiös vermessen wird, einer als „Öffnung der Libidofläche“ bezeichneten Sektion unterzieht, dehnt er

Wie die Pupille, selbst ‚blinder Fleck‘ des Auges, die Lichtstrahlen, so bündelt die lustvolle Scham des Gesehenwerdens, die das Berührtwerden ebenso fürchtet wie antizipiert, die Außenwahrnehmung zum Selbstbild und ermöglicht es, die eigenen Körpergrenzen (auf den Zentimeter genau) abzustecken. Die Spannung, die entsteht, wenn sich das Ich in *Innen* als sicht- und begreifbar erfährt, geht der Subjektkonstitution voraus.³⁶ Diese ist, wie im Laufe des Romans wiederholt deutlich wird, stets eine optisch-sinnliche und damit auf (den Blick auf) den Blick von außen angewiesen, der weder objektiv noch unverzerrt sein kann.

Wer sich selbst erkennen möchte, muss sämtliche Wunschkonstruktionen und Projektionen, die einer Reflexion im Weg stehen könnten, zurücknehmen. Das Bild, das am Ende dieses ‚unseeing‘ steht, ist erst recht kein ‚wahres‘, sondern jenes des Selbst in den Augen des Gegenübers. Sich darin zu spiegeln, gibt diesem eine Macht, die über die des Voyeurs weit hinausgeht: Das Objekt des Blicks wird im Blick in die Augen des Objekts seines Blicks zum Subjekt – und bestätigt damit gleichzeitig den Subjektstatus des anderen:

„Öffne die Augen! Was siehst du?“

„Meinen kleinen Jungen.“

„Nein, sieh genauer hin, verdreh nicht die Augen, sondern sieh geradeaus, was siehst du?“

den Körper zuerst auf sein eigenes Inneres, dann alle angrenzenden Körper (von menschlichen über pflanzliche und technische bis hin zu ideellen) aus, die gemeinsam eine Fläche bilden, auf der sich libidinöse Intensitäten dynamisch verlagern. Innen und außen werden so, ganz wie in Cixous' Roman, zu prekären Kategorien. Dabei bittet Lyotard keinen geschlechtsneutralen Körper ins anatomische Theater des (Post-)Strukturalismus, sondern einen dezidiert weiblichen: „Öffnet den sogenannten Körper und hebt alle ihn bedeckenden Schichten ab: Es genügt nicht, die Haut [...] mit all ihren großen, samtigen Flächen und die an sie angrenzende Kopfhaut mit dem Haarvlies, das weiche Schamfell, die Brustwarzen, die Nägel [...], die [...] durchscheinend dünne Substanz der Lider zu öffnen, man muß auch die großen Schamlippen öffnen, bloßlegen und deutlich zeigen, auch die kleinen, mit Schleim bedeckten Schamlippen mit ihrem blauen Adernetz [...]“. Lyotard, *Libidinöse Ökonomie*, S. 7. Die Sorge des Mädchens in *Innen* scheint im Lichte dieser Zeilen also durchaus berechtigt.

- ³⁶ Cixous bewegt sich hier nahe an zentralen Ankerpunkten der Subjektkonstitution nach Lacan. Das Kleinkind, so Lacan, steht im Spiegelstadium vor der Aufgabe, die Art und Weise, in der es seinen Körper erfährt, mit dem in Einklang zu bringen, was es sieht, wenn es sich selbst im Spiegel betrachtet. Erst muss ihm gelingen, „sein Bild als sein eigenes [anzunehmen]“, unmittelbar danach wendet es sich aber bereits dem es haltenden Erwachsenen zu, „als ob es ihn bitten würde, sein Bild zu bestätigen.“ Dylan Evans: „Spiegelstadium“. In: Evans, Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse, S. 254–256, hier S. 256. Die Überzeugung, dass das Subjekt, das sein Begehren stets auf ein (wie immer geartetes) Anderes richtet, sich nur unter Bezug auf dieses, diesen oder diese A/andere(n) definieren kann, liegt sowohl Cixous als auch Lacan zugrunde.

„Die Augen meines kleinen Jungen, meine Augen als junges Mädchen, meine Augen, als sie noch keine Ringe hatten.“
 „Nein, sieh besser in deine Augen von mir, was siehst du darin, meine Schöne?“
 „In den Augen drinnen sehe ich eine Frau in einem weißen Kleid, die mich betrachtet, man könnte meinen mich selbst in früherer Zeit.“
 „Wer? Sag.“
 „Ich bin es.“
 „Ja, du von wem, sag, sag.“
 „Ich von dir.“
 „Endlich. Jetzt bin ich glücklich.“ (I, S. 81)

Der zitierte Ausschnitt ist Teil einer längeren Episode, die mit einem Gespräch der Protagonistin mit ihrer Großmutter väterlicherseits beginnt und weit in die Familiengeschichte zurückreicht. Die Augen fungieren darin als eine Art magischer Spiegel, der den Akt des Sehens, wie im Märchen, kommentiert und anleitet, während das Bild sich ständig verändert. Wer sich in ihm betrachtet, sieht sich nicht selbst, sondern sieht sich ‚selbst als‘ – als jüngeres Ich, als Junge, als Mädchen. Festzumachen, *wer* sich an dieser Stelle selbst erkennt, ist daher nicht einfach. Im Verlauf des Abschnitts ergreifen alle möglichen Figuren das Wort, wobei offen bleibt, ob es sich dabei um Zitate (aus dem Mund der Großmutter), Phantasien (der Protagonistin) oder um Rückblenden handelt. Zwischen Großmutter und Enkelin entsteht ein Gedächtnisraum, in dem die Ahnen, besonders der verstorbene Großvater (Ehemann der Großmutter und Vater des Vaters der Protagonistin)³⁷, wieder sprechend gemacht werden. Die Familiengeschichte wird dadurch, dass die Figuren nicht mit Namen, sondern mit Verwandtschaftsverhältnissen bezeichnet werden, auch zur Geschichte von Familie an sich. Die Protagonistin verkörpert in diesem Dialog im wahrsten Sinne die Position der Zuhörer:in, indem sie selbst zum Ohr wird: „Die Arme an den Körper gepreßt, die Ellenbogen in die Kniebeugen gestützt, die Fersen am Hinterteil, den Hals eingezogen, die Wirbelsäule gekrümmt, messe ich dreißig Zentimeter von den Ohren bis zu meinen unbeweglichen Fußzehen; im Profil sehe ich aus

37 Der Roman lebt von solchen Vervielfachungen. Diese betreffen auch die Blickmotivik: In der Erzählung des Großvaters, in die sich ein Ich, wohl die Protagonistin selbst, dialogisch einschaltet, zeigt sich, dass die Großmutter darunter leidet, dass der Großvater nicht anerkennt, wie sie sich im Laufe der Zeit verändert. „ICH: Du hast sie nie betrachtet. ER: Warum sollte ich sie betrachten? ich [sic] hatte sie gesehen. Als ich sie kennenlernte, hatte ich sie mit Augen betrachtet, die bis zu meinem Herzen [...] geöffnet waren, um sie für immer zu behalten, fern von den Kratzeisen und Hacken der Zeit [...]. ICH: [...] Ihr fehlte dein Blick, [...] sie sagte zu dir: ich verändere mich!“ I, S. 72.

wie ein Ohr.“³⁸ (I, S. 66) Der Anspruch der Verstorbenen ist jedoch im bloßen Zuhören nicht erfüllt; und auch nicht darin, zu erinnern oder zu wissen, was lange vor der eigenen Geburt stattgefunden hat. Er lautet viel eher, alle gewesenen (und zukünftigen) Familienmitglieder zu sein, ohne dabei das eigene Selbst aufzugeben: „[I]ch bin der Sohn, die Tochter, mein Vater, sein Vater und mein eigener Sohn, ohne jedoch aufzuhören mich meiner selbst zu erinnern“ (I, S. 78). Weil das Ich nur im Plural der Genealogie existiert, weil es „drei Alter zu durchqueren und drei Geburten und drei Toden beizuwohnen“ (I, S. 78f.) hat (denen des Großvaters, des Vaters und dem eigenen), weil es am Ende nur noch wiederzugeben weiß, was es in seiner Funktion als ohrgewordener Mensch (oder Mensch gewordenes Ohr?) auffängt – „[u]nd hier das, was ich hörte“ (I, S. 79) –, sprechen in dem oben wiedergegebenen Dialog letztlich *alle*: Männer und Frauen, (Groß-)Mütter, (Groß-)Väter, Söhne, Töchter, Lebende und Tote.³⁹ Erst unter diesen Voraussetzungen kann es gelingen, im Blick des anderen und durch alle anderen hindurch, zum Selbst (als Selbst des anderen) zu gelangen.

Die Erfahrung, sich gesehen zu sehen, inszeniert sich in Cixous' Werk immer wieder aufs Neue. In *Savoir* (dt. *Wissen (Dies sehen)*, von *savoir*, franz. ‚Wissen/wissen‘, homophon zu ‚ça voir‘, ‚dies sehen‘⁴⁰), Cixous' Beitrag zu *Voiles*, ist sie die unerwartete Nebenwirkung einer Augenoperation.⁴¹ Der Text handelt von einer Frau, die die Welt aufgrund ihrer Kurzsichtigkeit schon von Kindheit an durch einen (für den Band leitmotivischen) Schleier erlebt und deshalb einer fundamentalen Unsicherheit, einer „wesentliche[n] Fremdheit“ (S, S. 19) ausgesetzt ist. Um der permanenten „Geständnishaltung“ (S, S. 13) zu entkommen, in die sie ihre Fehlsichtigkeit zwingt, lässt sie diese korrigieren. Der Übergang vom Nicht- beziehungsweise Schlechtsehen zum Sehen ohne Behelf stimmt die Erzählerin zunächst euphorisch. Sie erlebt „[d]ie Freude des vom Zügel gelassenen Auges: Man hört auch besser. Um zu hören, muß man gut sehen.“⁴² (S, S. 20) Bald stellt sich jedoch eine gewisse

38 Und auch die Großmutter wechselt die Gestalt: Sie wird zum nicht näher bestimmten Tier, vgl. I, S. 66 und S. 78. Siehe auch S. 43 f.

39 Blicke, Geschichten, Wörter, Namen, Geschlechter und Körper zirkulieren in *Innen* zwischen den Figuren und konstituieren sie dabei in ihrem jeweiligen (und stets momentanen) So-Sein. Zur genealogischen Pluralität des Individuums vgl. auch Cixous, *Geschriebene Frauen*, S. 29 ff.

40 Vgl. Markus Sedlaczek: Anmerkungen des Übersetzers. In: Hélène Cixous / Jacques Derrida: *Voiles. Schleier und Segel*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007, S. 95 – 107, hier S. 95.

41 Hélène Cixous: *Savoir. Wissen (Dies sehen)*. In: Cixous / Derrida, *Voiles*, S. 11 – 22 (= S).

42 Daneben ist Sehen in *Savoir* auch eine taktile Erfahrung: „Perhaps [...] her text *Savoir* is the very becoming of a writing, which touches – on touch.“ Elisabeth Schäfer: „...eyes are lips on the lips of...“. *Encountering Cixous' and Derridas Veils as a Poem of Infinity*. Lecture presented at the IPS International Philosophical Seminar. Südtirol 2013, S. 1. Darin geht Schäfer auch auf *Messie* ein.

Trauer über den Verlust ihrer Kurzsichtigkeit ein. Schlecht sehen zu können, das wird der Protagonistin nun bewusst, hatte ihr auch eine gewisse Unabhängigkeit verschafft: „Nicht sehend, sah sie sich nicht gesehen, das hatte ihr ihre Leichtigkeit einer Blinden verliehen, die große Freiheit der Selbstverleugnung.“ (S, S. 20 f.) Aus ihrer neuen Position der ‚Sehenden‘ heraus erlangt der Eindruck, den sie auf andere macht und (dadurch) von sich selbst bekommt, einen bisher ungeahnten Stellenwert. Nur im ephemeren Zeitraum des Übergangs, in dem die alte Form der Wahrnehmung noch nicht völlig verloren, die neue noch nicht gänzlich naturalisiert ist, ist es möglich, für einen Moment an beiden Ordnungen teilzuhaben und das Ausmaß ihres Unterschieds zu erfassen:

Was die Sehenden nie sahen: die Gegenwart-vor-der-Welt. Wenn sie aber „vorher“ nicht wußte, daß sie dies sah, sah sie es dann?

Wissen die Sehenden, daß sie sehen? Wissen die Nicht-Sehenden, daß sie anders sehen? Was sehen wir? Sehen die Augen, daß sie sehen? Die einen sehen und wissen nicht, daß sie sehen. Sie haben Augen und sie sehen nicht, daß sie nicht nicht-sehen.

In der Morgendämmerung sah sie sich noch – ein letztes Mal – sehen, daß sie noch nicht sah, was sie später „mit einem Schlag“ sehen würde. [...] [S]ie ist ein vorübergehender Zeuge. Sie wird vergessen. (S, S. 21 f.)

Dass die Erfahrung als solche flüchtig (und im Falle der Frau in *Savoir* wohl auch unwiederbringlich) ist, bedeutet jedoch nicht, dass das auch für die Erkenntnisse gilt, die daraus gewonnen werden. Wenn Cixous in ihren Texten immer wieder auf solche Momente der Transgression zurückkommt, dann eben deshalb, weil sie Passagen als Erkenntnis(zwischen)räume begreift.

Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben erkundet die Übergänge zwischen den Ordnungen in Hinblick auf das (eigene) Schreiben, das zum transgressiven Akt, einem „Sich-Einschiffen“ (GmdE, S. 8) in unbekannte Gewässer wird. Analog zur myopischen Unschärfe des Blicks sind die Identitäten, denen das Subjekt im Zuge seiner Passagen begegnet und die es vorübergehend annimmt, plural und wandelbar. Klar definierte Vorstellungen von Gattungen, Geschlechtern, Tieren und Menschen bilden lediglich den Rahmen der Differenzen, die sich zwischen ihnen ereignen:⁴³ „Ich liebe das Wort PASSAGE.

43 In diesem Sinne ist auch Cixous' ‚Differenzfeminismus‘ zu verstehen: „To say that I believe in sexual difference is a statement that, with the decades that have past [sic], has taken on a sort of political value, a sort of authority that is all the more insistent since it is denied by a huge number of people. But to believe in sexual difference is to know that difference is the

Alle Passwörter alle passierenden [*] Passanten [*] und [*] Fluchthelfer, die Wörter die das Lid *im Inneren selbst* ihres eigenen Wortkörpers passieren, sind meine magischen *Animots*, meine Worttiere, Wortwesen, Lebewörter.“⁴⁴ (GmdE, S. 10 f.) Die Passage betrifft das Subjekt in seiner ganzen Potenzialität, sie rührt an seine Grundlagen. Vertraut man sich ihr an, lässt man die Vorstellungen einer annähernd konstanten Geschlechts- und Gattungszugehörigkeit zurück: „Es gibt kein *Gender* mehr. Ich werde ein [*] Etwas mit gespitzten Ohren.“ (GmdE, S. 8) Der Satz „Il n’y a plus de genre“⁴⁵ reicht im französischen Original noch weiter: „genre“ umfasst neben „Gender“ als sozialem Geschlecht auch ‚Genus‘ und ‚Gattung‘.⁴⁶ Mit dem Begriff der ‚Gattung‘ zielt Cixous nicht bloß auf künstlerische Kategorien, denen sie seit jeher skeptisch gegenübersteht (vgl. WS, S. 77), sondern auch dezidiert auf die Trennung zwischen Mensch und Tier: „Cixous bleibt nicht dabei stehen, die Grenzen zwischen den Kategorien [...] zu dekonstruieren, der Prozess des Schreibens [...] verändert auch das schreibende Subjekt.“⁴⁷ Der Esel wird dabei zum Passagen-Tier⁴⁸ *par excellence*: „Mit dem [*] Esel [*] kommt man auf den Punkt, und zwar sofort. Ich schreibe über [*] den [*] Esel. Auf dem [*] Esel [*].“ (GmdE, S. 19) „Écri[re] sur l’âne“ kann, wie in Claudia Simmas zweifacher Übersetzung deutlich wird, sowohl Schreiben über als auch Schreiben auf dem Esel hei-

differential. It is precisely – and this is wonderful – that there can only be difference if there are at least two sources. And that difference is a movement. It always passes, always comes to pass, between the two. And when there is opposition, an awful thing but one that exists, there is only one: which is to say nothing. [...] Sexual difference is ‚the middle‘. It develops, lives, breathes between two people. What is intoxicating, what can be disturbing, difficult – is that it is not the third term, it is not a block between two blocks: it is exchange itself. And since it goes from the one to the other, it is ungraspable, even if one can try to follow it. *It cannot be seen. What we see is only appearance, not difference. The visible does not make the difference.*“ [Herv. M.M.] Cixous / Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 52 f.

44 Überzeugt davon, „dass es Texte gibt (vielleicht sind das sogar alle Texte), für die und mit denen etwas erfunden werden muss“ (Esther Hutfless/Elisabeth Schäfer: Anmerkungen der Herausgeber*innen. In: Cixous, *Gespräch mit dem Esel*, S. 49 – 60, hier S. 50), finden sich in der deutschen Übersetzung „regelwidrig und unregelmäßig“ (ebd., S. 56) gezeichnete Tränen abgedruckt. Sie stammen aus der Feder Cixous’ und beziehen sich auf 42 Tränen von Henri de Saint-Simon, die dieser nach dem Tod seiner Frau aufzeichnet beziehungsweise aufschreibt. In *Gespräch mit dem Esel* sollen sie jene Verflüssigung und Perspektivverschiebung in den Text bringen, die Cixous entwirft und die Freuden und Leiden der Textarbeit markieren. Auf eine geschlechtersensible Schreibweise wird hingegen, aus gutem Grund, verzichtet (vgl. ebd., S. 50 ff.). Ihre Positionen wurden im Vergleich zur Übersetzung nicht verändert, auch wenn die Herausgeber*innen diese Möglichkeit in den Raum stellen (vgl. ebd., S. 56).

45 Hutfless / Schäfer, Supplement I, S. 68.

46 Vgl. ebd.

47 Ebd., S. 70.

48 Andere Passagen-Tiere in Cixous Werk sind beispielsweise die Ameise, die Katze und das Eichhörnchen, siehe dazu Haas (2018); Giguere; Mairhofer (2022).

ßen⁴⁹ – und erinnert damit daran, dass man dem, worüber man schreibt, immer auch aufsitzt.

Der literarischen Tradition zufolge ist der Esel ein Geschöpf von zweifelhaftem Ruf. In der Antike gilt er als dumm, faul, stur, überaus potent und, zu allem Unglück, auch noch als höchst unmusikalisch.⁵⁰ Wer, wie der Narr, Eselsohren trägt, zeichnet sich nicht eben durch Intelligenz aus – die vermeintliche Dummheit des Narren, so die Kehrseite, erhebt ihn aber bekanntlich über die geltenden sozialen Normen und macht ihn zum Einzigen, der ungestraft aussprechen darf, was andere nicht zu sagen wagen.⁵¹ Im Christentum kommen dem Esel hingegen weitaus dankbarere Rollen zu – demütige, geduldige Begleiter auf dem Weg zur Erkenntnis, sind sie dem Göttlichen gegenüber mitunter empfänglicher als die Menschen, denen sie dienen. So auch in den biblischen Erzählungen von Abraham und Bileam, Intertexten von *Blind schreiben*.⁵² Der Esel Abrahams trägt das Feuerholz für die Opferung Isaaks auf den Berg Morija und geht damit ein Stück des Weges mit ihm.⁵³ Cixous „möchte dem [*] Esel [*] mit Abraham das Wort zurückgeben“ (GmdE, S. 18) und macht darauf aufmerksam, dass die Bibelstelle zahlreiche Gespräche (zwischen Menschen, Menschen und Engeln und natürlich Menschen und Gott) wiedergibt, während der Esel, auch wenn er die Geschehnisse aus nächster Nähe beobachtet, keine Stimme und daher kein Gehör findet. Die Eselin in der Geschichte des Sehers Bileam dagegen wird schon im Ausgangstext sprechend. Weil sie, anders als Bileam, den Engel sieht, der sich ihnen in den Weg stellt, wird sie von Bileam gezüchtigt, bis Gott ihr die Sprache verleiht, ihr Verhalten zu erklären – erst dann wird auch Bileam sehend.⁵⁴

49 Vgl. Claudia Simma: Anmerkungen der Übersetzer*in. In: Cixous, Gespräch mit dem Esel, S. 39 – 48, hier S. 45.

50 Vgl. Rolf Haaser: „Esel“. In: Günter Butzer / Joachim Jakob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2021, S. 150 – 152.

51 Vgl. Ralf Haekel: „Narr“. In: Butzer / Jakob (Hg.), *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S. 430 – 431.

52 Irving Goh liest Cixous' Texte der 1990er-Jahre als Ausdruck eines dekonstruktiven Messianismus und beleuchtet so die religiöse Dimension von Cixous' Fokus auf das Optische. Im Alten Testament ist Sehen als Erkennen mit der Vertreibung aus dem Paradies verbunden: Nach dem Genuss der verbotenen Frucht werden Adam und Eva die „Augen aufgetan“ (1 Mose 3,7) und sie schämen sich ihrer Nacktheit. Cixous versuche, diesen Ur-Verlust des Menschen mittels einer tierischen Perspektive zu überwinden: „[I]t is a point of view that accompanies the human at the moment of his and her transgression of religious law. But it remains [...] indifferent to that *death by knowledge* from which Adam and Eve suffer after eating from the tree of knowledge. [...] [T]he animal point of view sidesteps divine prohibitions and the damning consequences when divine commandments are transgressed.“ Irving Goh: *The Passion According to Cixous: From Human Blindness to Animots*. MLN 125/2010, S. 1050 – 1074, hier S. 1053.

53 Vgl. 1 Mose 22, 3.

54 Vgl. 4 Mose 22 – 35.

Cixous postuliert, dass der Mensch dem Esel gegenüber zu einer beispiellosen Wahrhaftigkeit fände: „Man sagt zu einem [*] Esel [*] keine Eseleien“. (GmdE, S. 18) Als Schreibende erklärt sich Cixous sogar selbst zum Esel: „[I]ch bin nur ein idealer [*] Esel [*], ich trage und horche ich gestehe meine Arbeit besteht aus Akzeptanz meine Hauptorgane sind: meine Ohren die geräumig dehnbar samtig von der nötigen Größe sind mutig auch und nie verschlossen und meine Augen die andere Ohren sind.“ (GmdE, S. 15) Die Körperlichkeit des Esels eröffnet eine neue Perspektive auf jenes offene und aufmerksame Verhältnis zur Welt, das für Cixous (ein) Ursprung des Schreibens ist. Sich zugunsten des Kreatürlichen vom menschlichen Standpunkt abzuwenden, hat nicht zwingend zur Folge, einem romantisierten Blick auf die vermeintliche Natürlichkeit des Tierischen anheimzufallen. Die Esel, die Cixous ins Gedächtnis ruft, bleiben den Menschen, die sie nicht sind, stets nahe – wahren dabei aber jene entscheidende Distanz, derer es bedarf, um einen eigenen Standpunkt einnehmen, auf ihre eigenen Sinneswahrnehmungen vertrauen zu können.

Die Passage via Tiere, über beziehungsweise auf dem Esel, ist nicht die einzige, die Cixous in *Blind schreiben* skizziert. Manchmal reicht schon ein „einfache[r] magische[r] Dreh [*tour de magie*]: Ich schließe die Augen, die Ohren.“⁵⁵ (GmdE, S. 8) Diese Methode steht nicht, wie man meinen könnte, im Gegensatz zu jener vom stets empfangsbereiten Esel. Der ‚Trick‘ dient nicht dazu, Scheuklappen anzulegen, um im sprichwörtlichen Elfenbeinturm Kunst um der Kunst willen zu betreiben – die Utopie, die sich hinter geschlossenen Lidern im Glanz des „anderen Licht[s]“ (GmdE, S. 8) abzeichnet, ist von einer grundlegenden Ambivalenz bestimmt und gewinnt dadurch Tiefe, dass sie sich nicht von vornherein desillusioniert gibt:

Es ist noch immer da, gleich hinter dem Denken, hinter den Augenlidern, das Land dessen [*] Königin [*] die dichterische Freiheit ist, und wo all jene Werte sich von Neuem bestätigen die in der vernünftigen demokratisch genannten Gesellschaft kein Bleiberecht bekommen: hier können wir sagen: Gerechtigkeit, Wahrheit, Liebe, Vergebung, Verantwortung, und eine Sprache sprechen die belächelt wird im Staat der demokratisch regiert ist von Recht, Realpolitik, Konflikt, Hass, Lüge, Verantwortungslosigkeit.

55 „tour de magie“, wörtlich „Zaubertrick“. Dass Claudia Simma die Phrase mit „Dreh“ übersetzt, hat freilich seinen Grund: Das Wort „tour“ taucht in Cixous’ Texten immer wieder auf. Es gehöre, so Simma, „zu den Wörtern [...], die [Cixous’] Poesie des Denkens zu beschreiben scheinen. Ein Denken, das diesen Namen verdient, bleibt nie stehen, sondern *dreht* und *wendet* sich bei jeder erdachten Etappe von neuem und denkt bzw. dreht weiter. [...] Außerdem klingt in *tour* wahrscheinlich auch Montaignes *tour*, der *Turm Montaignes* mit, der, wie sie es oft erzählt hat, einer der Ursprungsorte für Hélène Cixous’ Schreiben ist.“ Simma, Anmerkungen der Übersetzer*in, S. 40f.

Nein, ich male nicht das Bild eines idealen Reichs. Auf der anderen Seite gibt es das Gute *mit* dem Bösen. Das Gute im Bösen, das Böse im Guten, und vor allem: [*] Schwieriges [*]. Auf der anderen Seite ist das Leben schwierig [...]. (GmdE, S. 17f.)

Wenn Cixous sich dafür ausspricht, Abstand vom allzu Sicht- und Hörbaren zu gewinnen, dann, weil Schreiben erfordert, die Sinne auf ebendiese andere, schwierige Seite auszurichten. Das kann bedeuten, sie von jenen Funktionen zu entbinden, die das Subjekt im Außen orientieren oder sie die Grenzen dessen überschreiten zu lassen, was sie normalerweise wahrzunehmen fähig sind – wie im Falle des Esels, wo sie zu ‚tierischen‘ Sinnen werden. Die Verbindung mit der Außenwelt manchmal einzustellen, die Tauten zu kappen (vgl. GmdE, S. 8) und die Verschleierung des Blicks, der Polysemie des Wortes *Voiles* entsprechend, als Segel zu setzen, ist die Bedingung, um für jenes Dazwischen empfänglich zu werden, in dem sich Cixous' Denken verortet:

Damit ich losziehen kann zu schreiben muss ich dem grobgrellen Tageslicht entkommen das mich bei den Augen nimmt, mir die Augen nimmt und sie abfüllt mit groben, rohen Ansichten. Ich will nicht das sehen was gezeigt ist. Ich will das sehen was geheim ist. Was zwischen dem Sichtbaren versteckt ist. Ich will die [*] Haut [*] des [*] Lichts [*] sehen. (GmdE, S. 7f.)

In der allumfassenden Visibilität der Welt liegt ein brutales Moment, das den Blick lenkt und vom Wesentlichen ablenkt. Diese Erfahrung muss auch die Erzählerin der *Mansarde* machen: „Ich möchte einmal wirklich schauen dürfen und die Dinge so sehen, wie sie sich uns nie zeigen.“ (M, S. 85) Um sich diesem ‚wahren‘ Sehen anzunähern, wendet sie denselben ‚Dreh‘ an wie später Cixous. In Haushofers Text ist es die Passage zwischen Wachen und Schlafen, die jene „Augenblicke[] des Übergangs“ (M, S. 85) ermöglicht, in denen es „nur Bilder, keine Zeit und keinen Gedanken [gibt], nur Bilder und dann das Erlöschen und Von-gar-nichts-wissen.“ (M, S. 85) Auch wenn die Erzählerin an ihren Zeichnungen arbeitet, muss sie immer wieder „die Augen [schließen], um die Dinge besser sehen zu können“ (M, S. 122). Die ‚Abwendung‘ von der Realität geht allerdings nicht ohne Blessuren vonstatten. Weil sie gleichzeitig hin- und hergeht, „kommt [es] vor“ (M, S. 122), dass die Protagonistin „irgendwo anst[ößt] und blaue Flecken bekomm[t].“ (M, S. 122) Dennoch ist ihre Methode des ‚blind Zeichnens‘ letztlich ebenso alternativlos wie das ‚blinde Schreiben‘ für Cixous, denn „*wirklich* sehen kann [sie] nur mit geschlossenen Augen.“ [Herv. M. M.] (M, S. 122)

Im Raum hinter den Augenlidern, dort, wo die Erzählfigur der *Mansarde* sieht, was sie später (auf)zeichnet, findet Cixous eine Ordnung jenseits „dieser politischen Welt“ (GmdE, S. 8) – das heißt nicht jenseits jeglicher gesellschaftspolitischer Fragen oder Verantwortungen, sondern fern dessen, was das Deutsche mit einem sprechenden Ausdruck ‚Tagesgeschäft‘ nennt. Sich davon abzuwenden, ermöglicht es, eine Metaperspektive einzunehmen, die sich paradoxerweise nicht durch Distanz, sondern durch Nähe auszeichnet. Nähe durchaus im Sinne des Intimen: Im Wunsch, „die Haut des Lichts [zu] sehen“, begehrt das Auge, die Oberfläche dessen zu inspizieren, was Sichtbarkeit erst ermöglicht; es begehrt, das Bloßlegende bloßzulegen.⁵⁶ Ein so geartetes Sehen folgt nicht den Dynamiken des Voyeurismus (wie zwischen X und Haushofers Erzählerin) und konfiguriert sich auch nicht in einem gegenseitigen Exhibitionismus, sondern weist noch weiter zurück, auf „[d]ie Nacktheit vor jeder Kleidung.“⁵⁷ (GmdE, S. 12) Die Welt nackt zu sehen, heißt für Cixous gleichzeitig, sie mit nacktem Auge zu betrachten: „I apply myself to ‚seeing‘ the world nude, that is, almost to e-nu-merating the world, with the naked, obstinate, defenceless eye of my nearsightedness.“⁵⁸ Das nackte Auge (vgl. auch GmdE, S. 12) kann ein Auge ohne Sehhilfen meinen, aber auch – so banal das zunächst scheinen mag – das geöffnete, nicht von der Haut des Lids bedeckte. Das Augenlid, ‚la paupière‘, ist im Französischen (zumindest im ersten Wortteil) mit ‚la peau‘, der Haut, homophon, was den semantischen Konnex zwischen Sehen und Fühlen deutlicher werden lässt als im Deutschen (in der Korrespondenz von Haut und Netz-Haut bleibt das Lid außen vor).⁵⁹ Ist Haut, wie in *Innen*, die primäre Zu- und Angriffsfläche für Blicke und Berührungen, Grenzmembran zwischen Innen und Außen, gilt das für das Augenlid in besonderem Maße. Indem es das Auge (absichtlich oder reflexartig) verdeckt oder entblößt, reguliert es, ob sich der Blick auf die Außenwelt richtet oder ‚nach Innen‘, auf seine eigene Rückseite. Das schützende Lid zu öffnen, heißt, sich der Welt und ihren Eindrücken auszusetzen,

56 Damit das gelänge, müsste das Licht auf sich selbst fallen, oder das Auge müsste, der antiken Vorstellung vom Sehstrahl gemäß, die Aufgabe des Lichts erfüllen. Vgl. Konersmann / Wilson / von der Lühe, „Sehen“, S. 134 ff.

57 Das weckt natürlich, im Sinne von Irving Gohs Lesart (s. o.), Konnotationen mit der paradiesischen Nacktheit Adams und Evas vor dem Sündenfall.

58 Cixous / Calle Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 3.

59 Vgl. Simma, *Anmerkungen der Übersetzer*in*, S. 42. Auch Jacques Derrida denkt Differenz (im Sinne eines unabschließbaren, disseminierenden Prozesses) entlang von Haut. Dass Derrida dafür ausgerechnet auf das Hymen verweist (vgl. Jacques Derrida: *Die zweifache Séance*. In: Derrida, *Dissemination*, S. 192 – 322), mag etymologisch zwar folgerichtig sein – das Unbehagen, das sich angesichts der soziopolitischen Bedeutung gerade dieses ‚Häutchens‘ einstellt, lindert das aber nicht. Es wäre zu erwägen, ob das Augenlid nicht eine Alternative sein könnte.

sich von ihr berühren zu lassen und *vice versa* („Augen sind die gewaltigsten sachtsten Hände, sie berühren unabwägar die Ferne“, GmdE, S. 12),⁶⁰ es zu schließen, bedeutet, die Wahrnehmungsschwelle zu verschieben. Darin korrespondiert das Auge mit der Bewegung des Mundes beim Sprechen: „Les mots qui passent la paupière“, „die Wörter die das Lid *im Inneren selbst* ihres eigenen Wortkörpers passieren“⁶¹, dringen bei Cixous nicht (nur) über die Lippen nach außen, sondern, wie Henri de Saint-Simons 42 nach dem Tod seiner Frau aufgezeichnete Tränen, als „letters wept“⁶² auch über die Augen. Was sich so materialisiert, ist ein Schreiben, das immer auch Sekret, das heißt: (unkontrollierbare) körperliche Absonderung ist. Dergestalt ist es vielfachen (optischen, akustischen, tentativen, menschlichen, tierischen) Ursprungs und generiert sich aus einer ständigen Spannung zwischen radikaler Offenheit und gezieltem Ausschluss. Scheinbar natürliche Gefälle – zwischen Sehen und Blindheit, Hören und Taubheit, zwischen Mensch und Tier – werden in der Erkundung jener Zonen, in denen sich Sinnesindrücke synästhetisch überlagern, sukzessive eingeebnet. Um zu sehen, bedarf es des und der Anderen, bedarf es des Hörens und des Tastens, des Austauschs und des Verlusts – und immer wieder auch der Erfahrung des Übersehens, der Schlechtsichtigkeit und sogar der Blindheit:⁶³ Cixous „bringt die[] ausgewogene Verteilung der Sinnesaufgaben gewaltig durcheinander [...] – und damit auch ein das westliche Denken immer noch dominierendes Wissenschafts- und Erkenntnismodell“⁶⁴.

Es liegt daher nahe, auch die Migrationsbewegungen der Körperein- und Ausdrücke sowie die beständige Transgression der Grenzen zwischen Menschen unterschiedlicher Geschlechter beziehungsweise Generationen und zwischen Mensch und Tier als Teil von Cixous' Ökonomie zu begreifen. Der Austausch, das heißt die Kommunikation zwischen den Sinnesorganen, geht dabei bis zum vorübergehenden Funktionstausch, bei dem kein Sinn mehr Primat auf eine bestimmte Form des Erkenntnisgewinns erheben kann. Weil die Reize ‚gemeinfrei‘ zirkulieren, wird die Hierarchie der Sinnesorgane ein-

60 Wenn das Auge, anstatt die Ferne abzutasten, geschlossen ist, berührt sich der Körper im Kontakt von Lid und Augapfel selbst, ohne diese Berührung wahrzunehmen. ‚Paupière‘ leitet sich, so die Übersetzungsanmerkung, von ‚palpebra‘ beziehungsweise ‚palpare‘ (‚wiederholt berühren, greifen‘) ab. Vgl. Simma, Anmerkungen der Übersetzer*in, S. 42.

61 Ebd., S. 42 f.

62 Vgl. Hutfless / Schäfer, Anmerkungen der Herausgeber*innen, S. 54.

63 Cixous setzt Schlechtsichtigkeit und Blindheit nicht in eins, betont aber, dass jede Form der (Nicht-)Wahrnehmung denjenigen, die sie nicht teilen, unzugänglich bleibt. Daher seien „[a]lle Menschenwesen [...] Blinde füreinander. Die ‚Sehenden‘ sehen nicht was jemand der nicht sieht sieht oder nicht sieht. Das Nichtsehen ist auch ein Sehen.“ GmdE, S. 9.

64 Gertrude Postl: Supplement II: Blinde Augen, sehende Hände: Schreiben als berührendes Sehen. In: Cixous, Gespräch mit dem Esel, S. 89 – 114, hier S. 89.

geeignet und die Frage nach der Objektivität von Wahrnehmungen (zumindest) relativiert. Das betrifft besonders den Sehsinn, dessen Beeinträchtigung (sei es durch Myopie, sei es durch vollkommene oder vorübergehende Blindheit) philosophiegeschichtlich eine Abwendung von etablierten, phallogozentrischen Formen des Erkenntnisgewinns suggeriert. In einer für Cixous' Denken typischen dialektischen Wendung generiert der Mangel – hier an Sehkraft, bei Haushofer des Gehörs –, ungeachtet dessen, ob er bewusst herbeigeführt oder angeboren ist, letztlich ein Surplus: Das eingeschränkte Seh- oder Hörvermögen ermöglicht eine Form von Weltwahrnehmung, die dem Subjekt unter anderen Umständen verschlossen bliebe. Es erfordert und fördert die Öffnung anderer Sinneskanäle, geht mit einer Fähigkeit zu Genauigkeit, zu affirmativer Nähe und Selbstbestimmtheit einher, liefert das Individuum seiner Umwelt aber auch in erhöhtem Maße aus (die intrikate Dynamik dieses Prozesses zeigt sich – bei Cixous wie bei Haushofer – besonders in Szenen des Blickwechsels). Das hat zur Folge, dass die Frage nach ‚Wert‘ und ‚Unwert‘, nach Verlust und Gewinn neu gestellt werden beziehungsweise die anhaltende Ambivalenz ihrer Antwort anerkannt werden muss: Was sich als notwendige Voraussetzung für den Austausch mit dem eigenen Inneren, besonders der eigenen Kreativität erweist, hat einen (vorübergehenden oder dauerhaften) Abbruch des Kontakts mit der Außenwelt zur Folge. Kann dieser insofern befreiend sein, als er das Individuum vor Zugriffen, Erwartungen und Projektionen schützt, schneidet er es auch von jenem Mindestmaß an Außenwahrnehmung ab, das nötig ist, damit ein Subjekt sich seiner selbst und seines Gegenübers rückversichern kann.

4.2 „[I]ch bin ja taub, nicht blind“: Sehen und Hören in der *Mansarde*

Die Mansarde erzählt die Geschichte eines plötzlichen Sinnesverlusts und seiner Folgen: Die Protagonistin des Romans ertaubt vorübergehend, sondert sich, mehr oder minder freiwillig, von ihrem Mann und ihrem kleinen Sohn ab, und kann nach Wiedererlangen ihres Gehörs nicht mehr an das zaghafte Familienglück der Vergangenheit anknüpfen. Dass *Die Mansarde* um Verluste und unterdrückte Erinnerungen kreist, hat unter anderem dazu geführt, dass der Text als Ausdruck restaurativer Bestrebungen nach dem Zweiten Weltkrieg rezipiert wurde – die Taubheit der Hauptfigur wird dabei als symptomatisch für das ‚Weghören‘-Wollen (oder -Müssen) und die Kommunikationsverweigerung der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsgeneration gelesen.⁶⁵ Der alleinige Fokus auf den zeitgeschichtlichen Kontext und auf die zentrale Rolle, die dem Gehörsturz für den Handlungsverlauf zukommt, verstellen jedoch mitunter den Blick auf weitere Aspekte des Textes – etwa darauf, dass die Erzählerin sich nicht nur durch ihre Verdrängungskünste, sondern auch durch eine große Sensibilität und ein äußerst feines Sensorium auszeichnet, dass *Die Mansarde* also nicht bloß von Ausfällen des Wahrnehmungsapparats handelt. Sie ist nicht allein ein Buch über eine Frau, die nicht hören kann, sondern ebenso sehr ein Buch über eine Frau, die sieht: Als Zeichnerin, als Malerin und als ‚Frau mit interessanten Träumen‘⁶⁶ ist die Protagonistin seit jeher stark visuell veranlagt, nicht erst ab jenem Zeitpunkt, von dem an sie einen verlorenen Sinn durch einen anderen kompensieren muss.

Am Beginn der mysteriösen Ertaubung der Ich-Figur steht ein lautes Geräusch: „Die Feuerwehrsirene, oder was immer es war, heulte, und ich schrak aus dem Schlaf auf und konnte Huberts Stimme nicht mehr hören. Damals wollte ich sterben. Das Weit-weg-von-allem-sein-Wollen war mein Ersatz für den Tod.“ (M, S. 222) Damit knüpft Haushofer motivisch an die Kriegserin-

65 Politische Interpretationen, die *Die Mansarde* in diesem Sinne deuten, positionieren sich aus historischen Gründen oft gegen gendertheoretische Lektüren. Im Zuge der feministischen ‚Wiederentdeckung‘ Haushofers in den 1980er Jahren lag der Fokus zunächst vor allem auf ihrem Umgang mit Geschlechterrollen und weniger auf ihrer Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus. Danach wurde dieser Aspekt, wie oft nach Abflauen theoretischer ‚Trends‘, seinerseits weitgehend ausgeklammert. Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Marlen Haushofers *Die Mansarde* als Roman des Wiederaufbaus nach 1945. In: *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*. Hg. v. Sylvie Arlaud / Marc Lachenay / Jacques Lajarrige / Éric Leroy du Cardonnay. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 159 – 172, hier S. 165.

66 So der Titel einer kurzen Erzählung Haushofers, vgl. Marlen Haushofer: Die Frau mit den interessanten Träumen. In: Marlen Haushofer: *Gesammelte Erzählungen*. Hg. v. Christa Gürtler / Liliane Studer. Berlin: Claassen 2023, S. 103 – 105.

nerungen der Erzählerin an. Während der Nächte im Luftschutzkeller sind es weniger die drohenden Bombenangriffe als die Sirenen selbst, die sie in Angst versetzen: „Ich fürchtete nur das Geheul über der Stadt, nicht die Bomben. [...] Die Sirenen hatten mich dann noch weiter verfolgt und meinem Leben eine sehr unerfreuliche Wendung gegeben.“ (M, S. 83) Das scheint nahezulegen, dass der Hörverlust der Protagonistin auf ein reaktiviertes Kriegstrauma zurückgeht. „Erst durch ein Schockerlebnis“⁶⁷, so Evelyne Polt-Heinzl, „[wird] ihr das nahtlose Anknüpfen an Familienglück und Alltagsfreuden nach dem Zivilisationsbruch durch Nationalsozialismus und Krieg unheimlich“⁶⁸. Zuvor würde die Erzählerin die frühen Nachkriegsjahre idealisieren, in die auch der Beginn ihrer Ehe, eine ausgesprochen glückliche Zeit, fällt. Haushofers Text sei daher ein „Roman des Wiederaufbaus nach 1945“⁶⁹.

Es stimmt sicherlich, dass *Die Mansarde* – neben vielem anderen – ein Buch über die Unmöglichkeit ist, über die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs zu sprechen. Insofern symbolisiert die Taubheit der Erzählerin auch „die kollektive Verdrängung durch die Nachkriegsgeneration“⁷⁰. Das wird im Roman anhand der bedrückenden Idiosynkrasien der Figuren, wie ihre zwanghafte Beschäftigung mit der Vergangenheit⁷¹, ihre Apathie und plötzliche Gewaltphantasien deutlich,⁷² ist über die Sirene motivisch im Text verankert und wird von der Protagonistin relativ explizit angesprochen:

67 Polt-Heinzl, *Die Mansarde* als Roman des Wiederaufbaus, S. 161.

68 Ebd. Das rastlose Haushaltführen, wie es viele weibliche Figuren in Haushofers Werk betreiben, sei der Versuch, der Unordnung und dem (metaphorischen) ‚Schmutz‘ der Vergangenheit vermeintlich klare Verhältnisse entgegenzusetzen. Vgl. ebd., S. 162. Daniela Strigl hingegen hält fest, dass die Erzählerin „die eigene Rolle [in dieser Zeit, M. M.] rückblickend kritisch“ sehe. Daniela Strigl: „Es gibt keine vernünftige Regung als die Liebe“. Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen *Die Mansarde* und *Die Wand*. In: Arlaud u. a. (Hg.), *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung*, S. 191–211, hier S. 201.

69 Vgl. Polt-Heinzl, *Die Mansarde* als Roman des Wiederaufbaus, S. 161.

70 Sylvie Arlaud: „Im Lauf der Zeit werde ich mir schon auf alle Schliche kommen“. Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Die Mansarde*. In: Arlaud u. a. (Hg.), *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung*, S. 173–190, hier S. 188.

71 Neben einer Gegenwart erzählt *Die Mansarde* von gleich drei Vergangenheiten: „der Taubheit, [dem] Davor der Kriegs- und Wiederaufbaujahre und [der] Kindheit der Erzählerin“ (Strigl, Eros und Zeit, S. 199). Nimmt man die historische(n) Vergangenheit(en) hinzu, mit denen die Protagonistin und Hubert sich individuell (Untergang des Römischen Reichs; Schlachtbeschreibungen) und gemeinsam (Besuche im Arsenal) befassen, könnte man sogar von vier Vergangenheiten sprechen. Dass der Sohn Ferdinand sich aus wirtschaftlichen Gründen gegen ein Studium der Archäologie (!) entscheidet, sei hier nur am Rande erwähnt.

72 Vgl. Teresa Vinardell-Puig: Die stumme Wut der Menschenfresser. Körpersprache und verdrängte Vergangenheit in Marlen Haushofers „*Die Mansarde*“. In: *Sprachkunst* 37/2006, S. 241–255, hier S. 245 f.

Die Verrücktheit, die meine ganze Generation befallen hat, ist die Folge von Ereignissen, denen wir nicht gewachsen waren. Wahrscheinlich gibt es Ereignisse, denen keine Generation gewachsen ist. Komisch und unverständlich müssen wir uns für unsere Kinder ausnehmen. Bis sie eines Tages vielleicht in eine ähnliche Lage kommen und so zurückbleiben werden, wie wir zurückgeblieben sind, unverständlich für alle Außenstehenden. (M, S. 118)⁷³

Eine *rein* politische Lesart verleitet aber (sofern sie die Figuren auf ihre Rollen in der scheiternden ‚Bewältigung‘ des Nationalsozialismus beschränkt) unter Umständen zu einem Kurzschluss – denn Auslöser und Grund des Hörverlusts müssen einander nicht entsprechen. Glaubt man Hans Weigel, so hatte Haushofer ursprünglich gar nicht vor, eine Ursache für die Ertaubung ihrer Figur anzugeben, sondern dies erst auf seinen Einwand hin getan.⁷⁴ Bedenkt man, wie gleichgültig es der Protagonistin zu sein scheint, was ihren Hörsturz bewirkt („[d]ie Feuerwehirsirene, oder was immer es war“), und wie verwundert sie darüber ist, dass sie nicht schon viel früher, als Reaktion auf die „wirklichen Sirenen“ (M, S. 222) des Fliegeralarms oder das tuberkulöse Husten des Vaters, ertaubt war, verstärkt das den Eindruck, dass hinter der Taubheit mehr als der Krieg steht.⁷⁵ Wenn „die Anspielungen auf den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg“, so Teresa Vinardell-Puig, „dem Körper-Komplex eine überindividuelle und [...] nicht nur *gender*bedingte Dimension“⁷⁶ geben, bedeutet das auch, dass Geschichte und Geschlecht hier eine Verbindung eingehen, die sich nicht einfach auflösen lässt und innerhalb derer nicht klar zwischen Kriegs- und Kindheitstrauma, zwischen Antizipation und Akzeptanz und zwischen dem, was vergessen, und dem, was erinnert werden muss, unterschieden werden kann.

Der Erzählerin selbst scheint es, als folge ihr Hörsturz, trotz seiner Plötzlichkeit, einer inhärenten Logik, ja beinahe einer Notwendigkeit. Die ärztliche

73 Damit wird auch die Spannung zwischen der genauen historischen Bestimmbarkeit dieser ‚Verrücktheit‘ einerseits und dem gleichsam universellen Prinzip einer unabwendbaren Entfremdung der Generationen voneinander deutlich.

74 „[F]ormale[] Aspekte waren nicht die einzigen, in denen Hans Weigel Haushofers Werk beeinflusste, er schlug auch inhaltlich Änderungen vor, zum Beispiel in der Mansarde eine genauere Motivierung der Taubheit der Heldin.“ Lorenz, Biographie und Chiffre, S. 45. Als Quelle ist ein Gespräch mit Weigel vom 10. 09. 1973 angegeben (vgl. ebd., S. 63). Wie stichhaltig diese Aussage ist, lässt sich heute daher nicht mehr erschließen.

75 Damit ist die andere Seite des (nicht minder treffenden) Schlusses bezeichnet, zu dem Vinardell-Puig kommt, wenn sie schreibt, dass „Die Mansarde‘ die Folgen einer individuellen Krise dar[stellt], [...] deren Ursachen [...] nicht nur im Privaten [liegen], sondern in einer Gesellschaft der Über- und Weiterlebenden, die im Verdrängen ihre Rettung sieht.“ Vinardell-Puig, Menschenfresser, S. 255.

76 Ebd., S. 241.

Diagnose, „[sie] selber hätte [sich] das angetan, und nur [sie] selber könnte es wieder ändern“ (M, S. 110), bestätigt daher nur, was sie bereits ahnt:

Heute ist mir aufgefallen, daß ich mich nie frage, warum das gerade mir passieren mußte. Der Gedanke daran wäre doch naheliegend. Irgendwie habe ich den Verdacht, daß ich insgeheim immer damit gerechnet habe, unser Glück könnte nicht von Dauer sein. Natürlich wußte ich das nicht, aber so muß es gewesen sein. Dabei war ich ein ganz gewöhnliches Kind und manchmal sogar recht glücklich. Warum will ich oder jenes fremde Wesen in mir nicht mehr hören? Und warum zu einer Zeit, in der ich endlich das hatte, was ich immer wollte, eine Familie ganz für mich allein? Alles ging so gut.

Ich sitze und warte, bis es jenem fremden Wesen wieder gefallen wird zu hören. Der Arzt sagt, es könnte jeden Tag eintreten oder auch gar nie. Darüber scheinen sie nicht sehr viel zu wissen, und ich wollte ja auch zu keinem Arzt mehr gehen. Ich konnte das alles einfach nicht mehr aushalten. (M, S. 73 f.)

Angesichts der Auswirkungen, die ihre Taubheit auf sie und ihre Umgebung hat, und angesichts der Konsequenzen, die sich daraus ergeben, ist nur verständlich, dass sich die Erzählerin selbst bezichtigt⁷⁷: Der Jäger, in dessen Jagdhaus sie bis zu ihrer Genesung lebt, ist ein furchtbarer Mensch; der fremde Mann, dessen ‚Gesprächspartnerin‘ sie wird, ist bedrohlich und potenziell gewalttätig; ihr Sohn fehlt ihr, auch wenn sie (sich) immer wieder zu versichern sucht, dass es das Beste für ihn sei, nicht bei einer tauben Mutter aufwachsen zu müssen, und der Fund eines fremden Lippenstiftes nach ihrer Rückkehr legt nahe, dass Hubert in ihrer Abwesenheit eine Affäre hatte.⁷⁸

⁷⁷ Jenen Teil ihrer selbst, den sie für die Sabotage ihres (Familien-)Glücks verantwortlich macht, nennt sie ‚fremdes‘ oder ‚seltsames Wesen‘. Auch ihr „Vier-Uhr-[Morgens-]Ich ist ein fremdes, zerstörerisches Wesen, das darauf aus ist, [sie] umzubringen.“ M, S. 143. An anderer Stelle wird damit der Vater bezeichnet, der nachts nicht mehr als Vater erkennbar ist, sondern als bedrohliche Entität erscheint. Mit diesem sprachlichen Konnex wird der unerwünschte Anteil des Selbst an das Väterliche rückgebunden und *vice versa*. Die dem Vater vorgeworfene (Zer-)Störung der Kindheitsfamilie wiederholt sich im Familiensystem der erwachsenen Protagonistin. Hubert geht dabei allerdings nicht den Weg der Mutter der Erzählerin, die ihre Gesundheit opfert, um dem Geliebten (unter Fernhaltung des gemeinsamen Kindes) nahe sein zu können, sondern lässt zu, dass seine Frau vorübergehend aus dem gemeinsamen Gefüge ausscheidet. Schließlich führen beide Strategien zu nie mehr zu überbrückenden Distanzen.

⁷⁸ Ob diese andauert, bleibt offen. ‚Verdächtig‘ an Huberts Lebenswandel sind lediglich die regelmäßigen Mittagessen mit einem gewissen Dr. Melichar, den er nie mit nach Hause bringt, der ihn aber „sehr aufzuheitern scheint“ (M, S. 121). Strigl sieht darin das sexuelle Verhältnis zu einer anderen Frau angedeutet (vgl. Strigl, „Wahrscheinlich bin ich verückt ...“, S. 303), während Polt-Heinzl in Melichar einen vormaligen Kriegskameraden zu

Dennoch griffe es zu kurz, den Hörverlust bloß als schicksalshaften Einschnitt in die kleinbürgerliche Idylle einer Frau zu lesen, die sich nichts Erfüllenderes vorstellen kann, als endlich „eine Familie ganz für [s]ich allein“⁷⁹ zu haben. Der Entfremdungsprozess der Erzählerin von eben dieser, und von den Menschen und dem Menschlichen überhaupt, ist in Wahrheit längst im Gange, als sie ihr Gehör verliert. Die Taubheit ist weniger Ursache als Ausdruck einer Entwicklung, deren Ursprung nicht mehr festgestellt werden kann. Die Ich-Figur weiß selbst, dass dahinter auch Unwille und Unlust stehen – immerhin muss es dem als ‚fremden Wesen‘ abgespalteten Persönlichkeitsanteil in ihr nicht wieder *einfallen* zu hören, sondern *gefallen*. Das setzt zunächst ein Missfallen voraus – zum Beispiel darüber, dass „ihre sexuelle und künstlerische Selbstbestimmung [...] mit der Gründung einer Familie [...] ein Ende hat[] Die Krankheit“, so Daniela Strigl, „bedeutet demnach ein Sich-Taubstellen gegen alle Anforderungen einer bürgerlichen Umwelt“.⁸⁰ Denn Hubert möchte nicht, dass die Protagonistin weiterhin ein eigenes, wenn auch kleines, Einkommen mit der Illustration von Büchern erwirtschaftet. Dass sie sich seinem Wunsch fügt, ist nicht allein Bequemlichkeit oder einer antiemanzipatorischen Haltung geschuldet, sondern kann auch als ‚Liebestat‘ verstanden werden: Die Erzählerin weiß, dass auch Hubert dem Rollenzwang, ‚Ernährer‘ der Familie zu sein, unterliegt. Da der gemeinsame Sohn Ferdinand dank einer Erbschaft unabhängig ist, bleiben nur Frau und Tochter, um Hubert diese Position zu sichern. Die finanzielle Dependenz vom Ehemann erkaufte der Ich-Erzählerin immerhin künstlerische Freiheit: „Ich bin auch ganz froh darüber, daß ich mich nicht an die Anweisungen eines Auftraggebers halten muß und zeichnen darf, was ich selber möchte.“ (M, S. 31) Wenn die Ertaubung der Protagonistin also, was nahe liegt, „Urlaub vom Leben“⁸¹ im Sinne ihres Hausfrauen- und Mutterdaseins bedeutet, stellt sich weniger die Frage danach, was sie dadurch verliert – denn dass sie schmerzhaft und nachhaltige Verluste erleidet, ist unbestritten –, sondern es fragt sich auch, welche Möglichkeiten sich ihr eröffnen. Schließlich ist die Hauptfigur der *Mansarde*, aller Einschränkungen ungeachtet, Künstlerin, und es ist einer der erzählerischen Kniffe des Textes, dass dieser Aspekt ihrer Existenz oft hinter den ausführlichen Beschreibungen ihres aufwändigen Alltags

erkennen glaubt, „mit dem Hubert jene Erlebnisse und Bilder ‚wiederkäuen‘ kann, die ihn nicht zur Ruhe kommen lassen“ (Polt-Heinzl, *Die Mansarde* als Roman des Wiederaufbaus, S. 170). An diesem Detail wird die Differenz zwischen geschlechter- und geschichtssensiblen Lesarten sichtbar.

79 Es fällt schwer, diese Verballhornung von Virginia Woolfs Forderung eines „Zimmers für sich allein“ nicht als sarkastisch zu verstehen.

80 Strigl, Eros und Zeit, S. 209 f.

81 Ebd., S. 193.

und ihres Familienlebens zu verschwinden oder bloß als Zeitvertreib gewertet zu werden droht.⁸²

Mit der Aussicht auf die gelungene Umsetzung einer langjährigen künstlerischen Phantasie endet *Die Mansarde* überraschend versöhnlich: Die Erzählerin versucht seit geraumer Zeit, einen (einzelnen) Vogel zu zeichnen, der aussieht, als würde er die Gewissheit haben, nicht der einzige Vogel auf der Welt zu sein. Sämtliche Anläufe misslingen, annähernd gelungen war nur die – sinnigerweise im Krieg zerstörte – Zeichnung eines Stars.⁸³ Die Analogie zwischen der Isolation der Ich-Figur, die sich auch ihren engsten Angehörigen gegenüber fremd fühlt, und der Einsamkeit der Vögel ist evident. Das utopische Potenzial, das dem Wunsch nach einer idealen Zeichnung lange innewohnte, scheint in der Erzählgegenwart allerdings zunehmend verbraucht. Aus dem Ziel, an das sie sich über Jahre hinweg „[ge]klammer[t]“ (M, S. 169) hatte, ist reiner Selbstzweck geworden: „Für keinen Menschen auf der Welt ist es wichtig, daß meine Hoffnung sich erfüllt, nicht einmal für mich. Es ist eine Hoffnung, die sich von meiner Person abgelöst hat und mich nur als Mittel zum Zweck benützt. Aber zu welchem Zweck?“ (M, S. 170) Die Vorstellung, die Zeichnung irgendwann doch umsetzen zu können, löst ambivalente Gefühle aus, weil sie die Frage aufwirft, was passieren würde, wenn das, was in der Protagonistin „schläft“ (M, S. 170), plötzlich „aus [ihr] heraus [käme]“ (M, S. 170).

Nachdem sie alle Aufzeichnungen aus der Zeit ihrer Taubheit gelesen und verbrannt, den Erinnerungsprozess vollständig durchlaufen hat, vollzieht die Protagonistin zu ihrer eigenen Überraschung einen Sujetwechsel: Anstatt eines Vogels hat sie nun deutlich einen Drachen vor Augen. Als Phantasiewesen steht dieser außerhalb der biologischen Systematik und enthebt sie so den Zwängen, aber auch den Sicherheiten jeglichen mimetischen Anspruchs; als Kreatur ohne ‚Familie‘ (im Sinne einer Evolutionsgeschichte) ist seine offenkundige Einsamkeit kein Makel, sondern wird als natürlicher Zustand lesbar:

Ich habe Drachen immer geliebt, weil sie aber keine wirklichen Tiere sind, wagte ich nie, einen zu zeichnen. Es war mir auch nie zuvor einer erschienen. Ein Drache ist ein Wesen, das einsam aussehen darf. Ihm steht es zu. Er wird nicht geboren, ist plötzlich da und weiß nicht, warum, das sieht man ihm an. Er schaut aus, als wäre er unheilbar verwundet. (M, S. 235)

82 Es wäre daher überaus interessant, *Die Mansarde* vor dem Hintergrund des Künstler(innen) romans zu lesen.

83 Im Blick-Feld des Sehens und der Augenmotivik ist das Bild vom (beinahe geglückten Bild vom) Star nie ganz ungetrübt: Als Augenkrankheit führt der (graue) Star zu einer Verfärbung der Linse, die zu Blindheit führen kann.

Die unheilbare Verwunderung des Drachen ist auch die der Protagonistin selbst. Wie er aus- und sie ansieht, ist für die Kommunikation mit dem Fabeltier zentral. Diese erfolgt in erster Linie über den Blick, der für ‚Wirklichkeit‘ bürgt:

Die Welt ist ein Irrgarten, in dem ich mich nie zurechtfinden werde, mit diesem Kopf, der nur für Bilder geschaffen ist und nicht für vernünftige Gedanken. [...] Ich sah den Drachen ganz deutlich, er hatte wunderbare gelbe Augen, und aus ihnen sahen mich große Unschuld und Unwissenheit an. Was bin ich, sagten diese Augen, was bin ich? Du bist ein Drache, sagte ich, und das ist ein recht ausgefallener Stand, denn eigentlich dürfte es dich gar nicht geben, aber das verstehst du nicht. Es gibt dich, denn ich kann dich sehen. (M, S. 235)

Weil der Sehsinn, anders als das Gehör, scheinbar kein handlungstreibendes Element der *Mansarde* ist, gerät die Prävalenz des Visuellen, die sich den ganzen Roman hindurch zeigt, allzu leicht in den Hintergrund. Die Ich-Figur erfasst die Welt aber vor allem mit den Augen. Gegenstände von gleicher Farbe beispielsweise scheinen in einem, wenn auch unerklärlichen, Zusammenhang zu stehen: „Nein, gleichgültig kann es nicht sein, welche Farbe ein Ding hat. [...] [I]ch dachte an die blauen Federn des Nußhäher und an das graugelbe Gefieder der Stare und an das Schillern, wenn die Sonne darauf fällt. Das muß doch etwas ganz Bestimmtes bedeuten. Nur komme ich nie dahinter.“⁸⁴ (M, S. 88) Tatsächlich setzen die farblichen Korrespondenzen

⁸⁴ Die ornithologische Akkuratheit dieser Beobachtung ist übrigens fraglich: Anders als der (zur Gattung *Garrulus* gehörende) Eichelhäher hat der Nuss- oder Tannenhäher (*Nucifraga caryocatactes*) keine blauen Federn, sondern ähnelt (in den Augen eines Laien) eher einem Star. Das Federkleid von Staren wiederum ist charakteristischerweise metallisch und dunkel mit hellen Spitzen. Es variiert nicht nur je nach Alter und Jahreszeit, aufgrund der weltweiten Verbreitung dieser Vogelart gibt es auch eine ganze Reihe von Unterarten, die sich in ihrem Aussehen mitunter erheblich voneinander (beziehungsweise vom in Europa dominanten *Sturnus vulgaris*) unterscheiden. Es ist also nicht auszuschließen, dass die Erzählerin (d. h. nicht zwingend auch die Autorin!) hier einen Fehler begeht und damit einmal mehr beweist, dass sie es mit Namen nicht besonders genau nimmt. Vgl. Jürgen Haffer: „Garrulus“. In: *Handbuch der Vögel Mitteleuropas*. Bd. 13/III. Hg. v. Urs N. Glutz von Blotzheim. Wiesbaden: Aula-Verlag 1993, S. 1379 – 1435. Jürgen Haffer: „Nucifraga“. In: Glutz von Blotzheim (Hg.), *Handbuch der Vögel Mitteleuropas* Bd. 13/III, S. 1511 – 1770. Jürgen Haffer: „Sturnus“. In: Glutz von Blotzheim (Hg.), *Handbuch der Vögel Mitteleuropas* Bd. 13/III, S. 2025 – 2144. Polt-Heinzl verweist auf einen ähnlichen Lapsus bei der Bestimmung des Baums vor dem Fenster der Protagonistin: „Da sie naturkundliche Illustrationen anfertigt, weiß sie, auch wenn ihr Talent mehr bei den Tieren liegt, ziemlich sicher, dass Ulmen und Erlen früh im Jahr blühen, also Windblütler sind mit unauffälligen, beinahe geruchlosen Blüten.“ Polt-Heinzl, *Die Mansarde* als Roman des Wiederaufbaus, S. 159.

zwischen Figuren und Objekten, mit denen der Text arbeitet, kaum je ‚ganz bestimmte‘ Bedeutungen voraus. Rot spannt einen Bogen von der Korallenkette der Protagonistin (jenem Geschenk des Vaters, das sie verliert) über die Preiselbeeren, die sie auf einer Alm findet⁸⁵, bis hin zum Körper des Fremden X, an dem beinahe alles rot zu sein scheint (beziehungsweise erröten kann) – das Haar, der Gaumen, das Gesicht, und natürlich auch das Blut, das von seiner Hand tropft, nachdem er ein Glas zerbrochen hat und bei dessen Anblick das Gehör der Protagonistin zurückkehrt.⁸⁶ Die Ambivalenz ihrer Beziehung zu X, dem sie zum ersten Mal begegnet, nachdem sie von den Preiselbeeren gegessen hat, ist in den schönen, aber beinahe ungenießbaren Früchten präfiguriert (wenn auch gewissermaßen verkehrt – X ist zwar nicht schön, die Treffen mit ihm führen aber doch zu einem paradoxen Genuss). Der Vergleich der Beeren mit den „Perlen einer Korallenkette“ (M, S. 155) stellt eine mittelbare Nähe zwischen X und dem Vater der Protagonistin her – das Verhältnis der Erzählerin zu beiden ist in erster Linie eines der Blicke, die an die Stelle von Berührungen treten. Genealogie, Genuss, Gewalt, (Schau-) Lust und die Frage nach einer wie immer gearteten Erlösung verbinden sich über den farblichen Bezug zu einem Motivkomplex:

Die Koralle symbolisiert in der abendländischen Ikonographie das Opferblut Christi, sie dient in Form von Amuletten zur Abwehr des Bösen Blicks, sie steht aber auch für die weibliche Erotik – und die „sehr hungrig“ aussehenden grünen Augen des Vaters betonen dies noch [...]. Diese symbolische Spur des Eros nimmt die Erzählung auf [...].⁸⁷

⁸⁵ Die Preiselbeeren „waren noch nicht ganz rot, weil es noch nicht gereift hat, und sahen aus wie die Perlen einer Korallenkette. Ich aß eine Handvoll davon. Sie sind unbeschreiblich bitter und schmecken nach Gerbsäure.“ M, S. 155 f.

⁸⁶ In der ersten Fassung des Romans ist das Wiedererlangen ihres Gehörs mit dem Anblick des Bluts junger Katzen verbunden, die der Jäger in einen Sack steckt und erschießt: „Schließlich hörte das Strampeln u. Zucken auf und ich schrie noch immer. Vor meinen Augen war alles rot u. ich glaubte in Stücke zu gehen. Dann hörte ich jemand schreien u. er schrie immer weiter ohrenbetäubend es war eine Frau u. ich war es selber. Gleichzeitig fiel ein Brausen von Geräuschen über mich her, ich hörte den Bach, das Lachen des Jägers, das Bel-len des Hundes und den Wind in den Bäumen u. an meinem Ohr schoß eine Wespe vorbei und ich hörte ihr sirren.“ MH-W / Mansi. Haushofer behält das Motiv der getöteten Katzen in der Druckfassung bei (vgl. M, S. 231 f.). Dort geht es dem letzten Treffen mit X voraus, zu dem sie nach dem Anblick des blutdurchtränkten Sacks flieht, bereit, seinem Wunsch entsprechend mit ihm wegzugehen. Wenig später zerbricht er das Glas. Das Blut „erinnerte [die Protagonistin] an etwas“ (M, S. 232) – gut möglich, dass damit nicht (nur) ‚große‘ Traumata (wie Kriegserinnerungen) oder eine ‚universelle‘ (männliche) Gewalt angesprochen sind, sondern eben jene alltägliche Grausamkeit, die sich in der Tötung der Katzen manifestiert. Vgl. auch Fliedl, *Melancholische Insel*, S. 49.

⁸⁷ Strigl, *Eros und Zeit*, S. 205.

So wie der Verlust der Korallenkette als Absage an das väterliche Zeichensystem gelesen werden kann,⁸⁸ bedingt das Wiedererlangen des Gehörs das Ende der Verbindung mit X.

Während rot in der *Mansarde* vor allem mit Sinnlichem, Ersehntem und Unansehnlichem konnotiert wird, zeigt sich die kreative Seite der Protagonistin als eine Szene in Gelb – gelb wie das Zeichenpapier und die Umschläge, in denen sie ihre Aufzeichnungen zugeschickt bekommt; goldgelb wie die Augen des Drachen, graugelb wie das Federkleid der Stare.⁸⁹ Der Grauteil des Starengefieders korrespondiert mit Huberts Augenfarbe, einem ‚verlässlichen Grau‘ (vgl. M, S. 87) – eine Reminiszenz an jene Zeit vor dem Krieg, in der eine Überwindung der kategorischen Einsamkeit in Kunst und Liebe noch möglich schien. Diese Spur ist aus den Augen des Drachens verschwunden, an ihre Stelle tritt das heraldisch-royale Gold.

Setzt eine gesteigerte Aufmerksamkeit der Erzählerin für Visuelles auch nicht erst mit ihrem Gehörsturz ein, gewinnt sie in dessen Licht doch neue Bedeutung. In der Notwendigkeit, die Taubheit zu kompensieren, wird der Blick gewissermaßen ‚offiziell‘ zum Hauptsinn: Die Protagonistin muss und darf sich nun endlich – sozusagen ungestört – auf ihren Sehsinn und ihre Beobachtungsgabe verlassen. Die Lust an der Betrachtung steht nichtsdestotrotz in permanenter Spannung zum Gesehenen. Die Kehrseite des nunmehr unverhohlenen Starrens⁹⁰ ist, sich eingestehen zu müssen, dass das Geschauete nicht nur hinter dem eigenen ästhetischen Anspruch zurückbleibt, sondern auch Gefahr läuft, monströse Dimensionen anzunehmen, und dass nur der totale Verlust (fast) aller Sinne vor der Bedrohlichkeit einer im Kern schrecklichen Welt zu schützen vermöchte: „Natürlich wird mir das Umgehen des Häßlichen und Erschreckenden nichts nützen. Die große Häßlichkeit und der große Schrecken erreichen uns alle eines Tages. Dann kann man nicht länger davonlaufen und wird an die Wand gepreßt. Es wäre gut, dann taub, blind und gefühllos zu sein, aber damit kann man nicht rechnen.“⁹¹ (M, S. 167)

88 Diese Zurückweisung gelingt, wie hier deutlich wird, nur zum Teil, das Festhalten am Blick kann durchaus als väterliches Erbe verstanden werden.

89 Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass auch die Augen der Baronin (vgl. M, S. 102), die Zähne des Fremden und das Gras im Garten vor dem Haus der Protagonistin gelb sind – in diesen drei Fällen scheint mir der Umstand allerdings weniger ‚symbolträchtig‘ als einer ‚realistischen‘ Schreibweise geschuldet.

90 Immer wieder wird aus dem Schauen ein Starren, etwa wenn der Baum vor dem Fenster sich zu ‚verwandeln‘ beginnt, wenn die Protagonistin „ihn lange anstarrt“, dann weg- und wieder hinsieht. M, S. 18.

91 Der verzweifelte Wunsch nach einer Welt ohne Hässlichkeit und Schrecken wird einige Jahre nach Erscheinen der *Mansarde* in Bachmanns Roman *Malina* (1971) in den (scheitern- den) Versuchen des Ich Ausdruck finden, ein „schönes Buch“ (Bachmann, *Malina*, S. 335) zu schreiben. Der Blick nimmt darin eine zentrale Rolle ein, das Buch soll mit den (im

Diese Aussage ist angesichts der Tatsache, dass die Erzählerin schon einmal einen ihrer Sinne ‚verlor‘, ohne damit gerechnet zu haben, einigermaßen überraschend, zumal besonders die Unterscheidung zwischen blind und sehend in der *Mansarde* durchwegs unterlaufen wird. Die Protagonistin ist daran gewöhnt, zu sehen, was andere nicht sehen – wenn ihr plötzlich die Gestalten der verstorbenen Schwiegermutter⁹² oder des gealterten X erscheinen (vgl. M, S. 234), hält sie sich nicht bei der Frage auf, ob es sich um Halluzinationen oder Tagträume handelt. Für sie sind solche Visionen, genau wie ihre Zeichnungen und Malereien, „Bilder“, die die Grenze zwischen Vorstellung und Perzeption (meist) ungehindert passieren. Etwas sehen zu müssen, kann für die Ich-Figur ebenso belastend sein, wie etwas nicht sehen zu können; sich den eigenen ‚inneren‘ Bildern hinzugeben, kann Erholung oder äußerste Anstrengung bedeuten. Auch wenn sie mitunter an der ‚Bilderflut‘ leidet und sich „wehrlos“ (M, S. 134) fühlt („Bilder kann man nicht verändern, selbst wenn man einsieht, daß sie einem nicht guttun“, M, S. 134)⁹³, kann sich die Protagonistin davon, mit ihrem ganz eigenen *tour de magie*⁹⁴, wie dem Baum vor dem Fenster, der traumlosen Schlaf ermöglicht, zumindest vorübergehend abgrenzen.

Demgegenüber erscheinen Geräusche, besonders Lärm, als Inbegriff einer unkontrollierbaren Außenwelt.⁹⁵ So fürchtet die Ich-Figur nicht nur die (Kriegs-)Sirenen, sondern auch den ungleich harmloseren Wecker: „Ich hasse den Wecker. [...] Schon das Warten, bis der Wecker rasselt, ist eine Qual. Ich habe Angst vor dem Lärm, den dieses Ding macht. [...] Hassenswerte Lärmmaschinen, Erfindungen des Teufels!“ (M, S. 77) Anders als optische Eindrücke kann die Ich-Figur Gehörtes nicht in inneren Bildern (wie Träumen

Laufe des Kapitel variierten) Worten „*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarz-goldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen*“ beginnen (ebd., S. 426). Dazu siehe Użukauskaitė (siehe Literaturverzeichnis).

92 „[A]ls ich mich so aufrichtete, sah ich im Speisezimmer [...] meine Schwiegermutter stehen[...]. [...] Sie hatte sich nicht verändert, lächelte noch immer nicht und sah hochmütig durch mich hindurch. [...] Ich sagte: ‚Laß es gut sein für heute und geh dorthin, woher du gekommen bist.‘ Da ging sie gehorsam zurück in meinen Kopf und versteckte sich dort. Manchmal ist es lästig, daß in meinem Kopf so viele Bilder sich versteckt haben und jederzeit herauskommen können. Wahrscheinlich sind die Leute, die Gespenster sehen, so beschaffen wie ich.“ M, S. 129 f.

93 Auch im Werk Bachmanns entwickeln Bilder eine, mitunter gewalttätige, Eigendynamik, vgl. Elisabeth Wagner: Anders sehen. Bachmanns ‚optische Systeme‘. In: Simons / Wagner (Hg.), Bachmanns Medien, S. 106 – 121, hier S. 107.

94 Siehe Kapitel 4.1 sowie Simma, Anmerkungen der Übersetzer*in, S. 40 f.

95 So auch bei Hélène Cixous: „Ich fange alles mit den Ohren auf, das Murmeln, die rätselhaftesten Sätze und auch die Wutausbrüche die mein ganzes Wesen verkrampfen wenn ich einen Tropfen Gift aufs Trommelfell serviert bekomme. Vorsicht denn ich höre alles und alles.“ GmdE, S. 15.

und Phantasien) oder Zeichnungen verarbeiten. Der akustische Kanal ist permanent geöffnet, ihm zu entkommen, gelingt nur mittels einer radikalen Deaktivierung des Sinns. Wenn der Gehörsturz die Protagonistin an den Rand der Gesellschaft stellt, ist das also nicht zwingend ein schlechter Ort – dort ist es immerhin ruhig. Der metaphorische Glassturz der Taubheit bietet Schutz vor allzu großer Hörigkeit Hubert, Ferdinand, der Schwiegermutter, dem Jäger, kurz: einer Öffentlichkeit gegenüber, deren zahlreiche Erwartungen von einer einzigen – wieder hören zu können – verdrängt werden. In der Ruhe nach dem Hörsturz und dank eines temporären Ausstiegs aus dem durch Hochzeit und Mutterschaft Fahrt aufnehmenden Hausfrauenalltag, dessen Struktur die Erzählgegenwart bestimmt, ist es der Hauptfigur möglich, ihren Tagesablauf frei zu gestalten, Introspektion zu halten und die eigenen Ängste und Wünsche zu formulieren. Nicht das Gehör, sondern der Gesichtssinn garantiert nun die Absicherung der Erzählerin in der Welt. So reicht es aus, den Jäger kurz zu betrachten, um zu wissen, dass man sich vor ihm hüten sollte: „Er ist habsüchtig und behandelt seine Tiere roh. Das weiß ich, weil ich es sehen kann, ich bin ja taub, nicht blind.“ (M, S. 67) Das nur Hörbare hingegen bedroht auch vermeintlich gesichertes Wissen und öffnet dem Unheimlichen Tür und Tor. Der tuberkulosekranke Vater etwa wird nachts, wenn nur das Geräusch seines Atems hörbar ist, in der kindlichen Phantasie der Tochter zum Monster. Die Angst vor ihm ist so groß, dass sein Tod als Erleichterung empfunden wird:

Ich war sehr froh, als er tot war und nachts nicht mehr husten mußte. Das war nämlich sehr schlimm, und ich werde ihn nie vergessen, diesen belenden, ziehenden Husten, der mich aus meinem tiefen Kinderschlaf riß. Manchmal schrie ich vor Angst, und dann war meine Mutter sehr böse, und sie sagte: ‚Sei nicht dumm, das ist nur dein armer Vater, der keine Luft bekommt.‘ Bei Tag glaubte ich ihr, aber nachts war alles verändert. Es war dann nicht mein armer Vater, der um Luft kämpfte, sondern ein schreckliches, fremdes Wesen, das im Schlafzimmer ermordet wurde. Ich lag schweißnaß und zitternd im Bett und zog mir die Decke über den Kopf, aber das fremde Wesen hörte nicht auf, um Hilfe zu schreien, und ich war ganz allein und ausgeliefert. (M, S. 63)

Die mit dem Hören verbundenen Unsicherheiten und Ängste lösen sich mit dem Einsetzen der Taubheit jedoch nicht auf, sie wechseln lediglich das Objekt. Ist die Tatsache, die andern nicht mehr hören zu können, tendenziell entlastend, wiegt der Umstand, damit ein Instrument zur Selbstkontrolle zu

verlieren, schwer.⁹⁶ Die Erzählerin weiß weder, wie laut sie ist, noch, wie ihre Stimme klingt. Ihr Anspruch, nicht negativ aufzufallen, nicht, wie der Vater, selbst „unheimlich“⁹⁷ zu werden, manifestiert sich schon als räumliche Distanz zwischen ihr und Hubert, bevor sich die Protagonistin nach Pruschen zurückzieht:

Ich kam zur Tür herein und bemühte mich, leise zu sein. Das tat ich damals immer, gepeinigt von der Vorstellung, unmäßigen Lärm zu verursachen. Die Sonne schien ins Zimmer. Ich blieb stehen, ich wollte [Hubert] ja nicht erschrecken. So stand ich in einer breiten Bahn von Sonnenstäubchen und wußte, daß mein Haar im Licht flimmerte. Es schien mir unmöglich, noch einen Schritt weiterzugehen. Es war ja nicht nur so, daß ich nicht hören konnte, ich wagte auch kaum noch zu reden, weil ich nicht wußte, wie meine Stimme klang. (M, S. 109)

Im Verlauf ihrer Isolation nähert sich die Erzählerin immer stärker jener kreatürlichen Sphäre⁹⁸ an, die das Sujet ihrer Zeichnungen bildet. Sie be-

- 96 Wie sehr sie dieser bedarf, wird vor allem im Umgang mit Menschen außerhalb der Kernfamilie deutlich. Während der (ausschließlich ihrem Pflichtbewusstsein geschuldeten) regelmäßigen Besuche bei ‚Tante‘ Lilly, ihrer männerhassenden ehemaligen Vermieterin, stellt sie sich beispielsweise zwar ununterbrochen vor, wie sie der unerträglichen Situation entkommen könnte, ist aber trotzdem bemüht, nach außen hin den Eindruck des aufmerksamen Gastes zu vermitteln und die jeweils angemessenen (non)verbalen Signale zu senden – und sei es aus Selbstschutz. „Eines Tages“, so die Erzählerin, „würde sie [Lilly, M.M.] vielleicht die Lust anwandeln, mich mit der gußeisernen Stehlampe zu erschlagen“ (M, S. 103). Die Schimpfhiraden Lillys erfordern von Zeit zu Zeit passende Antworten, taub (oder tot, wie sich die Protagonistin in ihrer Furcht vor dem Erschlagenwerden selbst Mut macht) wäre sie von geringem Nutzen.
- 97 Elemente des Unheimlichen finden sich in sehr vielen Texten Haushofers und verdienen eine eingehende Untersuchung. Oft, aber wie anhand der *Mansarde* ersichtlich nicht nur, stehen sie in Verbindung mit der Kindheit. Hier steht hinter der Befürchtung, die Situation müsse für Hubert „sehr unheimlich gewesen sein“ (M, S. 108f.), die Sorge, ihm selbst unheimlich (im Freud’schen Sinne des vormals Vertrauten) zu werden: „Vielleicht hatte er sogar Angst vor mir.“ (M, S. 109).
- 98 Wie im Kapitel zur Rezeption Haushofers dargelegt, kam es in den letzten Jahrzehnten vermehrt zu ökokritischen Lesarten ihres Werks. Tiere spielen in beinahe allen Büchern Haushofers eine wichtige Rolle. Ihre Existenz wird zwar nicht idealisiert – jene, die schlecht angepasst sind (wie die Katze Melusine in der Erzählung *Die schöne Melusine*, vgl. Marlen Haushofer: *Die schöne Melusine*. In: Haushofer, *Gesammelte Erzählungen*, S. 293–296), finden meist ein schlimmes Ende –, ihre Gesellschaft wird der anderer Menschen aber in der Regel vorgezogen. Tierische Grausamkeit erscheint, anders als menschliche, als notwendiger Teil eines natürlichen Kreislaufs zumindest als akzeptabel. Gewalt Tieren gegenüber ist hingegen immer Ausdruck eines schlechten Charakters (so geht etwa auch der Welensittich ein, den das Ich der *Mansarde* Baronin Lily schenkt, vgl. M, S. 97). Am Ende der *Wand* rechtfertigt die Ermordung des Hundes Luchs durch den Mann sogar die Ermordung des Mannes durch die Erzählerin. Vgl. Marlen Haushofer: *Die Wand*. Hg. v. Daniela Strigl. Berlin: Claassen 2023, S. 293 f.

hauptet, ausschließlich „Insekten, Fische, Reptilien und Vögel“ (M, S. 32) zeichnen zu können, „zu den Säugetieren und Menschen“ (M, S. 32) hingegen sei sie „nie vorgestoßen“ (M, S. 32), und Blumen, die grundsätzlich innerhalb ihres Repertoires liegen würden, hätten sie „nie sehr verlockt.“ (M, S. 32) Die Darstellungshemmung betrifft also nur die eigene Gattung – was angesichts der pointierten Beobachtungen, die sie über ihre Mitmenschen anstellt, verwundert.⁹⁹

Mit zunehmender Entfernung von den Menschen rückt die Protagonistin selbst in die Nähe des Tierischen, besonders der Vögel, die den Roman leitmotivisch bevölkern. In der Beschreibung eines Waldspaziergangs beginnen sich die Bildbereiche schließlich zu überlagern. Auf die Vision der von einem „unerbittliche[n] Vogelgott“ (M, S. 114) getöteten Vögel, die, „die Federn grau bereift, die Krallen weit gespreizt“ (M, S. 114), im Schnee liegen, folgt die Bemerkung, dass auch die Hände und Füße der Protagonistin „kalt und gefühllos“ (M, S. 114) seien; ihre hockende Position im Sessel, die den Jäger erschreckt, erinnert an die der „in die Astgabelung der Bäume geschmiegt[en]“ (M, S. 113) Vögel; ihr Lachen klingt in ihrer Vorstellung „[v]ielleicht [...] wie das Krächzen der Raben oder wie das Scheppern der Elstern“ (M, S. 145). Neben realen Tieren identifiziert sie sich vor allem mit ihren eigenen Tierzeichnungen (vgl. M, S. 188). Schließlich erkennt sie sich sogar in der gefürchteten Maulwurfsgrille wieder, die sie für ein Buch über Insekten illustriert: „Sie sah aus wie ein Alptraum, und ich begriff endlich, daß sie nur meine eigene Häßlichkeit und Bosheit war, fünf Zentimeter Bosheit auf gelbem Papier.“ (M, S. 116) Das Bild erscheint ihr als so schrecklich, dass sie es zerreißen muss – und das, obwohl die Erzählerin in der Regel auch miss-

99 Genau darin könnte allerdings der Grund dafür liegen, warum Zeichnungen von Menschen (scheinbar) misslingen. Das Gesicht der verehrten und bewunderten Frisörin Lisa beispielsweise gerät in der Abbildung zur „dummen[n], glatte[n] Larve“ (M, S. 166) – und sieht ihr damit vielleicht ähnlicher, als die Protagonistin wahrhaben will. Das nicht benennbare Etwas, was dieser und den Säugetierzeichnungen fehlt, um „wirklich“ auszusehen, wäre dann ein Quäntchen Idealisierung, das von der (zu) guten Kenntnis des Gegenstands zu nichts gemacht wird. (Man fühlt sich hier an den Anspruch der malenden Hauptfigur in Stifters *Nachkommenschaften* erinnert: „Ich wollte nämlich [...] die wirkliche Wirklichkeit darstellen, und dazu die wirkliche Wirklichkeit immer neben mir haben. Freilich sagt man, es sei ein großer Fehler, wenn man zu wirklich das Wirkliche darstelle: man werde da trocken handwerksmäßig, und zerstöre allen dichterischen Duft der Arbeit.“ Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften*. In: Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften. Späte Erzählungen*. Hg. v. Karl Wagner. Salzburg u. a.: Jung und Jung 2012, S. 5 – 84, hier S. 51). Und noch ein Aspekt unterscheidet die Tiere, die die Erzählfigur der Mansarde zeichnen kann, von jenen, die sie nicht zeichnet: anders als Menschen und (manche) Säugetiere erweisen sich Insekten, Fische, Reptilien und manche Vögel als ‚taub‘ gegenüber menschlicher Ansprache. In der Kommunikation mit Tieren gerät der Mensch rasch an seine Grenzen – es ist unmöglich zu wissen, was das Gegenüber ‚wirklich‘ hört, denkt oder meint.

lungene Zeichnungen aufbewahrt. In einem zweiten Anlauf verwandelt sich ihr Abscheu hingegen in (Selbst-)Mitleid, und die Maulwurfsgrille, zu deren Vernichtung sie in der Kindheit angehalten wurde, wird zur missverstandenen, ja sogar liebenswerten Kreatur, die keine Schuld dafür trifft, dass sie „dem Menschen unwissentlich in die Quere kommt.“ (M, S. 116)

Erst die Begegnung mit dem „X“ genannten Fremden bewirkt, dass die Protagonistin langsam in das soziale Gefüge zurückkehrt.¹⁰⁰ Denn trotz der ambivalenten Gefühle, die er in ihr auslöst, ist X eine Zeit lang die stabilste und authentischste Bezugsperson der Hauptfigur: Weder muss sie ihm, wie Hubert, etwas vormachen, noch ist sie von ihm abhängig wie vom Jäger – zwischen ihnen scheint, im Gegenteil, eine seltsame Gleichberechtigung zu herrschen (vgl. M, S. 188). In der ersten Fassung des Romans beruht ihr Verhältnis klar auf einem sexuellen Tauschgeschäft: sie ‚hört ihm zu‘, er schläft mit ihr. Auch wenn das für ihn eine doppelte, für sie bestenfalls eine einfache Entlastung bringt – der Akt ist brutal, sie verwendet dafür die Bezeichnung ‚umbringen‘¹⁰¹ –, bedeutet die Nähe zu ihm auch die Nähe zum eigenen Körper. Die Befriedigung, die sie daraus zieht, ist in der ersten Fassung eine masochistische, aber womöglich gar nicht in erster Linie erotische. Haushofer entscheidet sich schließlich dafür, die Affäre zwischen X und der Ich-Figur aus dem Roman zu streichen, weshalb die Motivation der Protagonistin, sich den (anstrengenden) Sitzungen mit X auszusetzen, zunächst an Nachvollziehbarkeit einbüßt. Ihre Treffen fallen aus dem Rahmen legitimer oder, wie im Falle einer Affäre, immerhin illegitimer Beziehungsformen. Haushofers Versuchsanordnung von der tauben Frau als idealer (Gesprächs-)Partnerin des gegen sich und die Welt wütenden Mannes ist nicht nur als zynischer Kommentar auf die Verteilung der Geschlechterrollen lesbar – Analogien zu einem therapeutischen Setting sind evident: „Wir sitzen einander gegenüber. Der Tisch trennt uns. Ich stütze das Kinn in die Hände und nehme den Ausdruck des Zuhörens an. Er beginnt immer langsam und gemäßigt und endet in äußerster Erregung.“ (M, S. 186) Bei aller geforderten Zurückhaltung ist ein tauber Analytiker allerdings von zweifelhaftem Nutzen für den Patienten – umso mehr, als sich die Rollen am Ende umkehren. ‚Geheilt‘ wird nicht X, sondern die Protagonistin, die ihr Gehör wiedererlangt, als X ein Glas zerdrückt und sie sieht, wie Blut von seiner Hand tropft.

¹⁰⁰ Mit Deleuze und Guattari könnte man die These aufstellen, dass diese Rückkehr in das ödipale System (die mit der Wiedereingliederung in die Kernfamilie mit Mann und Sohn endgültig vollzogen ist) einen Prozess der Tierwerdung unterbricht oder jedenfalls verlangsamt. Vgl. Deleuze / Guattari, Tausend Plateaus, S. 317 – 422. Spuren des Tierischen bleiben dem Text dennoch auch in der Erzählgegenwart eingeschrieben: „Immer liegen ein paar Federn unter den Betten. Das Inlett muß nicht mehr ganz dicht sein.“ M, S. 126.

¹⁰¹ Siehe Kapitel 2. 2.

Dass sich ihr Arrangement außerhalb bekannter Beziehungsformen bewegt, scheint auch X zu beschäftigen. Darum besteht er nicht nur darauf, ihr gegen ihren Willen Kaffee zu servieren – wie um ein Minimum an Konvention aufrechtzuerhalten, das besagt, dass man Gästen ein Getränk anbieten muss –, sondern schlägt der Erzählerin auch vor, sie für ihre Zeit, wie für eine (sexuelle) Dienstleistung, zu bezahlen. Sie lehnt ab, weil sie sich „zu nichts verpflichten“ (M, S. 186) will, aber auch, weil sie ihr „Geschäft nicht [als] einseitig“ (M, S. 186) empfindet. Vordergründig stillt X ein soziales Grundbedürfnis der Ich-Figur. Sie geht deswegen immer wieder zu ihm, „weil es mich einbezieht in ein Leben, das ich schon fast vergessen hatte. Oder auch, weil ich lieber mit einem schrecklichen Menschen zusammen bin als mit gar keinem und weil der Geruch in seinem Zimmer daran erinnert, wie es bei Menschen riecht; nach Schweiß, Angst, Haß und kaltem Rauch.“ (M, S. 188) Läge die ganze Anziehungskraft der Treffen mit X wirklich nur darin, lieber in schlechter als in gar keiner Gesellschaft zu sein, könnte sie sich aber ebenso gut an den Jäger halten – oder an Hubert. Tatsächlich ist das Verhältnis der Erzählerin zu X auch in der finalen Fassung des Romans, und ganz ohne dass es dazu einer Affäre oder finanzieller Transaktionen bedarf, libidinös besetzt. „Dem Akt des fieberhaften Sprechens“¹⁰², so Daniela Strigl,

wohnt ein Moment des Invasiven inne. Der Arzt und Psychoanalytiker Georg Groddeck weist auf den etymologischen Zusammenhang von „sprechen“ mit dem lateinischen „spargere“, ausstreuen, und „sperma“ hin. Einmal verletzt X die Abmachung, Distanz zu seiner Besucherin zu halten, und benetzt ihre Lippen mit seinen Tränen. Sein Fieber steht im Kontrast zu Huberts Kälte, zur kalten Mutter und Schwiegermutter [...]. [...] Den Verlauf der Begegnungen schildert Haushofer wie einen Geschlechtsakt.¹⁰³

Vor diesem Hintergrund wird auch X' Frage nach dem Beziehungsstatus der Protagonistin verständlich. Die Vergewisserung, ob sie alleinstehend sei (was sie bejaht, weil sie sich in ihrer Isolation tatsächlich als außerhalb jeder Bindung empfindet, vgl. M, S. 188), dient nicht nur der Absicherung darüber, dass die Erzählerin seine Geheimnisse mit niemandem teilt, sondern auch darüber, dass sie libidinös verfügbar ist („[d]as schien ihn zu befriedigen“, M, S. 188).

Da die Erzählerin nicht hören kann, wovon der Fremde spricht, kann sie sich nur mit den Augen an dem pervertierten ‚Zwiesgespräch‘ beteiligen. X fordert ihren Blick gleichermaßen heraus wie ein: „Unangenehm ist nur, daß

¹⁰² Strigl, *Eros und Zeit*, S. 207.

¹⁰³ Ebd.

ich ihm beim Reden zuschauen muß, das verlangt er von mir. Das scheint mir recht anstößig zu sein, denn wenn ich beim Reden so aussähe wie er, würde ich mich dazu in eine finstere Kammer sperren.“ (M, S. 186) In dieser schamlosen Betrachtung liegt der eigentliche Mehrwert der Treffen für die Protagonistin; der Abscheu, den der fremde Mann in ihr weckt, wenn er sich in Rage spricht und die Kontrolle verliert, birgt ein erotisches Moment wider Willen. So wenig sie hinsehen möchte, so wenig kann sie wegsehen – besonders seine Augen, sein Mund (bis hin zu den Zähnen und dem Gaumen) und seine „nackt[en] und aufrichtig[en] und vollkommen schamlos[en]“ (M, S. 188) Hände fesseln ihren Blick. Gewalt und Sexualität gehen, wie schon in der ersten Fassung des Romans, ineinander über, die unbewusste Choreografie der Hände¹⁰⁴ entspricht einem Kampf auf Leben und Tod ebenso wie dem Zeugungsakt¹⁰⁵:

Da ich ihn ja nicht hören kann, befasse ich mich natürlich mit seinem Aussehen. Das merkwürdigste an ihm sind die Augen, sie stehen viel zu weit auseinander, das wirkt nicht ganz menschlich. Manchmal, wenn sein Gesicht blutrot geworden ist, verfällt es gleich darauf und bekommt einen grünlichen Ton. Das alles sehe ich, und ich sehe, wie er den Mund mehr oder weniger weit aufreißt, ich sehe seine Zähne [...] und ich sehe seine Zunge und seinen Gaumen. [...] Während er redet, schreit oder flüstert, führen seine Hände ein eigenes Leben. [...] Weil es mir so zuwider ist, sein Gesicht zu beobachten, weiche ich auf die Hände aus. Sie ballen sich zusammen, schlagen auf den Tisch. Ich spüre die Erschütterung im ganzen Körper. [...] Nach einer Weile kriechen sie aufeinander zu und fallen übereinander her. Eine Hand versucht, die andere zu erwürgen oder ihr die Finger einzeln auszureißen. Manchmal wüten sie so gegeneinander, daß Blutstropfen auf der weißen Haut stehen. (M, S. 187)

Ist es ‚anständig‘, jemanden so anzusehen? Der Schritt von der Schaulust¹⁰⁶ zum Voyeurismus (und damit von ‚normaler‘ Sexualität zur Perversion) ist nach Sigmund Freud (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) ein kleiner. Auf dem Weg zum Sexualakt ist das Anblicken des Sexualobjekts, ebenso wie die Berührung, von der das Sehen sich Freud zufolge ableitet, unerlässlich: „Der optische Eindruck bleibt der Weg, auf dem die libidinöse Erregung am

¹⁰⁴ In der ersten Fassung des Textes sind die Hände noch wesentlich stärker Leitmotiv als in der Druckfassung, vgl. MH-W / Mansi.

¹⁰⁵ Vgl. Strigl, *Eros und Zeit*, S. 207.

¹⁰⁶ Vgl. dazu den Band *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. Hg.v. Ulrich Stadler / Karl Wagner. München: Wilhelm Fink 2005.

häufigsten geweckt wird und auf dessen Gangbarkeit [...] die Zuchtwahl rechnet, indem sie das Sexualobjekt sich zur Schönheit entwickeln läßt.“¹⁰⁷ Pathologisch wird die Betrachtung dann, wenn sie nur die Geschlechtsorgane fixiert, „wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet (*voyeurs*: Zuschauer bei den Exkretionsfunktionen)“¹⁰⁸ und „wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt.“¹⁰⁹ Letzteres scheint auf die Verbindung der Protagonistin der *Mansarde* und X zuzutreffen, besonders mit Blick auf die erste Fassung, in der das ‚normale Sexualziel‘ im Gegensatz zur Druckfassung noch erreicht wird. X anzusehen, erfordert von der Erzählerin außerdem die ‚Überwindung des Ekels‘ vor seiner Physis – besonders, während er spricht. Das Gesagte, von dem die Protagonistin ahnt, dass es etwas Schreckliches sein muss, ist ebenso schambesetzt und tabu wie das Exkrement, an dessen Stelle im Roman andere Ausscheidungen wie Schweiß, Speichel, Tränen und Blut treten. Es fragt sich nur, ob sich von Voyeurismus sprechen lässt, wenn der Gesehene weiß, dass er gesehen wird, ja wenn er dezidiert gesehen werden möchte.

Heimlichkeit, die den Betrachter dem Betrachteten verbirgt und seinen Blick zu einem unerwiderten macht, spielt in Freuds Aussagen über das „Betasten und Beschauen“¹¹⁰ keine Rolle. In der bildenden Kunst ebenso wie in der Literatur ist Voyeurismus hingegen in aller Regel über eben dieses Gefälle bestimmt: „Die voyeuristische Person“¹¹¹, so Ulrich Stadler in einem „Abgrenzungsversuch“ von Schaulust und Voyeurismus, „maßt sich eine Vorrangstellung an, indem sie sich das Recht auf Anonymität herausnimmt, das sie zugleich ihrem Gegenüber verweigert.“¹¹² Die Frage nach An- und Onymität, die letztlich eine Frage von Sehen und Gesehen-Werden ist, erweist sich im Falle der *Mansarde* als vertrackt: Die ‚Gesprächspartner‘ nennen einander keine Namen, können einander aber zu jedem Zeitpunkt ihrer ‚Unterhaltung‘ sehen – ohne allerdings zu wissen, *wie* sie gesehen werden, *was* an ihnen betrachtet wird und wie der andere sie *sehen sieht*. Es bleibt offen, ob X bewusst ist, wie genau die Protagonistin ihn observiert. Dass er einfordert, angesehen zu werden, rückt ihn in die Nähe des Exhibitionisten; eines paradoxen und getäuschten Exhibitionisten allerdings, der sich nur offenbaren

¹⁰⁷ Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: *Studienausgabe*. Bd. V: *Sexualleben*. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a.M.: Fischer 2000, S. 37–145, hier S. 66.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ulrich Stadler: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: Stadler / Wagner (Hg.), *Schaulust*, S. 9–37, hier S. 23.

¹¹² Ebd.

kann, weil er glaubt, dass seine Offenbarung nicht verstanden wird und der nicht weiß, dass er sein eigentliches Geheimnis unterdessen unwillkürlich optisch preisgibt.

Zunächst wirkt es also, als würde die Anmaßung des voyeuristischen Blicks vor allem der Erzählerin zukommen, während sie dem fremden Mann als „menschliche Attrappe“ (M, S. 157) dient. Nach initialem Misstrauen lässt X bald davon ab, sie ‚anzustarren‘ (vgl. M, S. 156): „Anfangs beobachtete er mich sehr genau, als er aber sah, daß ich wirklich nichts hören und auch nichts von seinen Lippen ablesen konnte, ließ er sich gehen und achtete nicht mehr auf mich.“ (M, S. 156 f.) Seine Blicke scheinen nicht in erster Linie auf die Protagonistin bezogen, an sie gerichtet oder gar auf sie geheftet zu sein.¹¹³ Kulturgeschichtlich betrachtet ist das bemerkenswert: In aller Regel sind voyeuristische ebenso wie offen begehrlische Blicke Privileg des Mannes, die Frau verbleibt im Status des (heimlich) beschauten Objekts. Diese Rollenverteilung bestimmt die Geschichte der bildenden Kunst (beziehungsweise visueller Kulturen im weitesten Sinne) bis in die Gegenwart. Psychoanalytisch-existenzialistischen Einsichten in die Ausgesetztheit des Voyeurs, der stets Gefahr läuft, von einem Dritten beim Beobachten ertappt zu werden, ungeachtet, „bleibt der Blick“¹¹⁴ des männlichen Subjekts auf das weibliche Objekt „fixiert“:¹¹⁵

Haben Mädchen und Frauen den Blick züchtig niederzuschlagen, so richtet sich das männliche Begehren nach wie vor optisch aus. Der maskuline Blick vertritt metonymisch die sexuelle Besitznahme, vollends da, wo er in die Intimsphäre der Begehrten „eindringt“. [...] Wenn der Blick „durchs Schlüsselloch“ in den weiblichen Raum des Boudoirs, des Bades oder des Schlafzimmers fällt, so ersetzt er metaphorisch die Penetration des Frauenkörpers. Diese Ähnlichkeit von sexuellem und skopischem Akt fällt ins Auge; sie hat daher auch die geschlechtsspezifische Asymmetrie des Voyeurismus seit jeher fixiert: Frauen haben nichts zu schauen.¹¹⁶

In der *Mansarde* ist es aber der Frauenblick, der den Männerkörper abtastet und bis in sein Inneres vordringt. Dass es dazu keiner Vorhänge, Schlüssellocher oder abgelegter Kleidungsstücke bedarf, bedeutet nicht, dass das vo-

¹¹³ Sind sie es doch, spricht daraus eine Unterwürfigkeit, die die Erzählerin an die Beziehung eines Hundes zu seinem Herren erinnert. Vgl. M, S. 191.

¹¹⁴ Konstanze Fliedl: Schaulust und Dekadenz: Beispiele aus den Fins des Siècles. In: Stadler / Wagner (Hg.), Schaulust, S. 117 – 130, hier S. 119.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd., S. 117.

yeuristische Machtgefälle außer Kraft gesetzt wäre. X liefert sich der Erzählerin in einem anderen Maße aus, als sie sich ihm – sie muss nicht, ja soll gar nicht hören, und sie darf sehen, ohne selbst allzu genau gesehen zu werden. Der Reiz, der von ihren Treffen ausgeht, liegt also auch darin, dass die Protagonistin für einen begrenzten Zeitraum die Oberhand über ihr Gegenüber gewinnt. Das ist deshalb essenziell, weil betrachtet zu werden stets die Gefahr potenzieller Einverleibung birgt¹¹⁷, wie aus der Metapher vom hungrigen Blick hervorgeht, den sie von ihrem Vater kennt¹¹⁸, und der sich in der Beziehung zu X wiederholt.¹¹⁹

Die taxierenden Blicke der Ich-Erzählerin stehen auch im Zeichen des Selbstschutzes – ganz so, als ob sie versuchte, die Kontrolle über den Blick anderer zu behalten, indem sie diesem zuvorkommt. Ihr Interesse für Augen ist geradezu obsessiv, sie könnte sie „stundenlang ansehen. Man darf es nur nicht, weil es ihre Besitzer irritiert.“¹²⁰ (M, S. 87) Sie geben Auskunft über den Charakter und die Herkunft eines Menschen:

Mein Großvater hatte wirklich ganz blaue Augen, nicht vom verwaschenen Himmelblau gewisser verdächtiger Gesellen [...]. Meine Augen sind grünblau, immer noch eine Spur vom wirklichen Blau, aber auch das hungrige Grün, Augen, die alles auffressen wollen, was sie sehen.

Wenn ich sage, Ilse habe die Augen meiner Mutter, stimmt das nicht ganz, es ist ein bißchen Grau von Huberts Augen dabei, eine sehr verlässliche Farbe. [...] [D]eshalb muß ich mir um sie auch keine Sorgen machen.

Und Ferdinand hat besondere Augen, dunkel und fremd und aus einer ganz

¹¹⁷ Vgl. Vinardell-Puig, Menschenfresser, S. 247. In *Innen* birgt betrachtet zu werden sogar die Gefahr zu sterben, wenn die Blickverbindung zwischen der Tochter und dem heimlichen, imaginierten Vater nicht rechtzeitig aufgelöst wird.

¹¹⁸ Auch in diesem Verhältnis substituiert der Blick die Berührung – wenn auch nicht den Sexualakt – und nähert sich der Sphäre des Perversen im Sinne Freuds.

¹¹⁹ Der Fremde sieht der Erzählerin „mit hungrigen Augen nach“ (M, S. 191), und auch sie nimmt jedes Detail seines Äußeren sprichwörtlich „in sich auf“.

¹²⁰ In *Aufzeichnungen eines Blinden* unterscheidet Derrida sinnigerweise die Betrachtung des Auges vom Tausch von Blicken, wobei eines das andere ausschließt: „Wenn ich jemanden anschau, der sieht, dann verbirgt mir der lebendige Ausdruck seines Blicks [...] den Körper seines Auges, den ich im Gegensatz dazu beim Blinden leicht und selbst auf anstößige Weise fixieren kann. Daraus folgt, daß wir nach allgemeiner Regel – eine wohl einzigartige Regel, geeignet dazu, das Auge vom Schauen [vision] zu unterscheiden – um so [sic] mehr dem Auge des anderen gegenüber blind sind, als dieser letztere sich des Sehens fähig erweist und wir mit ihm Blicke austauschen können. Das Gesetz des Chiasmus besteht im Kreuzen oder Nicht-Kreuzen der Blicke: Die Faszination durch den Anblick des Anderen läßt sich nicht auf die Faszination durch das Auge des Anderen zurückführen, ja ist inkompatibel mit ihr. Dieser Chiasmus schließt die Heimsuchung einer Faszination durch den Anderen nicht aus, er ruft vielmehr danach.“ Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Hg.v. Michael Wetzl. München: Fink 1997, S. 106 ff.

anderen Welt als der unseren. In solchen Augen kann man nicht lesen, deshalb macht er mich ein bißchen unsicher. (M, S. 87f.)

Angestarrt zu werden ist der Erzählerin so unangenehm, dass es ihr nicht möglich ist, mit den Einheimischen Pruschens zu interagieren – „[n]ein, ich habe mich nie daran gewöhnt, sonst wäre ich ja nicht hier.“ (M, S. 73) Stattdessen zieht sie es vor, „von Dingen umgeben zu sein, die [sie] nicht wahrnehmen und [die ihr] nicht nahetreten“ (M, S. 29). Die Zeit, die sie mit X verbringt, verschafft ihr vorübergehend Erleichterung, indem sie ihr ermöglicht, sich von der Außenwahrnehmung zu distanzieren: „Ich habe aufgehört, mich mit mir zu befassen. Würde ein Rabe mich neugierig anstarren, könnte es mir nicht weniger ausmachen.“ (M, S. 194)

Diese neu gewonnene (Selbst-)Sicherheit ist schon darum trügerisch, weil der tierische Blick dem menschlichen nicht vergleichbar ist. Weder fördert und bewertet er auf dieselbe Weise, noch ist er eine soziale Notwendigkeit – eher das Gegenteil ist der Fall, wie sich die Erzählerin eingesteht.¹²¹ Außerdem wirken sich die Zusammenkünfte mit X letztlich doch darauf aus, wie sie von ihrem Umfeld gesehen wird – so es sich dabei nicht um reine Projektionen handelt. Aus dem veränderten Blick des Jägers, in dem sie neben Missbilligung nun auch „ein Wissen und Abschätzen“ (M, S. 190) zu erkennen glaubt, schließt sie, dass er sie für eine Ehebrecherin hält. Schwerer als dieser stumme Vorwurf wiegt allerdings die Tatsache, dass er sie plötzlich als Frau und damit als potenzielles Sexualobjekt zu erkennen scheint: „Bestimmt hat er mir nachspioniert [...]. Er muß wohl annehmen, daß X mein Liebhaber ist, denn er sieht mich an, wie ein Mann eben eine Frau ansieht. Es scheint ihm erst jetzt klarzuwerden, daß ich kein geschlechtsloses Wesen bin. Das ist nicht sehr angenehm.“ (M, S. 190) Aus Haushofers Formulierung geht nicht klar hervor, *wer* die Ich-Figur ansieht, „wie ein Mann eben eine Frau“ – X, der Jäger, oder beide. Offen bleibt auch, ob der Jäger sie schon aufgrund der Tatsache anders (an-) zu sehen beginnt, dass sie Zeit mit einem Mann verbringt, der nicht Hubert ist, oder ob er der Erzählerin wirklich nachspioniert und damit als (klassischer) Voyeur die Blickwechsel zwischen ihr und X beobachtet. Ob der Jäger die Weiblichkeit der Protagonistin nun selbst für sich entdeckt, oder deren Entdeckung durch einen anderen Mann heimlich beiwohnt – zentral ist, dass das männliche Blickregime sich gegen Ende des Pruschener Exils zu restituieren beginnt. Wenn die Protagonistin der Außenwelt offenbar nicht bloß akustisch, sondern auch visuell ausgeliefert ist, kann

121 „Nur tun Raben das nicht, weil sie dezente, anständige Vögel sind. Sie würden den Kopf abwenden und an mir vorbei in die Ferne starren.“ M, S. 194.

jedoch selbst der Gehörverlust keine dauerhafte Autonomie garantieren – der Preis dafür, nicht mehr hören zu können, was andere zu sagen haben, ist, erst recht kritisch beäugt zu werden.

In der letzten Begegnung zwischen der Erzählerin und X rekonfigurieren sich die Blickverhältnisse. Die Ereignisse, die der Spontanheilung der Protagonistin unmittelbar vorausgehen, bilden eine Folge gewaltsamer Eskalationen, die mit der Tötung der jungen Katzen durch den Jäger beginnen (vgl. M, S. 231 f.) und in der Handverletzung des Fremden kulminieren. Der Moment, in dem sie begreift, dass sie, entgegen ihres Vorhabens, nicht mit X fortgehen kann, geht mit einer skopischen Wende einher – plötzlich ist die Ich-Figur diejenige, die sich dem Blick des Fremden wider Willen offenbart, während der seine sich verschleiern:

Ich sagte X, daß ich mit ihm gehen würde, und er lachte. Es war kein schöner Anblick. Diesmal lagen seine Hände auf dem Tisch, und als ich sie sah, wußte ich, daß ich verrückt gewesen war und daß ich nie dort sein konnte, wo auch diese Hände waren. Plötzlich hörte X zu lachen auf und starrte mich an. Ich konnte nicht sehen, was in ihm vorging, denn seine Augen waren ganz schwarz und wie mit Silber beschlagen. Aber er konnte meine Augen sehen, und ich habe Augen, in denen man lesen kann.

Ich erschrak so sehr, daß ich mich nicht bewegen konnte. (M, S. 232)

Ab dem Moment, in dem sie sich X überantwortet, hat die Taubheit der Protagonistin ihre schützende und ermächtigende Funktion verloren. Das Einzige, was sie dem Fremden nun, wo er sie tatsächlich zu sehen scheint, noch entgegensetzen kann, ist, für seine Zwecke ‚unbrauchbar‘ zu werden und wieder zu hören. Ihr Austausch funktioniert nur, solange beide auf verschiedenen Kanälen senden beziehungsweise mit Apparaten empfangen, die nicht primär zur Verarbeitung der jeweiligen Botschaft geeignet sind: Er kann nur sprechen, solange sie nicht hört, sie kann nur sehen, solange er sie nicht beachtet. Droht er nun, in sie hinein- statt durch sie hindurch zu blicken, müsste sie folgerichtig erblinden – und tatsächlich kommt es kurz zu einer Art Blackout: Anstatt seiner Augen, in denen sie zu lesen gewöhnt ist, sieht sie nur noch „schwarz“.

Das Verhältnis von Sehen und Nichtsehen kehrt sich ein letztes Mal am Ende des Romans um, wo ihre Verquickung in der Beschäftigung mit der Drachenzzeichnung in aller Komplexität deutlich wird. Nachdem die Erzählerin den letzten Brief verbrannt hat, denkt sie darüber nach, keine Vögel mehr zeichnen zu können – der bislang letzte Versuch war kläglich geschei-

tert. Als sie die Augen schließt, sieht sie den Drachen vor sich (vgl. M, S. 234 f.). Die metaphorische ‚Entfernung‘ des Stars (als Näherungswert an das uneinholbare Ideal vom gesellig wirkenden Vogel) ‚heilt‘ also die Blindheit – und heilt sie nicht, weil die Erzählerin, um sehen zu können, die Augen schließen muss. Das nach dem endgültigen Bildverlust geschaute Bild, das die Schwelle zur intersubjektiven Sichtbarkeit erst in der Umsetzung als Zeichnung überschreitet, suspendiert alle anderen Bilder und führt so keine schmerzliche, sondern eine friedliche Leere herbei:

Als ich mit den Umrissen [der Drachenzeichnung, M.M.] fertig war und sah, daß alles stimmte, war ich sehr glücklich, so glücklich, wie schon lange nicht. Ich legte mich auf den alten Diwan und schloß die Augen. Kein Laut drang von unten herauf. Ich dachte nicht an [...] Ferdinand oder Ilse, nicht an die Lebenden und nicht an die Toten und auch nicht an jenen unglücklichen Menschen, der vielleicht Böses plante. Endlich einmal dachte ich gar nichts. In meinem Kopf war eine wunderbare Leere und Stille. So stelle ich mir den Himmel vor. Ich schloß die Augen, und kein Bild zeigte sich, ich war ausgehöhlt, eine Hülle über dem Nichts. Ich schlief aber nicht ein, ich lag nur so in der Stille und Leere und war zufrieden.

Viel später, in meinem Bett, schlief ich sofort ein. Ich träumte nicht, oder ich erinnere mich nicht an einen Traum. (M, S. 235 f.)

Damit ist momentan jener Zustand erreicht, den die Erzählerin als einzige Möglichkeit skizziert hatte, der Hässlichkeit der Welt zu entkommen.¹²² ‚Taub‘, ‚blind‘ und ‚leer‘ zu sein hat diesmal aber keinen andauernden Ausschluss aus der Gemeinschaft zur Folge, sondern verschafft ihr eine Atempause im sicheren wie überbrückbaren Abstand der Mansarde. Der Umriss der Drachenzeichnung und die Hülle, die die Protagonistin begrenzt, verhindern die völlige Auflösung des Ich und lassen Raum – auch für ein Sein jenseits der (Selbst-, und Fremd-)Bilder.

Der Schluss des Romans stellt diesen neu gewonnenen Umgang der Protagonistin mit sich und ihrer Familie noch einmal aus:

„Auf Wiedersehen, Hubert“, sagte ich. Das war ganz überflüssig, aber er murmelte höflich etwas zurück. Er sah mich jedoch nicht an. [...] Ich stieg hinauf in die Mansarde und stolperte über die vorletzte Stufe, die etwas ausgetreten ist; ich ging nämlich mit geschlossenen Lidern, um die gelben, unschuldigen Augen des Drachen besser sehen zu können. (M, S. 240)

¹²² „Die große Häßlichkeit und der große Schrecken erreichen uns alle eines Tages. [...] Es wäre gut, dann taub, blind und gefühllos zu sein“. S. o.

Unter anderen Umständen wäre die Idee, dem Ehemann auf dem Weg von einem Zimmer ins nächste ein Wiedersehen anzutragen, vielleicht eine Marotte – im Kontext der *Mansarde* spricht sich im Abschied jedoch der Wunsch aus, einander wieder auf Augenhöhe, das heißt im Medium des Blicks, den Hubert (noch) nicht erwidern kann, zu begegnen. Für den Moment bleibt jener der Erzählerin aber auf die Augen des Drachens gerichtet, nach dem sie, wie Haushofer schreibt, sehen muss (vgl. M, S. 240) – wozu es des Schließens der Augen bedarf.¹²³ Vor dem Übergang in die Künstlerinnenklave lauert aber ein letzter Stolperstein. Der Weg von einer Sphäre des Hauses und des Daseins in eine andere ist und bleibt ein prekärer Balanceakt, die vorübergehende Suspendierung einzelner Sinne hat noch immer das Potenzial, die Erzählerin aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Die Geschäfte, die die Protagonistin der *Mansarde* eingeht, wenn sie Hören gegen Sehen, Hubert gegen X, die Beschäftigung mit der Vergangenheit gegen deren Verdrängung und, am Ende, eine nicht umsetzbare *Idée fixe* gegen eine künstlerische Vision eintauscht, sind komplexe Transaktionen, die es der Hauptfigur ermöglichen, Gewinn aus Verlusten zu schlagen, ohne die Schwere der Verluste dadurch zu mindern. Wenn Haushofer in ihrem letzten Roman von den Risiken und Potenzialen schreibt, die ein plötzlicher Sinnesverlust und der damit einhergehende Austritt aus etablierten gesellschaftlichen und familialen Strukturen mit sich bringt, stellt sie damit neben der Hierarchie der Sinnesorgane auch die Trennung zwischen gesund und krank beziehungsweise beeinträchtigt und unbeeinträchtigt in Frage. Damit gleicht Marlen Haushofer – auch wenn es auf den ersten Blick verwundern mag – in ihrer Sinnesökonomie Hélène Cixous. Motive und Problemstellungen, die sich in *Innen* abzuzeichnen beginnen und in Texten der 1990er Jahre für Cixous zunehmend an Relevanz gewinnen, finden sich, auch oder schon, in der *Mansarde* in aller Deutlichkeit: Menschen, Tiere oder Gegenstände zu betrachten, bedeutet, mit ihnen in Beziehung zu treten und sich Dynamiken auszusetzen, die in oder mittels Blicken etabliert oder herausgefordert werden können. So beruht die Beziehung zwischen der Protagonistin der *Mansarde* und X auf dessen Fehlannahme, eine ideale (das heißt taube und schweigsame), den im Text herrschenden Rollenbildern entsprechende Frau vor sich zu haben, die vor allem Projektionsfläche und, wenn überhaupt, Objekt männlicher Betrachtung ist, während sich die Protagonistin in Wahrheit voyeuristisch für ihre Leistung entlohnt. Eindrücke und Erregungen, die bei Cixous gleichsam hypermobil zwischen Augen, Ohren, Händen, Mündern und Haut fluktuie-

¹²³ Konstanze Fliedl sieht hier den „Zwang der Wiederholungen“ am Werk, in dem „die Blindheit auch die Taubheit substituiert“. Fliedl, *Melancholische Insel*, S. 50.

ren, nehmen bei Haushofer in erster Linie den Weg über die Augen. Die eigene Wahrnehmungsfähigkeit und -unfähigkeit bleibt bei beiden ein zweischneidiges Schwert: Wer hört, setzt sich der Gefahr aus, zum Zuhören gezwungen oder plötzlich erschreckt zu werden; wer sieht, muss in Kauf nehmen, neben Schönerem oder Anziehendem auch Hässliches und Abstoßendes zu entdecken. Wer Augen und Ohren verschließt, hört und sieht nach innen – auf die Gefahr hin, die Orientierung im Außen zu verlieren.

4.3 „Ich bin ein einziger Spätschaden“: Körperliche Versehrtheit in *Das Buch Franza*

Ökonomien des Mangels sind zentrale Strukturprinzipien in allen hier gelesenen Texten. Die Beeinträchtigungen, die die Protagonistinnen Cixous', Haushofers und Bachmanns betreffen, können angeboren sein, wie im Falle der Myopie, die Cixous' Weltwahrnehmung prägt, sie können plötzlich getriggert werden, wie die Taubheit der Hauptfigur in der *Mansarde*, oder – und darin unterscheidet sich *Das Buch Franza* wesentlich von den anderen Texten – durch gezielte Zuschreibungen provoziert werden. Die Ausfälle, die bei Cixous und Haushofer Voraussetzung dafür sind, schließlich in kreative Prozesse eintreten zu können, sind im Falle Franzas nicht mehr in eine wie immer geartete Produktivität überführbar, sondern Vorboten einer Existenzvernichtung.

Bei Cixous fungiert der Mangel geradezu als magisches Prinzip. Ähnlich wie der Spiegel in Lewis Carolls *Through the Looking-Glass* (1872) oder der Kleiderschrank in C. S. Lewis' *The Chronicles of Narnia* (1950–1956), ist die Kurzsichtigkeit, die in Cixous' Literatur an verschiedenen Stellen Erwähnung findet, Tor zu einer Welt, die die Phantasie und die räumliche wie ideelle Nähe zu den Dingen mehr erfordert denn herausfordert, um sich in ihr orientieren zu können. Das volle Ausmaß der Vor- und Nachteile, die mit dieser Beeinträchtigung einhergehen, zeigt sich in *Savoir* erst in dem Moment, in dem die Kurzsichtigkeit korrigiert wird. So bestehen für einen (flüchtigen) Moment beide Existenzweisen – ‚sehend‘ und ‚nicht- beziehungsweise fehlsehend‘ – als gleichwertig nebeneinander. Wer um die jeweiligen Potenziale beider Wahrnehmungsformen weiß, kann sich nun gezielt dafür entscheiden, zwischen ihnen zu wechseln, also etwa vorübergehend zu ‚erblinden‘ und so andere Sinnesorgane sehend (beziehungsweise sprechend und fühlend) werden zu lassen, um sich in (Zwischen- oder Dämmer-)Bereiche voranzutasten, die der eigenen Kreativität sonst verschlossen blieben, wie anhand von *Gespräch mit dem Esel* dargelegt.

Häufig geht es also gar nicht darum, sich seiner Mängel restlos zu entledigen, sondern einen libidinalökonomisch produktiven Umgang mit ihnen zu finden. Die Protagonistin der *Mansarde* weiß beispielsweise, dass sie nie die „liebe Dame“ werden kann. Es gelingt ihr nicht, im selben Ausmaß wie andere Familiarität mit den Menschen um sich herum herzustellen (wie sich in der gleichbleibenden Distanz zu ihrem Mann und ihren Kindern zeigt), und ihre Beziehung zu den (realen oder gezeichneten) Tieren und zur Natur bleibt letztlich so einseitig, dass es keine Rolle spielt, wie sie die Lebewesen benennt, die sie zwar anblicken und (teilweise) darstellen kann, die ihren

Blick jedoch nicht erwidern. Dementsprechend überwindet die Protagonistin diesen Mangel am Ende auch nicht, indem sie einen Vogel zeichnet, welcher der allen Figuren des Textes inhärenten Einsamkeit entgeht, sondern indem sie diese zur Tugend erhebt: Der Drache, den sie erst imaginieren kann, nachdem sie sich mit ihrem Trauma befasst hat, darf nicht nur, er muss sogar einsam sein, um ihren Vorstellungen zu entsprechen. Darin unterscheidet sich *Die Mansarde* deutlich von der *Wand*, in der die Hauptfigur lernen muss, die Güterknappheit, mit der sie sich schlagartig konfrontiert sieht, bestmöglich zu kompensieren, wenn sie überleben möchte. Insofern ist Haushofers letzter Roman der ‚radikalere‘ Text: Er stellt aus, was es bedeutet, aus der Position eines genealogischen (und nicht etwa eines kontingenten, katastrophischen) Minus an Liebe, an Sprache, an ideellem wie materiellem Erbe heraus eine – lebbare – Existenz aufbauen zu müssen. In der *Mansarde* beinhaltet diese am Ende neben erfüllenden ‚Mansarden-Momenten‘ auch das Bewusstsein über die Fähigkeit, die eigenen Mängel integrieren zu können.

Die Isolation, in die sich die Figuren begeben, wenn einzelne Sinneskanäle vorübergehend ausfallen, kann also Zeichen einer schmerzhaften und mitunter verlustreichen, aber überlebensnotwendigen Abgrenzung sein, die die eigene Person gegen die familiäre und gesellschaftliche Umwelt absteckt, oder aber Resultat einer längst erfolgten, systematischen Grenzverletzung. Der Hörsturz der Protagonistin in der *Mansarde* ist bei Weitem nicht frei von Tragik oder Grausamkeit – und doch verweigert sich ihr Körper damit auf eine Weise, die ihr im Grunde entspricht. Haushofers Figur hasst Lärm, Taubheit ist für sie insofern die ‚bessere‘ Wahl als etwa Erblindung. Franzas Symptome richten sich hingegen nicht so sehr gegen Jordan, der die Krankheit seiner Frau erst generiert, indem er sie herbeischreibt, als gegen sie selbst. Es scheint, als würde sie in der Symptomatik der ‚Hysterikerin‘ bis zuletzt die Vorstellungen eines anderen erfüllen. Jordan ist „der Seelenfeldherr [ihrer] unsterblichen Seele, die zu Kürzeln geronnen ist“, Franza „durchdefiniert, nach den neuesten Gesichtspunkten. Beinahe nach den neuesten. Nach den jordanischen.“ (BF, S. 213) Darum ist Franzas fortschreitende Desintegration letztlich nicht aufzuhalten. Während die Protagonistin der *Mansarde* in ihrer Kindheit eine Verletzung erfährt, die sie später zwar nicht ‚heilen‘ – denn was würde das bedeuten? –, mit der sie aber immerhin leben kann, ist Franza ausgerechnet in jener Zeit, in der es ihr tatsächlich an allem mangelt, am glücklichsten: Unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, als sie weder Eltern noch (handlungsfähige) Großeltern hat, die sie anleiten oder ihre Versorgung sicherstellen könnten, ist Franza selbständiger und selbstbewusster als nach ihrem sozialen Aufstieg in der Ehe mit Jordan.

Als Martin sie findet, hat Franza elementare Fähigkeiten des Selbstausdrucks verloren. Sie kann weder zusammenhängend sprechen noch sich auf den Beinen halten:

Er blieb an der Tür stehen, und sie richtete sich auf, drehte sich um, klammerte sich an die Ofenkacheln und blieb verrutscht und angekrallt, halb sitzend, hängen. [...] Die Hauptsache ist, daß du gekommen bist, weißt du – sie stotterte, er hatte nicht mehr recht verstanden, was sie zuletzt gesagt hatte, nur daß sie noch immer etwas zu sagen versuchte und nicht reden konnte. [...] Ich – sie kam wieder nicht weiter, und sie weinte nicht nur, es war noch etwas andres, das von dem Weinen nur die Tränen hatte, sie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn, [...] er konnte nur immer wieder ihren Namen sagen und sie halten, [...] und als sie zusammenknickte, als hätte sie weder Muskeln noch Knochen, und als er jetzt ihren Kopf in einer Hand liegen hatte, wenn sie also nicht tot war, nein, das war sie nicht, todkrank, [...] er mußte jetzt nur noch [...] mit ihr die Nacht hinter sich bringen und morgen [...] – morgen wollte er! (BF, S. 154 ff.)

Bevor Martin den Raum betritt, sieht er durch den Türspalt nur Franzas Füße am Ende der Ofenbank, „in hellen Strümpfen, die Schuhe mußten auf den Boden darunter gekollert sein, die Schuhe waren das Traurigste.“ (BF, S. 154) In diesem Zustand, der ihren späteren Tod antizipiert, ist Franza handlungsunfähig – sie kann das Geschehene weder formulieren noch (physisch, geschweige denn psychisch) für sich einstehen. Der Eindruck, dass es sich bei Franza längst um eine lebende Tote handelt, wird in Momenten, in denen sie vorübergehend Kontrolle über ihren Körper zurückgewinnt, bis ins Unheimliche gesteigert: „Franza stand in der Tür, mit herunterhängenden Strümpfen, mit seitwärts und hinten offenstehendem Kleid, auferstanden von den Scheintoten, und sie sah ihn eindringlich an, noch immer stumm, als müsse er einen Wunsch verstehen“ (BF, S. 164). Die wortlose Aufforderung, die von Franza ausgeht, verlangt Martin ab, sich mit dem Zustand seiner Schwester zu befassen, anstatt sich ihrer möglichst rasch zu entledigen.

Noch auf der Überfahrt nach Ägypten ist Franza nur mit Mühe dazu in der Lage, die Ursache ihrer Leiden, die die Erzählung immer wieder stören und unterbrechen, zu formulieren: „Es ist nur schwer zu erzählen. Ach, jetzt ist wieder die Luft weg, [...] ihr Atem ging pfeifend, sie starrte auf ihre Hände, wo sich Blasen gebildet hatten, ich häute mich, [...] siehst du, es wird alles

besser, ich bekomme eine neue Haut.“ (BF, S. 206) Franzas Wunsch nach einem unversehrten, gleichsam ‚prä-jordanischen‘ Körper ist der Wunsch, die Vergangenheit, die sich in ihren Symptomen wiederholt, hinter sich lassen zu können und aus der Endlosschleife der traumatischen Erinnerungen auszubrechen. Gleichzeitig fordert Franzas Physis damit jene Zuwendung ein, die Jordan ihr unter dem Vorwurf des „weibische[n] Benehmen[s]“ (BF, S. 214) vorenthält, etwa wenn er sie „aus pädagogischen Gründen“ (BF, S. 214) nicht in den Arm nimmt, wenn sie sich fürchtet, obwohl sie ihn darum bittet. Dabei ist Jordans Ablehnung Franzas selbst nur Symptom eines wesentlich tiefergehenden, allumfassenden Hasses auf alles, das anders und vermeintlich schwächer ist als er. In dem Versuch, die Dimension dieser Ablehnung und das ihr innewohnende Aggressionspotenzial zu beschreiben, verknüpft Bachmann (wie später in *Malina*) Jordans Gewalt mit den Verbrechen der Nationalsozialisten. Franza träumt, sie befinde sich in einer Gaskammer, die von Jordan mit Gas gefüllt wird (vgl. BF, S. 215). Obwohl Franza weiß, dass dieses Traumbild der Verbalisierungsversuch von etwas ist, das noch „tausendmal komplizierter ist“ (BF, S. 215), als diese heikle Gleichung ausdrücken könnte, ist die Verschränkung von privater und systemischer Gewalt, die sich auch in Franzas Identifikation mit kolonisierten Bevölkerungsgruppen findet, wesentlicher Bestandteil des „Todesarten“-Projekts. Im *Buch Franza* ist sie dahingehend inhaltlich motiviert, als Jordans Buch, an dem Franza unbedankt mitarbeitet, von den Spätschäden der „Versuche an weiblichen Häftlingen“ (BF, S. 302) im Dritten Reich handelt. Aus dieser Perspektive wird besser verständlich, weshalb Franza, die „schon zu viele Protokolle und Krankengeschichten gelesen [hat], kaum je anderes in den letzten Jahren“ (BF, S. 305), sich selbst als „ein einziger Spätschaden“ (BF, S. 215) empfindet. Das Kalkül, mit dem der Arzt Leopold Jordan Franzas Lebensgeschichte zur Krankengeschichte umschreibt, ist für Franza analog zur systematischen Gewalt an weiblichen KZ-Häftlingen.¹²⁴ Franza erkennt sich nicht nur in deren Schicksal wieder (wie im Falle ihrer erzwungenen Abtreibung), sondern auch in dem Gestus, der sie sich angesichts der ihr widerfahrenen Gewalt sogar noch entschuldigen lässt. So rekurriert jenes „Verzeihen Sie“ (BF, S. 304) beziehungsweise „verzeih mir“ (BF, S. 305), das Franza dem NS-Arzt Körner und Jordan gegenüber äußert, auf das „Verzeihen Sie, daß ich weine“ (BF, S. 306) eines von den Nationalsozialisten misshandelten Mannes, das sich in einem

¹²⁴ Daniela Strigl spricht in Bezug auf *Das Buch Franza* sicherlich nicht zu Unrecht von einem „Pathos des Opfers“. Daniela Strigl: Unter die Haut. Lebens- und Todesarten im ‚spätbürgerlichen‘ Zeitalter: Haushofer, Bachmann, Jelinek. In: *Leiden ... Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der Gegenwartsliteratur*. Hg. v. Friedbert Aspöckberger und Gerda E. Moser. Innsbruck u. a.: Studien Verlag 2005, S. 139 – 163, hier S. 160.

Ausschnitt aus Alexander Mitscherlichs Protokollen der Nürnberger Prozesse findet.¹²⁵

Bevor es zum Äußersten kommt, scheint sich Franzas Zustand in Ägypten jedoch zunächst zu bessern: Der Abstand von Wien trägt dazu bei, dass sie sich zunehmend freier bewegen und frei sprechen kann, während Martin Schwierigkeiten hat, sich an die veränderten (klimatischen) Bedingungen anzupassen. Doch auch positive Körpererfahrungen können die Lähmung, in die Franza in Wien geraten ist, nur für Momente aufheben und laufen stets Gefahr, zu reproduzieren, was in der Wüste „geheilt“ (BF, S. 269) hätte werden sollen. Ein Bad im Nilschlamm erweist sich schon nach kurzer Zeit als nahezu fatal, nur dass diesmal nicht Jordan, sondern Martin „ohne es zu wollen [...] schuld daran“ (BF, S. 271) hat, dass Franza beinahe erstickt:

Du wirst sehen, sagte sie mit fiebernder Feierlichkeit, ich werde vom Nilschlamm geheilt werden. Er deckte sie mehr und mehr zu, es machte ihm großen Spaß, sie fing an, wie eine Mumie auszusehen, hob sich nur in Umrissen vom Strand ab. Bevor er mit einer dünnen Schicht ihr Gesicht bedeckte, sehr zärtlich, sagte sie noch, so zum Beispiel wäre es mir recht. Dann lag sie ganz still da und spürte den Schlamm langsam trocken werden. [...] Bei dem Versuch, sich zu regen, merkte Franza, daß sie sich nicht bewegen konnte, dann, daß sie nicht antworten konnte, bei dem ersten unhörbaren Wort bröckelte ihr der Sand in den Mund und die Augen, und der Schlamm hielt sie mit einem Zentnergewicht auf dem Boden fest. Sie war eingemauert. Er sah ungeduldig auf sie nieder, verstand nicht, daß sie nicht rufen und nichts erklären konnte. Sie versuchte zu schreien. Er merkte noch immer nichts. [...] Sie war lebendig begraben. (BF, S. 269 f.)

Später macht Martin Franza, die davon überzeugt ist, bei dem Versuch zu schreien vom Sand erstickt zu werden, zum Vorwurf, ihn nicht auf die Gefahr, in der sie sich befunden hat, aufmerksam gemacht zu haben (vgl. BF, S. 271).

Selbst als die Geschwister gemeinsam Haschisch rauchen und Franza von der Sensation überkommen wird, „zwei Körper“ (BF, S. 283) zu haben und sich zu „verdoppel[n]“ (BF, S. 283), stellt sich kein Gefühl der Befreiung ein. Stattdessen scheint sich der zweite Körper wie ein Sarkophag über den ersten zu legen:

¹²⁵ Vgl. Albrecht/Göttsche, Sachkommentar, S. 469. Vgl. zu dieser Szene auch Weigel, Hinterlassenschaften, S. 13 f.

[S]ie verschränkte die Hände über der Brust, aber da verschränkten sich ihre anderen riesigen Hände auf ihrem anderen Körper. Ich bin zwei geworden, einmal riesengroß und einmal von meiner Größe. Ihre beiden Körper, auf dem Rücken liegend, kamen in die Schwebel, die vier Füße gingen in die Höhe, die zwei Köpfe blieben auf dem Teppich, ich muß eins werden [...]. (BF, S. 283)

Die Erfahrung, ‚eins‘ zu werden, inszeniert sich als erneute Mumifizierung. Zur Unfähigkeit, sich zu bewegen, tritt die Vision einer sich verselbständigenden Schrift:

Unter ihre Körper wurden Schraubstöcke gefahren, Hüften und Rücken hineingepreßt, gequetscht. Kein Stellungswechsel mehr möglich. Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen wälzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln. Die Augen wieder offen, blitzschnell geöffnet trotz des Drucks, damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. [...] Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. (BF, S. 283 f.)

Im Bild vom „Zeichenband“ verbinden sich Elemente des ägyptischen Bestattungsritus, in dem Sarkophag- und Grabtexten zentrale Rollen zukommen,¹²⁶ mit Jordans stenografischen Aufzeichnungen, die Franzas Tod nicht begleiten, sondern (mit-)herbeiführen. Auch Jordans Kürzel sind nur für wenige Eingeweihte – allen voran Franza – lesbar, auch ihnen wird Wirklichkeitsveränderndes Potenzial zugeschrieben. Franzas Wunsch, ein „Ende mit der Schrift“ zu machen, ist ein letzter Versuch, das politische, geistesgeschichtliche und ökonomische ‚System Jordan‘ zurückzuweisen. Die Hieroglyphenschrift und damit die Geschichte und Gesellschaft Ägyptens erweisen sich nicht als Rettung. Franzas Tod, der sich in dieser und in der oben zitierten Szene ankündigt, ist nicht aufzuhalten, einzig sein Modus scheint an diesem Punkt noch verhandelbar. Letztlich ist es aber erst recht ein (weißer) Mann, der den Ausschlag für Franzas ‚Selbstmord‘¹²⁷ gibt, und Franza, die

¹²⁶ Vgl. Jan Assmann: *Tod und Jenseits im alten Ägypten*. München: C. H. Beck 2001, S. 321 – 348.

¹²⁷ Angesichts der Poetik der „Todesarten“ stellt sich die Frage, ob nicht auch hier eher von Mord zu sprechen wäre. Simone Klapper, die Franzas Tod als Suizid liest, schreibt diesem zwei Funktionen zu: Eine bestehe im Protest gegen „jenes Denken, das zum Sterben führt, gegen die Instanz, die mittlerweile Teil ihrer Persönlichkeit ist und die abgetötet werden soll“, die andere darin, sich selbst zur „Leerstelle“ und damit „unlesbar zu machen.“ Simone Klapper: *„Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.“ Weiblichkeit, Trauma und Suizid in Texten von Arthur Schnitzler, Ingeborg Bachmann und Peter Handke*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2020, S. 167 f.

sich an der Außenwand der Pyramide verletzt und so bis zuletzt keinen Eingang in die ersehnte andere Ordnung findet, wird nicht nach altägyptischem, sondern nach österreichischem Ritus beigesetzt (vgl. BF, S. 328 f.).

Dass Franza sich schließlich den Kopf einschlägt, ist mehr als eine bloße Kapitulation vor dem Gegebenen. Die Kopfverletzung, die sich nach einer kurzen Periode scheinbarer Normalität, in der Franza ‚funktional‘ erscheint, als letal erweist, ist die Eskalationsstufe der ‚jordanischen‘ Gewalt gegen Franzas Psyche und Physis. Weil Franza weiß, dass sie „so nicht weiterleben [kann]“ (BF, S. 271), weil ihr Körper „ganz beleidigt, an jeder Stelle beleidigt [ist]“ (BF, S. 271), fügt sie den bereits vorhandenen Verletzungen eine endgültig fatale hinzu. Anders als die Protagonistinnen Haushofers oder Cixous', hat Bachmanns Franza nicht die Möglichkeit, sich ihre ‚Mängel‘, Beeinträchtigungen und Ausfälle produktiv zunutze zu machen. Franzas Zustand ist weder geeignet, sie – wozu auch immer – zu inspirieren (ihre Reise nach Ägypten ist keine Bildungsreise, sondern eine Flucht), noch sie zu schützen, wie die Umstände ihres Todes zeigen. Wenn Franza nicht mehr sprechen, nicht mehr atmen und kaum noch aufrecht stehen kann, ist daran nichts kathartisch, wie man es für die Taubheit der Hauptfigur in der *Mansarde* behaupten könnte – und schon gar nichts poetisch oder selbstermächtigend, wie die Myopie Cixous'. Weil Franzas ‚Mängel‘ nicht ihre eigenen, sondern ihr im wahrsten Sinne zugeschriebene sind, gibt es daran nichts anzunehmen oder zu integrieren. Sein Symptom lieben zu können wie sich selbst,¹²⁸ setzt voraus, dass es sich um ein genuin eigenes Symptom handelt. Wenn Franzas Körper, wie jeder Körper, seine Zustände auch selbst hervorbringt, haben sie ihre Ursache dennoch weniger in Franzas Psyche als in jener Jordans beziehungsweise einer ‚jordanischen‘ Gesellschaftsordnung. Franzas einzige Option auf eine lebbare Zukunft wäre, sich aller Beeinträchtigungen und damit verbundenen Vorstellungen von ihr als kranker, verrückter oder defekter Frau zu entledigen. Das kann jedoch nicht gelingen, wenn alle Ausbruchsversuche zum Ausgangspunkt zurückführen: Die Auslöschung der Frauennamen und die Gewalt der Männer, die Immobilisierung ihres Körpers und die Verweigerung von Hilfe durch Ärzte folgen Franza auf Schritt und Tritt. Bei aller Bandbreite an Möglichkeiten, die die Texte Haushofers, Bachmanns und Cixous' aufzeigen – Austausch, in welchem geringem Ausmaß auch immer, kann nur dann gelingen, wenn die Differenz zwischen den Tauschenden von allen anerkannt wird. In der vorsätzlichen Vernichtung eines durch den anderen geht diese Differenz unwiederbringlich verloren.

¹²⁸ Vgl. Slavoj Žižek: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve 1991.

**Auf Vögeln und Ersatzrädern:
Rückblicke, Ausblicke, Zwischenstopps**

Abschließend Resümee zu ziehen, würde das Ende eines Prozesses suggerieren, der, wie hoffentlich deutlich geworden ist, nicht angehalten werden kann, weil er sich überall dort ereignet, wo Texte in Austausch treten – sei es mit sich selbst, miteinander, mit ihren Leser:innen oder mit etwas, das man in Ermangelung eines besseren Wortes ‚die Welt‘ nennen könnte (ob diese inner- oder außerhalb besagter Texte liegt, sei dabei dahingestellt).

Anstelle eines Fazits, das ausführt, was angesichts der vorgebrachten Argumente, die nie mehr sein können als möglichst sorgfältige Lektüren, über zwei österreichische und eine französische Autorin, über Ökonomie(n) (in) der Literatur und über eine theoretische Entwicklung zu denken oder zu sagen sei, die in den 1960er Jahren einsetzt und bis heute fortwirkt, sei an dieser Stelle daher noch einmal auf Anspruch und Interesse dieser Untersuchung hingewiesen: Autor:innen, Texte und Theorien auch dann als miteinander in Austausch begriffen zu verstehen, wenn die menschlichen, literarischen, geografischen oder historischen Beziehungen zwischen ihnen zunächst lose erscheinen; Literatur dort, wo sie diese Themen selbst ins Spiel bringt, in Begriffen des (Aus-)Tausches, der Ökonomien (im Plural) zu denken, die sich innerhalb von und zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und Dingen (im weitesten Sinne) generieren; und nicht zuletzt: die Begriffe selbst auszutauschen und sich auf Sprache(n) einzulassen, die die Grenze zwischen Sprechweisen der Literatur und Sprechweisen der Literaturwissenschaft als Drahtseil begreift, auf dem nur der- oder diejenige Kunststücke aufzuführen versteht, der / die in Kauf nimmt, im Falle des Fallens manchmal auf der einen, manchmal auf der anderen Seite zu landen. Am Ende eines solchen Unterfangens kann also keine Liste feinsäuberlich geordneter Erkenntnisse stehen, wohl aber eine Erinnerung an jenen Verlauf, im Zuge dessen sich – in jedem Kapitel aufs Neue und unter anderen Vorzeichen – herausgestellt hat, dass die Arbeit mit und an den gelesenen Texten weiterhin ebenso komplex wie produktiv bleibt.

„What is most true“, so Hélène Cixous in *Rootprints*,

is poetic because it is not stopped-stoppable. All that is stopped, grasped, all that is subjugated, easily transmitted, easily picked up, all that comes under the word concept, which is to say all that is taken, caged, is *less* true. Has lost what is life itself, which is always in the process of seething, of emitting, of transmitting itself. Each object is in reality a small virtual volcano. There is a continuity in the living; whereas theory entails a discontinuity, a cut, which is altogether the opposite of life. I am not anathematizing all theory. It is indispensable, at times, to make progress, but alone it is false. I resign myself to it as to a dangerous aid. It is a prosthesis. All that advances is aerial,

detached, uncatchable. So I am worried when I see certain tendencies in reading: they take the spare wheel for the bird.¹

Dieser Logik ist schwer beizukommen – ein Ersatzrad ist in der Tat kein Vogel. Das alleine ist allerdings noch kein Qualitätsurteil: Ob man zum Ersatzrad greift, oder sich lieber den Vögeln zuwendet, wird davon abhängen, was man tun möchte. Wer eine Autopanue erleidet, wird in der Regel dankbar sein, im Kofferraum ein Reserverad und nicht etwa einen Papagei vorzufinden, und wer in den Wald geht, um Vögel zu beobachten, wird sich ärgern, sollte er dort nur auf alte Reifen stoßen. Auch wenn diese Arbeit in Summe sicherlich zur Affirmation dessen neigt, was Cixous als Vogel bezeichnet – zum Unabgeschlossenen, Uneindeutigen, zum Konjunktiv und zur Thesenbildung mittels Negation, oder aber: zum Lebendigen, im Prozess Begriffenen, Komplexen, die eigene Vorläufigkeit und das eigene Entwicklungspotenzial Anerkennenden –, hat sie sich an jenen Stellen, wo es notwendig erschien, des Ersatzrades bedient, um voranzukommen. Darunter fallen die stärker (editions-)philologischen Abschnitte ebenso wie die drei Exkurse, die nicht bloß als Ergänzungen zum Gesagten, sondern auch als Anregungen dazu zu verstehen sind, hier weiter zu denken, als im Rahmen des Gegebenen möglich war. So wäre es sicher lohnend, die Untersuchung der Entwicklung der Rezeption Bachmanns und Haushofers in Frankreich, die hier nur überblickshaft erfolgt ist, zu vertiefen und geografisch auszuweiten. Eine systematische Analyse von Bachmanns Verschreibungen, für die, gemessen an ihrer Menge, nur einige wenige Beispiele gegeben werden konnten, wäre, auch das sollte deutlich geworden sein, ein ebenso anspruchsvolles wie aufschlussreiches Projekt, das bisher wenig bekannte Dimensionen ihres Werkes erschließen würde. Dasselbe gilt für eine hier für *Das Buch Franza* angedeutete, sicherlich auch für Texte Haushofers, Cixous' und vieler anderer Autor:innen vielversprechende Relektüre hinsichtlich ökonomischer Utopien und ihres Verhältnisses zu den (Fiskal-)Systemen der Gegenwart.

Am Beginn dieser Studie zirkulieren jedoch, noch vor Waren oder Geldern, sogar noch vor Schriftsteller:innen, Philosoph:innen und Büchern, Tiere. Die Bewegung, mit der die Eichhörnchen in Cixous' Garten die – für Säugetiere wie den Menschen – so grundlegende Ordnung von Oben und Unten außer Kraft setzen, ihre Fähigkeit, sich Räume in alle Richtungen mit derselben Sicherheit zu erschließen, ihre Tätigkeiten des Sammelns, Verbergens, Entdeckens und Vergessens sollten als Vorbild für eine Denkweise dienen, die sich den (und dem) Anspruch stellt, Literatur nicht nur mit, sondern

¹ Cixous / Calle-Gruber, *We are already in the Jaws of the Book*, S. 4.

auch *als* Theorie, Theorie nicht nur als Metatext, sondern als Text ohne Vor-silbe zu begreifen. Dieser Anspruch mag nicht neu sein – nicht umsonst sind die dabei gesetzten Bezugspunkte, die theoretischen ‚Prothesen‘, klar datierbar –, er ist deshalb aber bei Weitem nicht hinfällig. Literatur, und das heißt auch: österreichische Literatur, und das heißt auch: Literatur von Frauen, und das heißt auch: Literatur von Frauen, die ganz unterschiedliche Positionen im literarischen Kanon besetzen, ist nicht nur als Teil nationaler Kontexte zu denken und nicht nur unter den Prämissen bereits bekannter Narrative zu rezipieren, sondern steht in Beziehung zu anderen literarischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen, die parallel dazu und darüber hinaus stattfinden.

Daran schließt sich die Beobachtung an, dass die Geschichte(n), die wir – dieser Text eingeschlossen – einander erzählen, dazu neigen, sich zu wiederholen. Die Narrative, die sich im Laufe der Jahrzehnte über Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Hélène Cixous gesponnen haben und die ein Konglomerat aus Selbstinszenierung, Berichten von Zeitgenoss:innen, literaturkritischen Betrachtungen und literaturwissenschaftlichen Analysen bilden, beeinflussen unsere Wahrnehmung dieser Autor:innen in einem Ausmaß, das man (sich) in regelmäßigen Abständen ins Gedächtnis rufen und kritisch hinterfragen sollte. In dem Wissen, selbst Teil jenes Diskurses zu sein, der den Marktwert – und sei es ‚nur‘ den wissenschaftlichen – von Schriftsteller:innen mitbestimmt, gilt es, den eigenen Klischees zu misstrauen und Thesen nicht an Personen, sondern an Texten zu messen. Gleichzeitig schärfen die zu einer bestimmten Zeit herrschenden Vorstellungen über Texte und deren Verfasser:innen – naturgemäß leider erst in der Retrospektive – den Blick für blinde Flecken und wunde Punkte einer Gesellschaft; auch dort, wo sich diese Gesellschaft scheinbar nicht für diese Literatur zu interessieren scheint.

Dass Schreiben kein linearer Prozess ist – nicht für Autorinnen wie Bachmann und Cixous, und auch nur bedingt für Autorinnen wie Haushofer –, ist zwar mehr Prämisse denn Ergebnis dieser Untersuchung, als solche aber überaus vielschichtig: Anhand der Materialität des *Buchs Franza* und der *Mansarde* zeigt sich deutlich, dass das Verfassen von Texten mit Dynamiken und Eigengesetzlichkeiten einhergeht, die hier ‚Schreibökonomien‘ genannt werden. Die Formen, die diese Ökonomien annehmen können, reichen von Praktiken der Anhäufung und des (semantischen oder lexikalischen) Überschusses, wie bei Bachmann, über solche des Kalkulierens und der motivischen Reduktion, wie bei Haushofer, bis hin zum permanenten Aufzeichnen und Einspeisen von Beobachtungen bei Cixous. Diese Ökonomien – die sich, in ähnlicher oder ganz anderer Form, auch für andere Autor:innen konstatieren

ließen und die (mitunter weitreichende) Folgen für die Textedition haben – lassen sich, zu einem gewissen Grad, aus der Textgestalt, wie sie sich in den Manuskripten Haushofers beziehungsweise den Typoskripten Bachmanns findet, rekonstruieren. Hélène Cixous' sich Definitionen notorisch verweigernder Ökonomiebegriff kann als Anhalts- und Ausgangspunkt dafür dienen, die libidinöse Komponente solcher Prozesse zu beschreiben, ohne dabei Essenzialismen aufsitzen oder den Faktor Geschlecht negieren zu müssen.

Beides würde bedeuten, an den häufig problematischen Konstellationen, in denen sich die (weiblichen) Figuren Haushofers, Bachmanns und Cixous' befinden, vorbeizulesen. Sie alle ringen darum, mit ihren (männlichen) Gegenübern in Austausch zu treten, zu bleiben oder diesen wieder aufzunehmen. Dabei steht häufig nicht weniger als alles auf dem Spiel: die eigene Weltwahrnehmung, die eigene Sicherheit, das eigene Leben. Die Distanzen, die es dabei zu überwinden gilt, changieren von wenigen Zentimetern über den Abstand zwischen (Bundes-)Ländern bis hin zur Daseinsgrenze und erweisen sich, entgegen aller Wahrscheinlichkeit, erstaunlich oft als überbrückbar. Selbst wenn er sich nicht in allen Fällen dazu eignet, das Überleben oder die Integrität aller zu garantieren – Austausch findet auch oder gerade dann statt, wenn es scheinbar nichts mehr zu sagen gibt und ein gegenseitiges Verstehen unmöglich scheint. Dabei gehören die Zeichen, die unaufhörlich zirkulieren, nie nur den Sprechenden allein: Sie erzählen unweigerlich von all jenen Vorgänger:innen, die mitsprechen oder auffallend schweigen.

Nicht zuletzt findet Austausch auch dort statt, wo sich Individuen und Körper als unfähig, unwillig oder versehrt erweisen und wo sie sich ihrer Umwelt verschließen müssen, um zu überleben. Partielle oder totale Ausfälle bestimmter Sinnesorgane werden, besonders bei Haushofer und Cixous, zu Beeinträchtigungen mit paradoxem Mehrwert: Sie garantieren die notwendige Ruhe und den nötigen Abstand, derer es bedarf, um sich von den (gesellschaftlichen) Ansprüchen ab- und der eigenen Innenwelt zuwenden zu können. Scheinbar unterliegen auch die (Sinnes-)Organe einer komplexen Ökonomie, die dazu zwingt, mit Ressourcen zu haushalten, und nur, wer nicht alles aufnimmt und in sich einlässt, ist dazu befähigt, auf Dauer an einer eigenen Ausdrucksweise festzuhalten. An Franza zeigt sich, welche Folgen es hat, wenn einem Individuum diese Möglichkeit durch systematische Übergriffe und Überschreibungen genommen wird.

Texte sind – ebenso wenig wie Körper, Narrative oder Identitäten – nicht bloß stabile Gefüge aus Wörtern, sondern seltsame (*queere*) Börsen, Orte des Handelns und Verhandelns zwischen allerlei Parteien: Autor:innen, Leser:innen, Figuren, Geschlechtern, (anderen) Texten, einzelnen Signifikanten, Motiven, Schreibmaterialien, Sprachen. Die Gesetze, nach denen sie funktionieren

ren und die inhärenten Logiken, nach denen sie agieren, können einander ähneln, ohne je dieselben zu sein, und stellen die ökonomischen Logiken, in denen sie entstehen und rezipiert werden, in Frage. Die Güter, die in ihnen gehandelt werden, umfassen weit mehr als nur Geld und (häufig banale, ja ,wertlose‘) Gegenstände – es sind auch einzelne Wörter, Gesten, Ideen, Erinnerungen, Irritationen. Keine dieser (Handels-)Beziehungen ist ohne Begehren – nach Besitz, Verlust, Verausgabung oder Vernichtung – und demnach nie ohne Risiko. Wer sich dennoch affizieren lässt, findet sich bis zuletzt in Austausch begriffen.

Literaturverzeichnis

Siglenverzeichnis

BF=Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd. 2: Das Buch Franza*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u. a.: Piper 1995.

GmdE=Cixous, Hélène: Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben versehen mit zwei Supplementen*. Hg. v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 7–39.

H=Cixous, Hélène: *Hypertraum*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2013.

I=Cixous, Hélène: *Innen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.

LdM=Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 39–61.

M=Haushofer, Marlen: *Die Mansarde*. Hg. v. Petra-Maria Dallinger / Georg Hofer. Berlin: Claassen 2023.

S=Cixous, Hélène: Savoir. Wissen (Dies sehen). In: Hélène Cixous / Jacques Derrida: *Voiles. Schleier und Segel*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007, S. 11–22.

WS=Cixous, Hélène: Wer singt? Wer veranlasst zu singen? Wer wird besungen? Wer ruft – wer nennt sich selbst ‚Orpheus‘? In: Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve 1980, S. 58–107.

Archivmaterial

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Ingeborg Bachmann – „Todesarten“-Projekt. Transkription der nachgelassenen Überlieferungsträger. Münster 1998 (Manuskript zur Auslage in der Österreichischen Nationalbibliothek).

Brief von Ingeborg Bachmann an Otto Best, 25.11.1966. DLA Marbach: Bestand A. Piper, Zugangsnummer 1998.0005, Mediennummer HS002345106.

MH-W/Mans1=Marlen Haushofer: Die Mansarde. 1. Fassung. Manuskript, 110 Seiten in Handschrift, lose Blattform. Linz: Oberösterreichisches Literaturarchiv.

MH-W/Mans2=Marlen Haushofer: Die Mansarde. 2. Fassung, Manuskript, Original Flügelmappe, 223 Seiten in Handschrift. Linz: Oberösterreichisches Literaturarchiv.

MH-W/Mans3=Marlen Haushofer: Die Mansarde. Typoskript, 231 Seiten. Linz: Oberösterreichisches Literaturarchiv.

Literatur

Primärliteratur

- Bachmann, Ingeborg: „*Male Oscuro*“. *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- Redeentwürfe*. Hg.v. Isolde Schiffermüller / Gabriella Pelloni. München u.a.: Piper, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar (Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden). In: *Kritische Schriften*. Hg.v. Monika Albrecht. München u.a.: Piper 2005, S. 246 – 248.
- Bachmann, Ingeborg: Wüstenbuch. In: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd.1: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. München u.a.: Piper 1995, S. 237 – 284.
- Bachmann, Ingeborg: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd.2: Das Buch Franza*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. München u.a.: Piper 1995 (= BF).
- Bachmann, Ingeborg: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd.3.1: Malina*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. München u.a.: Piper 1995.
- Bachmann, Ingeborg: *Requiem pour Fanny Goldmann*. Übers.v. Miguel Couffon. Arles: Actes Sud 1987.
- Bachmann, Ingeborg: *Franza*. Übers.v. Miguel Couffon. Arles: Actes Sud 1985.
- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. I Fragen und Scheinfragen. In: *Werke. Vierter Band: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Hg.v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u.a.: Piper ³1984, S. 182 – 199.
- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. III Das schreibende Ich. In: *Werke. Vierter Band: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Hg.v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u.a.: Piper ³1984, S. 217 – 237.
- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. IV Der Umgang mit Namen. In: *Werke. Vierter Band: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang*. Hg.v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u.a.: Piper ³1984, S. 238 – 254.
- Bachmann, Ingeborg: Ein Wildermuth. In: *Werke. Zweiter Band: Erzählungen*. Hg.v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u.a.: Piper ³1982, S. 214 – 252.
- Bachmann, Ingeborg: Ihr glücklichen Augen. In: *Werke. Zweiter Band: Erzählungen*. Hg.v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u.a.: Piper ³1982, S. 354 – 372.

- Bachmann, Ingeborg: „Böhmen liegt am Meer“. In: *Werke. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. München u. a.: Piper 1978, S. 167.
- Bachmann, Ingeborg / Kienlechner, Toni: o. T. [9. April 1971]. In: Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum. München u. a.: Piper 1991, S. 95 – 100.
- Cixous, Hélène: *Lettres de fuite: Séminaire 2001 – 2004*. Paris: Gallimard 2020.
- Cixous, Hélène: Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben versehen mit zwei Supplementen*. Hg. v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 7 – 39 (= GmdE).
- Cixous, Hélène: Peintüren. In: Hélène Cixous: *Schriften zur Kunst I*. Hg. v. Sebastian Hackenschmidt. Berlin: Matthes & Seitz 2018, S. 5 – 36.
- Cixous, Hélène: *Schriften zur Kunst I*. Hg. v. Sebastian Hackenschmidt. Berlin: Matthes & Seitz 2018.
- Cixous, Hélène: *Aus Montaignes Koffer. Im Gespräch mit Peter Engelmann*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2017.
- Cixous, Hélène: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013.
- Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 39 – 61 (= LdM).
- Cixous, Hélène: *Hypertraum*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2013 (= H).
- Cixous, Hélène: Le rire de la meduse. In: Hélène Cixous: *Le rire de la meduse et autres ironies*. Paris: Galilée 2010, S. 35 – 68.
- Cixous, Hélène: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stockfield: Acumen 2008.
- Cixous, Hélène: Savoir. Wissen (Dies sehen). In: Hélène Cixous / Jacques Derrida: *Voiles, Schleier und Segel*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007, S. 11 – 22 (= S).
- Cixous, Hélène: Der gebundene Bock. In: *Lettre International* 67/2004, S. 82 – 85.
- Cixous, Hélène: *The Writing Notebooks*. Hg. v. Susan Sellers. New York u. a.: Continuum 2004.
- Cixous, Hélène: Au temps d'Anna. In: *europe* 892 – 893/2003, S. 79 – 83.
- Cixous, Hélène: *The Hélène Cixous Reader. With a preface by Hélène Cixous and a foreword by Jacques Derrida*. Hg. v. Susan Sellers. London: Routledge 1994.
- Cixous, Hélène: Preface. In: *The Hélène Cixous Reader. With a preface by Hélène Cixous and a foreword by Jacques Derrida*. Hg. v. Susan Sellers. London: Routledge 1994, S. XV – XXIII.

- Cixous, Hélène: Coming to Writing. In: Hélène Cixous: „*Coming to Writing*“ and Other Essays. Hg. v. Deborah Jensen. Cambridge u. a.: Harvard University Press 1991, S. 1 – 58.
- Cixous, Hélène: *Das Buch von Promethea*. Wien: Wiener Frauenverlag 1990. Cixous, Hélène: Romeo und Julia. In: *wespennest* 64/1987, S. 37 – 38.
- Cixous, Hélène: Sorties: Out and Out: Attacks / Ways Out / Forays. In: Hélène Cixous / Catherine Clément: *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, S. 63 – 132.
- Cixous, Hélène: *Die Schreckliche, aber unvollendete Geschichte von Norodom Sihanouk, König von Kambodscha*. Köln: Prometh Verlag 1985.
- Cixous, Hélène: Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift. In: Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve 1980, S. 22 – 57.
- Cixous, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve 1980.
- Cixous, Hélène: Wer singt? Wer veranlasst zu singen? Wer wird besungen? Wer ruft – wer nennt sich selbst ‚Orpheus‘? In: Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin: Merve 1980, S. 58 – 107 (= WS).
- Cixous, Hélène: Die Frau als Herrin? In: *Alternative* 19/1976, S. 127 – 133.
- Cixous, Hélène: Schreiben, Feminität, Veränderung. In: *Alternative* 19/1976, S. 134 – 147.
- Cixous, Hélène: Schreiben und Begehren. In: *Alternative* 19/1976, S. 155 – 159.
- Cixous, Hélène: *Innen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971 (= I).
- Cixous, Hélène / Calle-Gruber, Mireille: In the beginnings, there were many...Interview. Übers. v. Amaleena Damlé. In: Hélène Cixous: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stocksfield: Acumen 2008, S. 30 – 48.
- Cixous, Hélène / Calle-Gruber, Mireille: *Hélène Cixous Rootprints. Memory and life writing*. London u. a.: Routledge 1997.
- Cixous, Hélène / Calle-Gruber, Mireille: We are already in the Jaws of the Book. Inter Views. In: Hélène Cixous / Mireille Calle-Gruber: *Hélène Cixous Rootprints. Memory and life writing*. London u. a.: Routledge 1997, S. 1 – 115.
- Cixous, Hélène / Derrida, Jacques: *Voiles. Schleier und Segel*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007.
- Cixous, Hélène / Dusini, Matthias: „Ich habe viele Anfänge“. Die französische Schriftstellerin Hélène Cixous wollte Journalistin und Schauspielerin werden. Dann kam die Nacht, die alles veränderte. Ein Gespräch über Traum und Trauma. In: *Falter*, 16. August 2017.
- Cixous, Hélène / Gien, Anna: Ist die Frage nach der Frau noch wichtig? Ein Gespräch mit der Pariser Philosophin und Schriftstellerin Hélène Cixous. In: *Die Zeit*, 7. August 2019.
- Cixous, Hélène / Leclair, Bertrand: Language is the only refuge. Übers. v. Carol Gilogley. In: Hélène Cixous: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stocksfield: Acumen 2008, S. 127 – 134.

- Cixous, Hélène / Makward, Christiane: My text is written in white and black, in ‚milk and night‘. Interview. Übers. v. Beatrice Cameron / Ann Liddle. In: Hélène Cixous: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stocksfield: Acumen 2008, S. 58 – 78.
- Cixous, Hélène / Mayer, Susanne: „Ich konnte die Frauenfeindlichkeit förmlich riechen“. Der Weg zur Gleichberechtigung ist noch lang. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin und Feministin Hélène Cixous über Misogynie und das Aufwachsen zwischen den Sprachen. In: *Die Zeit*, 13. Oktober 2017.
- Cixous, Hélène / NN: Die Vögel im Text singen hören. Hélène Cixous über Amoral und Poesie. In: *TAZ*, 4. August 2014.
- Cixous, Hélène / Quéré, Henri: The novel today. Interview. Übers. v. Amaleena Damlé. In: Hélène Cixous: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stocksfield: Acumen 2008, S. 15 – 25.
- Cixous, Hélène / Schäfer, Elisabeth: Medusas „Changeance“. Ein Interview mit Hélène Cixous. Übers. v. Claudia Simma. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 181 – 191.
- Cixous, Hélène / Sellers, Susan: ‚Magnetizing the world.‘: an Interview with Hélène Cixous. In: Hélène Cixous: *The Writing Notebooks*. Hg. v. Susan Sellers. New York u. a.: Continuum 2004, S. 116 – 122.
- Cixous, Hélène / Stevens, Christa: The play of fiction. Interview. Übers. v. Suzanne Dow. In: Hélène Cixous: *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. Hg. v. Susan Sellers. Stocksfield: Acumen 2008, S. 3 – 14.
- Haushofer, Marlen: *Die gesammelten Romane und Erzählungen*. 6 Bde. Berlin: Claassen 2023.
- Haushofer, Marlen: *Une poignée de vies*. Übers. v. Jacqueline Chambon. Arles: Actes Sud 2020.
- Haushofer, Marlen: Die Frau mit den interessanten Träumen. In: Marlen Haushofer: *Gesammelte Erzählungen*. Hg. v. Christa Gürtler / Liliane Studer. Berlin: Claassen 2023, S. 103 – 105.
- Haushofer, Marlen: Die schöne Melusine. In: Marlen Haushofer: *Gesammelte Erzählungen*. Hg. v. Christa Gürtler / Liliane Studer. Berlin: Claassen 2023, S. 293 – 296.
- Haushofer, Marlen: *Die Mansarde*. Hg. v. Petra-Maria Dallinger / Georg Hofer. Berlin: Claassen 2023 (=M).
- Haushofer, Marlen: *Die Tapetentür*. Hg. v. Stefan Maurer. Berlin: Claassen 2023.
- Haushofer, Marlen: *Die Wand*. Hg. v. Daniela Strigl. Berlin: Claassen 2023.
- Haushofer, Marlen: *La nuit*. Übers. v. Miguel Couffon. Arles: Actes Sud 1994.
- Haushofer, Marlen: *La cinquième année*. Übers. v. Miguel Couffon. Arles: Actes Sud 1992.
- Haushofer, Marlen: *Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß*. Hg. v. Christine Schmidjell. Linz: Landesverlag 1991.
- Haushofer, Marlen: *Sous un ciel infini*. Übers. v. Miguel Couffon. Arles: Actes Sud 1989.

Haushofer, Marlen: *La porte dérobée*. Übers. v. Liselotte Bodo / Jacqueline Jambon. Arles: Actes Sud 1988.

Haushofer, Marlen: *Nous avons tué Stella*. Übers. v. Yasmin Hoffmann / Maryvonne Litaize. Arles: Actes Sud 1986.

Haushofer, Marlen: *Le mur invisible*. Übers. v. Liselotte Bodo / Jacqueline Jambon. Arles: Actes Sud 1985.

Haushofer, Marlen / Pablé, Elisabeth: Marlen Haushofer oder die sanfte Gewalt. Ein Gespräch mit Elisabeth Pablé. In: „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Hg. v. Anne Duden u. a. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 1986, S. 127 – 131.

Zitierte Literatur

Adjogah, Adzovi: *Gender und Mythos. Subversive Erzählstrategien bei frankophonen afrikanischen und deutschsprachigen europäischen Autorinnen*. Glienicke: Galda Verlag 2021.

Agnese, Barbara: Das Bild der Psychoanalyse und Psychiatrie bei Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath. In: *Ingeborg Bachmann weiter lesen und weiter schreiben*. Hg. v. Neva Šlibar. Ljubljana: Slowenische Germanistische Studien 2010, S. 12 – 25.

Agnese, Barbara: Isis und Osiris. Mythos und Doppelgeschlechtlichkeit der Seele bei Robert Musil und Ingeborg Bachmann. In: *Mythos und Geschlecht – Mythes et Différences des Sexes*. Hg. v. Françoise Rétif / Ortrun Niethammer. Heidelberg: Winter 2005, S. 73 – 84.

Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen 1996.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: Andere unvollendete *Todesarten*-Texte. In: *Bachmann- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Auflage. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2020, S. 154 – 162.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart u. a.: Metzler 2020.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: *Bachmann- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Auflage. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2020, S. 3 – 23.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: Vom Schicksal eines elektronischen Editionsvorhabens. In: „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 247 – 251.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: Editorisches Nachwort. In: Ingeborg Bachmann: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd. 1: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Re-*

- quiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte.* Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u. a.: Piper 1995, S. 615 – 647.
- Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: Sachkommentar. In: Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd. 2: Das Buch Franza.* Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u. a.: Piper 1995, S. 467 – 489.
- Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: Textkritischer Kommentar. In: Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd. 2: Das Buch Franza.* Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u. a.: Piper 1995, S. 393 – 466.
- Albrecht, Monika / Götsche, Dirk / Lennox, Sara: Rezeptionsgeschichte. In: *Bachmann- Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* 2., erweiterte Auflage. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2020, S. 31 – 49.
- Albrecht, Monika: „Oder müsste es nicht Klasse heißen?“ Anmerkungen zur Positionierung von Ingeborg Bachmanns Werk im postkolonialen Diskurs. In: *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht. Perspektiven der Forschung.* Hg.v. Fabrizio Cambi / Arturo Larcati / Giuliano Lozzi / Isolde Schiffermüller. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2016, S. 205 – 220.
- Albrecht, Monika: Bachmann in postkolonialer Sicht. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung.* 2., erweiterte Auflage. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2020, S. 378 – 382.
- Arlaud, Sylvie: „Im Lauf der Zeit werde ich mir schon auf alle Schliche kommen“. Das Verwischen als Aufdecken der Spuren in Marlen Haushofers Romanen *Die Wand* und *Die Mansarde*. In: *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer.* Die Wand und Die Mansarde. Hg.v. Sylvie Arlaud / Marc Lacheny / Jacques Lajarrige / Éric Leroy du Cardonnoy. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 173 – 190.
- Arlaud, Sylvie / Lacheny, Marc / Lajarrige, Jacques / Leroy du Cardonnoy, Éric (Hg.): *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer.* Die Wand und Die Mansarde. Berlin: Frank & Timme 2019.
- Assmann, Jan: *Tod und Jenseits im alten Ägypten.* München: C. H. Beck 2001.
- Astrup, Anne-Sophie: L'enjeu du Je. In: *Les Cahiers du Grif* 35/1987, S. 7 – 13.
- Babka, Anna: Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer *allo-écriture (féminine)* in Texten Elfriede Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva). In: *Frauen. Schreiben. Österreichische Literatur in China.* Hg.v. Liu Wei / Julian Müller. Wien: Praesens 2014, S. 15 – 50.
- Babka, Anna: Das „Ver-Sprechen“ der *écriture féminine*: Hélène Cixous' Bachmann-Rezeption. In: *Cultura Tedesca. Akten des Symposiums „...dass uns die Augen zum Sehen gegeben sind.“ Ingeborg Bachmann, eine Europäerin in Rom.* Hg.v. Robert Pichl / Barbara Agnese. Rom: Donzelli 2004, S. 143 – 155.
- Babka, Anna: *Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person.* Wien: Hora 1996.
- Barthes, Roland: *Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie.* Hg.v. Peter Geimer / Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp 2015.

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Battiston, Régine: Funktion der Landschaft in Marlen Haushofers Werk. In: *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer*. Die Wand und Die Mansarde. Hg.v. Sylvie Arlaud / Marc Lachenay / Jacques Lajarrige / Éric Leroy du Cardonnoy. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 39 – 58.
- Battiston, Régine: *Lectures de l'identité narrative*. Max Frisch, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, W.G. Sebald. Paris: Orizons 2010.
- Battiston, Régine: Marlen Haushofer: écrire pour transcender sa condition de femme. In: *Germanica* 46/2010, S. 61 – 72.
- Bauer, Ingrid: 1968 und die *sex(ual)* & *gender* revolution. Transformations- und Konfliktzone: Geschlechterverhältnisse. In: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Hg.v. Oliver Rathkolb / Friedrich Stadler. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 162 – 186.
- Bauer, Ingrid: Das 68er-Gedächtnis in Österreich, männergeschichtliche Deutungen und Models als ‚Expertinnen‘ der Emanzipation. In: *l'Homme* 20/2009, S. 129 – 136.
- Bauer, Ingrid: Editorial. In: *l'Homme* 20/2009, S. 5 – 12.
- Bayertz, Kurt: Historischer Materialismus. In: *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg.v. Michael Quante / David P. Schweikard. Stuttgart: Metzler 2016, S. 194 – 208.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*. Bd. V: 1935 – 1937. Hg.v. Christoph Gödde / Henri Lonitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: *Gesammelte Schriften I.2*. Hg.v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 471 – 508.
- Bennington, Geoffrey / Derrida, Jacques: *Jacques Derrida. Ein Portrait*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Benthien, Claudia / Weingart, Brigitte: Einleitung. In: *Handbuch Literatur und Visuelle Kultur*. Hg.v. Claudia Benthien / Brigitte Weingart. Berlin u. a.: de Gruyter 2014, S. 1 – 28.
- Berger, Anne Emmanuelle: „Économie libidinale“. In: *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*. <https://worldgender.cnrs.fr/notices/economie-libidinale>. Aufgerufen am 23. 08. 2022.
- Berger, Cara: ‚Knowledge and Taste Go Together‘: Postdramatic Theatre, *Écriture Féminine*, and Feminist Politics. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 2016/30, S. 39 – 60.
- Berger, John: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Frankfurt a. M.: Fischer 2018.
- Berglund Hall, Elizabeth / Chevillot, Frédérique / Hoft-March, Eilene / Penalver, Vicea Maribel (Hg.): *Cixous after / depuis 2000*. Leiden u. a.: Brill 2017.
- Bernard-Hoverstad, Anna: Making Space: Tactical Maneuvers in Hélène Cixous's *Un Vrai Jardin*. In: *Romance Notes* 2015/55, S. 439 – 449.

- Bosch, Stefan / Lurz, Peter W. W.: *Das Eichhörnchen*. Hohenwarsleben: Westarp Wissenschaften-Verlagsgesellschaft 2011.
- Bosse, Anke / Ruthner, Clemens (Hg.): „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Tübingen u. a.: Francke 2000.
- Bossinade, Johanna: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*. Freiburg i. B.: Rombach 2004.
- Bostow, Raquelle K.: Loving Across Borders: The Queer, Transspecies Intimacies of Cixousian Sexual Difference. In: *MLN* 134/2019, S. 806 – 825.
- Bray, Abigail: *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. New York: Palgrave Macmillan 2004.
- Breuer, Josef / Freud, Sigmund: *Studien über Hysterie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2011.
- Briden, Mary: Stroboscopic Vision: Deleuze and Cixous. *Women: A Cultural Review* 15/2004, S. 320 – 329.
- Broser, Patricia: „Ein Tag wird kommen ...“. *Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns*. Wien: Praesens 2009.
- Brüns, Elke: Kann ein Kanon Leerstellen ertragen? Zur Rezeption Marlen Haushofers. In: *Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation. Kongressbericht der 2. Bremer Tagung zu Fragen der Literaturwissenschaftlichen Lexikographie, 30.9. bis 2.10.1998 in Bremen*. Hg.v. Christiane Caemmerer u. a. Osnabrück: Zeller 1999, S. 29 – 43.
- Brüns, Elke: *außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann*. Stuttgart u. a.: Metzler 1998.
- Burdorf, Dieter: „Daß ich wieder sehe und daß ich dich wiederseh!“ Bedrohte Blicke bei Ingeborg Bachmann. In: *Das lyrische Bild*. Hg.v. Ralf Simon / Nina Herres / Csongor Lőrincz. Paderborn: Fink 2010, S. 341 – 360.
- Büscher, Nick: Marlen Haushofers literarischer Nachlass zwischen Bewahrungsbemühen und Zerstörungswut. In: *Archive in / aus Literatur. Wechselspiele zweier Medien*. Hg.v. Klaus Kastberger / Christian Neuhuber. Berlin u. a.: de Gruyter 2021, S. 45 – 60.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Butzer, Günter / Jakob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2021.
- Calle-Gruber, Mireille: Chronicle. In: Hélène Cixous / Mireille Calle-Gruber: *Hélène Cixous Rootprints. Memory and life writing*. London u. a.: Routledge 1997, S. 207 – 213.
- Cambi, Fabrizio / Larcati, Arturo / Lozzi, Giuliano / Schiffermüller, Isolde (Hg.): *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht. Perspektiven der Forschung*. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2016.

- Campe, Rüdiger: Die Schreibszone, Schreiben. In: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hg.v. Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 759–772.
- Cano, Marina: A Woman's Novel: Olive Schreiner, Mona Caird, and Hélène Cixous's *Écriture Féminine*. In: *Victoriographies* 2019/9, S. 1–18.
- Capovilla, Andrea (Hg.): *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. Berlin: Frank & Timme 2022.
- Charbonneau, Patrick: Portrait de femme en céleste dragon. Les images de Marlen Haushofer dans ses récits et romans. *Germanica* 5/1989, <https://doi.org/10.4000/germanica.2625>.
- Colebrook, Claire: Friendship, Seduction and Text: Cixous and Derrida. In: *Angelaki* 13/2008, S. 109–124.
- Cooper, Sarah: Genre and Sexuality: Cixous's and Derrida's Textual Performances. In: *Powerful Bodies: Performance in French Cultural Studies*. Hg.v. Victoria Best / Peter Collier. Bern u. a.: Lang 1999, S. 199–212.
- Couffon, Miguel: *Marlen Haushofer. Écrire pour ne pas perdre la raison*. Paris: L'Harmattan 2010.
- Czurda, Elfriede: Ökonomien. Bachmann etwas anders gelesen. In: *literatur/a* 2009/10, S. 117–129.
- Dahlerup, Pil: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin u. a.: de Gruyter 1998.
- Dallinger, Petra-Maria: Adalbert Stifters Arbeitszimmer und andere Orte des Schreibens. In: *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Hg.v. Klaus Kastberger / Stefan Maurer. Berlin u. a.: de Gruyter 2017, S. 107–124.
- Dallinger, Petra-Maria: „Ich möchte wissen, was der Großvater nicht kann.“ Begegnungen mit Großvätern, Vätern und Onkeln im Werk von Marlen Haushofer. In: *Marlen Haushofer 1920–1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* [Ausstellung im StifterHaus 12. 04. – 16. 11. 2010] Hg.v. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus 2010, S. 119–136.
- Därmann, Iris: *Theorien der Gabe zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010.
- de Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Eine Auswahl. Hg.v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2016.
- Decout, Maxime: Lettres et l'être du deuil chez Hélène Cixous. In: *post-scriptum* 14/2011. <https://post-scriptum.org/14-06-lettres-et-lettre-du-deuil-chez-helene-cixous/>.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie 2. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve 1992.
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Denner, Iris: „Lauter Katzengeschichten“? Die Kinderbücher der Marlen Haushofer. In: *„Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg.v. Anke Bosse / Clemens Ruthner. Tübingen u. a.: Francke 2000, S. 81–99.

- Derrida, Jacques: *Fichus*. Frankfurter Rede. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2003.
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Jacques Derrida: *Randgänge der Philosophie*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1999, S. 31 – 56.
- Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. Hg. v. Michael Wetzel. München: Fink 1997.
- Derrida, Jacques: Die zweifache Séance. In: Jacques Derrida: *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995, S. 192 – 322.
- Derrida, Jacques: *Dissemination*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 1995.
- Derrida, Jacques: *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und Jenseits. 1. Lieferung*. Berlin: Brinkmann und Bose 1989.
- Derrida, Jacques: Sporen. Die Stile Nietzsches. In: *Nietzsche aus Frankreich*. Hg. v. Werner Hamacher. Frankfurt a. M. u. a.: Ullstein 1986, S. 129 – 165.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Diallo, Moustapha M.: „Die Erfahrung der Variabilität“. Kritischer Exotismus in Ingeborg Bachmanns ‚Todesarten‘-Projekt im Kontext des interkulturellen Dialogs zwischen Afrika und Europa. In: „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 33 – 58.
- Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1985.
- Diocaretz, Myriam / Segarra, Marta: Joyful Babel: *Translating Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi 2004.
- Diz Vidal, Martin: Cixous, Hélène: Dedans. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3169-1.
- Diz Vidal, Martin: Cixous, Hélène: L'amour du loup et autres remords. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3171-1.
- Dosse, François: *Geschichte des Strukturalismus. Band 2: Die Zeichen der Zeit, 1967 – 1991*. Hamburg: Junius 1997.
- Dreeßen, Peter: Stenogramm der Zeit. In: *Der Spiegel* 34/1954.
- Dröschner-Teille, Mandy: *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*. Boston: Brill 2018.
- Duden, Anne u. a. (Hg.): „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 1986.
- Eason, Kathryn A. / Hodges, Nancy: Reading Contemporary Female Body Modification as a Site of Cixous' *L'Écriture Feminine*. In: *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body, & Culture* 2011/15, S. 323 – 343.

- Ebner, Jeannie: Die schreckliche Treue der Marlen Haushofer. In: „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Hg.v. Anne Duden u.a. Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik 1986, S. 178 – 183.
- Edwards, Natalie: Translingual Life Writing: Vassilis Alexakis, Hélène Cixous, Lydie Salvayre. In: *L'Esprit Créateur* 2019/59, S. 124 – 136.
- Edwards, Natalie: Hélène Cixous's Autobiographical ‚I‘ in *Les Rêveries de la femme sauvage*. In: *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*. Hg.v. Adalgisa Giorgio / Julia Waters. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007, S. 389 – 400.
- Eilittä, Leena: *Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment: Introduction*. Helsinki: Finnish Society of Science and Letters 2008.
- Eitler, Pascal: Die ‚sexuelle Revolution‘ – Körperpolitik um 1968. In: *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Hg.v. Martin Klimke / Joachim Scharloth. Stuttgart: Metzler 2007, S. 235 – 246.
- Eroğlu, Çağrı: Scènes primitives et algériennes dans *Les Rêveries de la femme sauvage* d'Hélène Cixous. In: *Littera* 2013/33, S. 67 – 80.
- Evans, Dylan: „Name-des-Vaters“. In: Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 180.
- Evans, Dylan: „Ödipuskomplex“. In: Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 188 – 193.
- Evans, Dylan: „Spiegelstadium“. In: Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant 2017, S. 254 – 256.
- Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse*. Wien: Turia + Kant 2017.
- Fink, Bruce: *Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Cambridge u.a.: Harvard University Press 1997.
- Fleischanderl, Karin: *Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur*. Wien: Sonderzahl 2010, S. 109 – 128.
- Fleischanderl, Karin: In finsterner Unschuld. Marlen Haushofer gegen den Strich gelesen. In: *Literatur und Kritik* 371 – 372/2003, S. 46 – 57.
- Fliedl, Konstanze: Verschreibungen. Ingeborg Bachmanns ‚Todesraten‘. In: *Bachmanns Medien*. Hg.v. Oliver Simons und Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 28 – 45.
- Fliedl, Konstanze: Schaulust und Dekadenz: Beispiele aus den Fins des Siècles. In: *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. Hg.v. Ulrich Stadler / Karl Wagner. München: Wilhelm Fink 2005, S. 117 – 130.
- Fliedl, Konstanze: Marlen Haushofer. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hg.v. Hartmut Steinecke. Berlin: Schmidt 1994, S. 624 – 635.
- Fliedl, Konstanze: Die melancholische Insel. Zum Werk Marlen Haushofers. In: *Vierteljahresschrift des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 35/1986, S. 35 – 51.

- Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens. In: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Hg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 261 – 268.
- Frazier, James George: *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1989.
- Frei Gerlach, Franziska: Gedächtnismodi bei Marlen Haushofer und Anne Duden. In: „*Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...*“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. v. Anke Bosse / Clemens Ruthner. Tübingen u. a.: Francke 2000, S. 323 – 341.
- Frei Gerlach, Franziska: *Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Berlin: Erich Schmidt 1998.
- Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: *Studienausgabe. Bd. V: Sexualleben*. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 37 – 145.
- Freud, Sigmund: Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. In: *Studienausgabe. Bd. V: Sexualleben*. Hg. v. Alexander Mitscherlich. Frankfurt a. M.: Fischer 2000, S. 253 – 266.
- Freud, Sigmund: Das Medusenhaupt. In: *Gesammelte Werke. 17. Band: Schriften aus dem Nachlass*. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer 1993, S. 45 – 48.
- Garnier, Marie-Dominique: Body Non-Count: Counter-Counting in Hélène Cixous' *Défions l'augure*. In: *Parallax* 2019/25, S. 25 – 41.
- Gehmacher, Johanna / Mesner, Maria: *Land der Söhne. Geschlechterverhältnisse in der Zweiten Republik*. Innsbruck u. a.: Studienverlag 2007.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Paderborn: Fink 2010.
- Gerhardt, Christina: Narrating Entanglement: Cixous' *Stigmata, or Job the Dog*. In: *Humanities* 6/2017. <https://doi.org/10.3390/h6040075>.
- Giguere, Noelle: Magic Lanterns: Artistic Vision and Hélène Cixous' Cats. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 17/2013, S. 274 – 281.
- Giuriato, Davide: (Mechanisiertes) Schreiben. Einleitung. In: „*Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: Von Eisen*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*. Hg. v. Davide Giuriato / Martin Stingelin / Sandro Zanetti. München: Wilhelm Fink 2005, S. 7 – 20.
- Giuriato, Davide / Stingelin, Martin / Zanetti, Sandro (Hg.): *Zur Genealogie des Schreibens*. München: Wilhelm Fink 2004 – heute.
- Goh, Irving: The Passion According to Cixous: From Human Blindness to Animots. *MLN* 125/2010, S. 1050 – 1074.
- Guégan Fisher, Claudine: Hélène Cixous' *Partie*: Interpreting ‚Otherness‘ through Readings. In: *Women in French Studies* 2012, S. 167 – 183.
- Gürtler, Christa: Eine mutige Grenzgängerin. In: *Die Furche* 26, 28. Juni 2018.
- Gürtler, Christa (Hg.): *Marlen Haushofer 1920 – 1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* [Ausstellung im StifterHaus 12. 04. – 16. 11. 2010]. Linz: StifterHaus 2010.

- Gürtler, Christa: Editorial. In: *Marlen Haushofer 1920–1970. Ich möchte wissen, wo ich hingekommen bin!* [Ausstellung im StifterHaus 12.04.–16.11.2010] Hg.v. Christa Gürtler. Linz: StifterHaus 2010, S. 7–16.
- Gutjahr, Ortrud: *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektengrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988.
- Haas, Annika: *Avant-Theorie. Hélène Cixous' écriture du corps*. Berlin: Dissertation, Universität der Künste Berlin 2023 (<https://doi.org/10.25624/kuenste-2161>).
- Haas, Annika: Ihre erste unterbrochene durchgängige Linie. Hélène Cixous' Ameisentheorie. In: *Widerständige Theorie. Kritisches Lesen und Schreiben*. Hg.v. Annika Haas / Jonas Hock / Anna Leyrer / Johannes Ungelenk. Berlin: neofelis 2018, S. 235–243.
- Haaser, Rolf: „Esel“. In: Günter Butzer / Joachim Jakob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2021, S. 150–152.
- Haekel, Ralf: „Narr“. In: Günter Butzer / Joachim Jakob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart: Metzler 2021, S. 430–431.
- Haensler, Philippe P. / Heine, Stefanie / Hubmann, Philipp / Traupmann, Thomas (Hg.): *Der Alltag der Dekonstruktion. Über das Anekdotische bei Hélène Cixous und Jacques Derrida*. Wien: Passagen 2022.
- Haffer, Jürgen: „Garrulus“. In: *Handbuch der Vögel Mitteleuropas. Bd. 13/III*. Hg.v. Urs N. Glutz von Blotzheim. Wiesbaden: Aula-Verlag 1993, S. 1379–1435.
- Haffer, Jürgen: „Nucifraga“. In: *Handbuch der Vögel Mitteleuropas. Bd. 13/III*. Hg.v. Urs N. Glutz von Blotzheim. Wiesbaden: Aula-Verlag 1993, S. 1511–1770.
- Haffer, Jürgen: „Sturnus“. In: *Handbuch der Vögel Mitteleuropas. Bd. 13/III*. Hg.v. Urs N. Glutz von Blotzheim. Wiesbaden: Aula-Verlag 1993, S. 2025–2144.
- Hanrahan, Mairéad: Cixous's Semi-Fictions: *Thinking at the Borders of Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2014.
- Hanrahan, Mairéad: Cixous's *Le Livre de Promethea*: A Diary in an Other Form. In: *French Studies: A Quarterly Review* 55/2001, S. 195–206.
- Hanrahan, Mairéad: Genet and Cixous: The InterSext. In: *French Review* 72/1999, S. 719–729.
- Hapkemeyer, Andreas: Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1982.
- Haraway, Donna: Anthropozän, Kapitalozän, Plantagozän, Chthuluzän: Making kin, sich Verwandte machen. In: Donna Haraway: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument Verlag 2017, S. 24–34.
- Harrasser, Karin: Bachmanns Liebespost. In: *Bachmanns Medien*. Hg.v. Oliver Simons und Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 46–60.
- Hartwig, Ina: *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biografie in Bruchstücken*. Frankfurt a.M.: Fischer 2017.

- Hayer, Björn: Die ‚weibliche‘ Seite des Anthropozäns: Ökologien des Femininen in der österreichischen Literatur nach 1945. In: *Text & Kontext* 40/2018, S. 32 – 48.
- Hemecker, Wilhelm: Ingeborg Bachmann zwischen Mythos und Metabiographik. In: *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Hg.v. Wilhelm Hemecker / Manfred Mittermayer. Wien: Zsolnay 2011, S. 7 – 16.
- Hemecker, Wilhelm / Mittermayer, Manfred (Hg.): *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Wien: Zsolnay 2011.
- Herbold, Astrid: *Eingesaugt & Rausgepresst. Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Hirsch, Moritz: Oikonomia und Chrematistik. In: *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Hg.v. Joseph Vogl und Burkhardt Wolf. Berlin u. a.: de Gruyter 2019, S. 355 – 370.
- Hofer, Georg / Dallinger, Petra-Maria: Nachwort. In: Marlen Haushofer: *Die Mansarde*. Hg.v. Petra-Maria Dallinger / Georg Hofer. Berlin: Claassen 2023, S. 243 – 255.
- Hoft-March, Eilene: Being at a Loss: Death, Mourning, and Ethics in Cixous's *Benjamin à Montaigne*. In: *Women in French Studies* 20/2012, S. 47 – 58.
- Höller, Hans: Sigrid Weigels anti-biographische Biographie. Eine kritische Lektüre. In: *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Hg.v. Wilhelm Hemecker / Manfred Mittermayer. Wien: Zsolnay 2011, S. 37 – 53.
- Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. Reinbek b.H.: Rowohlt 2006.
- Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum ‚Todesarten‘-Zyklus*. Frankfurt a.M.: Hain 1993.
- Horlacher, Stefan: „Visualität und Visualitätskritik“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg.v. Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2013, S. 785 – 786.
- Horváth, Andrea: Ideologie der Formlosigkeit: zur *écriture féminine*. In: *Ideologie der Form*. Hg.v. Kálmán Kovács. Frankfurt a.M.: Lang 2006, S. 135 – 147.
- Horváth, Andrea: (Un)Möglichkeiten der Repräsentation des Weiblichen durch Sprache. In: „Der Rest ist – Staunen“. *Literatur und Performativität*. Hg.v. Erika Hammer. Wien: Praesens 2006, S. 188 – 198.
- Hotz, Constance: „Die Bachmann.“ *Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Faude 1990.
- Hubmann, Philipp: Écriture téléphonique. Vernetztes Erzählen bei Hélène Cixous. In: *Der Alltag der Dekonstruktion. Über das Anekdotische bei Hélène Cixous und Jacques Derrida*. Hg.v. Philippe P. Haensler / Stefanie Heine / Philipp Hubmann / Thomas Traupmann. Wien: Passagen 2022, S. 181 – 200.
- Hutfless, Esther / Schäfer, Elisabeth: Anmerkungen der Herausgeber*innen. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben versehen mit zwei Supplementen*. Hg.v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 49 – 60.

- Hutfless, Esther / Schäfer, Elisabeth: Supplement I: Queere Séancen. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben verstehen mit zwei Supplementen*. Hg.v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 61 – 87.
- Iorio, Marco: Geschichtsphilosophie. In: *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg.v. Michael Quante / David P. Schweikard. Stuttgart: Metzler 2016, S. 208 – 218.
- Kaiser, Birgit Mara: Algerian Disorders: On Deconstructive Postcolonialism in Cixous and Derrida. In: *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 2015/2, S. 191 – 211.
- Kanz, Christine: Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Auflage. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2020, S. 357 – 371.
- Kanz, Christine: *Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns ‚Todesarten-‘Projekt im Kontext der Gegenwartsliteratur*. Stuttgart u. a.: Metzler 1999.
- Keller, Fritz: Mailüfterl über Krähwinkel. In: *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Hg.v. Bärbel Danneberg / Fritz Keller / Aly Machalicky / Julius Mende. Wien: Döcker 1998, S. 36 – 67.
- Kiening, Christian: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer 2003.
- Klapper, Simone: „Sie war; sie wurde; sie wurde nichts.“ Weiblichkeit, Trauma und Suizid in *Texten von Arthur Schnitzler, Ingeborg Bachmann und Peter Handke*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2020.
- Klimke, Martin: 1968 als transnationales Ereignis. In: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Hg.v. Oliver Rathkolb / Friedrich Stadler. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 21 – 30.
- Klimke, Martin / Scharloth, Joachim (Hg.): *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart: Metzler 2007.
- Konersmann, Ralf / Wilson, Catherine / von der Lühe, Astrid: „Sehen“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg.v. Joachim Ritter / Karlfried Gründer. Bd. 9. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 121 – 161.
- Krüger, Horst: Gesammelte Bachmann. In: *Twen* 2/1964, S. 3.
- Krylova, Katya: *Walking through History. Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 2013.
- Lacan, Jacques: *Namen-des-Vaters*. Wien u. a.: Turia + Kant 2013.
- Lacan, Jacques: Vom Subjekt das wissen soll, von der ersten Dyade, vom Guten. In: *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch IX: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Hg.v. Norbert Haas. Olten u. a.: Walter-Verlag 1978, S. 242 – 256.
- Landfester, Ulrike: Die Frau an der Wand. Projektion und Rezeption Marlen Haushofers in der feministischen Literaturkritik. In: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg.v. Anke Bosse / Clemens Ruthner. Tübingen u. a.: Francke 2000, S. 219 – 230.

- Langer, Renate: Schmerzensfrau und Immaculata. Bruchlinien im Bachmann-Bild. In: *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Hg.v. Wilhelm Hemecker / Manfred Mittermayer. Wien: Zsolnay 2011, S. 54 – 71.
- Lennox, Sara: Rezeptionsgeschichte. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Stuttgart u. a.: Metzler 2013, S. 22 – 41.
- Lennox, Sara: The Woman Who Rode Away. Ingeborg Bachmann and Postcoloniality. In: *If We Had the Word. Ingeborg Bachmann. Views and Reviews*. Hg.v. Gisela Brinker-Gabler / Markus Zisselsberger. Riverside: Ariadne Press 2004, S. 208 – 220.
- Lennox, Sara: „White Ladies“ und „Dark Continents“. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt aus postkolonialer Sicht. In: „Über die Zeit schreiben“. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*. Hg.v. Monika Albrecht / Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 13 – 31.
- Lie, Sissel / Ringrose, Priscilla: *Personal and / or Universal? Hélène Cixous's Challenge to Generic Borders*. In: *European Legacy* 14/2009, S. 53 – 64.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 2003.
- Lipiński, Krzysztof: Unwissenheit oder Das Glück der frühen Jahre: zu Marlen Haushofers Kindheitsdarstellungen in *Himmel, der nirgendwo endet* und *Das fünfte Jahr*. In: *Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzeptionen in der österreichischen Literatur. Beiträge des 14. Österreich-Polnischen Germanistentreffens*. Hg.v. Ulrike Tanzer. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur im Literaturhaus 2002, S. 115 – 123.
- Lorenz, Dagmar: Marlen Haushofer – eine Feministin aus Österreich. In: *Modern Austrian Literature* 12/1979, S. 171 – 191.
- Lorenz, Dagmar: *Biografie und Chiffre. Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger*. Diss. masch. Cincinnati 1974.
- Lubkoll, Christine / Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2015.
- Lydon, Mary: Re-Translating no Re-Reading, no, rather: Rejoycing (with) Hélène Cixous. In: *Yale French Studies* 87/1995, S. 90 – 102.
- Lyotard, Jean-François: *Libidinöse Ökonomie*. Zürich u. a.: Diaphanes 2007.
- Maeda, Keiichi: „Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf...“. Zur Rezeption des Mythos von Isis und Osiris in Ingeborg Bachmanns „Das Buch Franza“ und Shinobu Orikuchis „Das Totenbuch“. In: *Nachleben der Toten – Autofiktion*. Hg.v. Japanische Gesellschaft für Germanistik. München: Iudicium 2017, S. 80 – 90.
- Mairhofer, Marlen: „Ich war ja nicht krank – ich war nur krank, aber ganz anders“. Ingeborg Bachmanns (Patho?-)Texte. In: *Kunst und Gebrechen*. Hg.v. Hildegard Fraueneder / Manfred Kern / Nora Grundtner. Wien: Sonderzahl 2024, S. 175 – 189.
- Mairhofer, Marlen: „Es ist natürlich eine Agazie.“ Signifikante Genealogien in Marlen Haushofers *Die Mansarde*. In: *Marlen Haushofer: Texte und Kontexte*. Hg.v. Andrea Capovilla. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 77 – 86.

- Mairhofer, Marlen: „Wie die Eichhörnchen. Dynamiken dekonstruktiver (Inter-)Textualität.“ In: *Der Alltag der Dekonstruktion. Über das Anekdotische bei Hélène Cixous und Jacques Derrida*. Hg. v. Philippe P. Haensler / Stefanie Heine / Philipp Hubmann / Thomas Traupmann. Wien: Passagen 2022, S. 139 – 150.
- Mairhofer, Marlen: Lesen, Schreiben, Schreiben, Lesen. (Auto-)Lektüren in Marlen Haushofers Romanen. In: *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Hg. v. Irina Hron-Öberg / Jadwiga Kita-Huber. Heidelberg: Winter 2020, S. 311 – 320.
- Mairhofer, Marlen: *Prosarhythmus*. Salzburg: Masterarbeit 2015.
- Manne, Kate: *Down Girl. Die Logik der Misogynie*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Manne, Kate: *Entitled: How Male Privilege Hurts Women*. New York: Crown 2020.
- Marder, Elissa: Die Kraft der Liebe. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 87 – 99.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media: The Extensions of Men*. New York: The American Library 1964.
- Meschonnic, Henri: Par le poème vers la poétique avec Ingeborg Bachmann. In: *europe* 892 – 893/2003, S. 144 – 156.
- Michaud-Goulet, Ginette / Crevier Goulet, Sarah-Anaïs: Derrida & Cixous: Between and Beyond, or ‚What to the Letter Has Happened‘. In: *New Literary History* 37/2006, S. 85 – 106.
- Michaud-Lapointe, Alice: ‚Un Pays, une langue, une ville?‘: Mémoire(s) torsadée(s) et ‚zones frontières‘ de l’autobiographie dans *Une Autobiographie allemande et Gare d’Osnabrück à Jérusalem* d’Hélène Cixous. In: *Etudes Françaises* 2018/54, S. 131 – 146.
- Michler, Werner: *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750 – 1950*. Göttingen: Wallstein 2015.
- Mihelakis, Eftihia: Toute la vie, la vie avec les morts. In: *post-scriptum* 14/2011. <https://post-scriptum.org/14-07-toute-la-vie-la-vie-avec-les-morts/>.
- Mikulášová, Andrea: Kindheit in Marlen Haushofers Werken für Kinder und Erwachsene. In: *Auf dem Weg zu Texten und Kontexten: Festschrift für Ivan Cvrkal*. Hg. v. Mária Vajičková / Roman Mikuláš / Andrea Mikulášová. Nümbrecht: Kirsch 2014, S. 62 – 80.
- Milesi, Laurent: De-Monstrating Monsters: Unmastering (in) Derrida and Cixous. In: *Parallax* 25/2019, S. 269 – 287.
- Mitgutsch, Anna: Die Frau am Fenster. Marlen Haushofer. In: Anna Mitgutsch: *Die Welt, die Rätsel bleibt. Essays*. München: Luchterhand 2013, S. 109 – 126.
- Mitgutsch, Anna: Was ist „Frauenliteratur“? In: *wespennest* 105/1996, S. 26 – 34.
- Moi, Toril: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London: Methuen 1985.
- Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

- Motard-Noar, Martine: Le Deuil et la ‚permission‘ d’écrire dans les fictions d’Hélène Cixous. In: post-scriptum 14/2011. <https://post-scriptum.org/14-08-le-deuil-et-la-permission-decrire-dans-les-fictions-dhelene-cixous/>.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Laura Mulvey: *Visual and other Pleasures*. Basingstoke u. a.: Palgrave Macmillan 2009, S. 14 – 30.
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander: *Poststrukturalismus*. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart u. a.: Metzler 2012.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Gesamtausgabe*. Hg. v. Walter Fanta. Salzburg: Jung und Jung 2016.
- Naas, Michael: Flicker 1: Reflections on Photography and Literature in the Works of Hélène Cixous. *Mosaic* 47/2014, S. 27 – 48.
- Naas, Michael: Flicker 2: Reflections on Cinematography and Literature in the Works of Hélène Cixous. *Mosaic* 47/2014, S. 49 – 71.
- Nagl-Docekal, Helga: *Feministische Philosophie. Ergebnisse, Probleme, Perspektiven*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999.
- Nagy, Hajnalka: *Der Zauberatlas der Literatur. Topographie und Utopie in Ingeborg Bachmanns Werk*. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2009, S. 154 – 171.
- Nancy, Jean-Luc: Je ne connais pas de monde meilleur. In: *europe* 892 – 893/2003, S. 139 – 143.
- Neelsen, Sarah: Zwei weibliche Robinsonaden? Eine vergleichende Lektüre von Marlen Haushofers *Die Wand* und *Die Mansarde*. In: *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*. Hg. v. Sylvie Arlaud / Marc Lacheny / Jacques Lajarrige / Éric Leroy du Cardonnoy. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 127 – 142.
- Ní Dhúill, Caitríona: Fuelling Lockdown: Haushofer’s *Die Wand* as a Text of the Great Acceleration. In: Marlen Haushofer: *Texte und Kontexte*. Hg. v. Andrea Capovilla. Berlin: Frank & Timme 2022, S. 19 – 40.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Briefe. Bd. 6*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin u. a.: de Gruyter 2015.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler 2013.
- Oesterle, Günter: Schreibszenen des Billets. In: *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*. Hg. v. Christine Lubkoll / Claudia Öhlschläger. Freiburg i. Br. u. a.: Rombach 2015, S. 115 – 136.
- Oki, Sayaka: *Kommunikationsmedien im Spätwerk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2015.
- Opitz-Wiemers, Carola: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehen“. Vom Sehen und Erblinden bei Ingeborg Bachmann und Irmtraud Morgner. In: *Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht. Perspektiven der Forschung*. Hg. v. Fabrizio Cambi / Arturo Larcati / Giuliano Lozzi / Isolde Schiffermüller. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici 2016, S. 231 – 246.

Ott, Herta Luise: Une longue histoire compliquée: l'accueil d'Ingeborg Bachmann en France. In: *Eclats d'Autriche. Vingt études sur l'image de la culture autrichienne aux XXe et XXIe siècles*. Hg. v. Valérie de Daran / Marion George. Bern u. a.: Lang 2014, S. 283 – 300.

Paragraph 36/2013: Cixous, Derrida, Psychoanalysis.

Parallax 13/2007: Before the Book – Hélène Cixous.

Paragraph 23/2000: Revisiting the Scenes of Writing: New Readings of Cixous.

Parker, Sarah / Kaiser, Wilson: Native American Literature and *L'Écriture Féminine*: The Case of Louise Erdrich. In: *Tulsa Studies in Women's Literature* 2017/36, S. 151 – 173.

Pichl, Robert: Editorische Nachbemerkung. In: Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe. Bd. 1: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann / Rottwitz-Roman und andere Texte*. Hg. v. Monika Albrecht / Dirk Götsche. München u. a.: Piper 1995, S. 609 – 614.

Pollmann, Leo: Auflösend bergendes Schreiben – Marguerite Duras und Hélène Cixous. In: *Korrespondenzen: Literarische Imagination und kultureller Dialog in der Romania. Festschrift für Helene Harth zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Anja Bandau / Andreas Gelz / Susanne Kleinert / Sabine Zangenfeind. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 253 – 266.

Pölsler, Julian: *Die Wand*. Österreich 2012 (Film).

Polt-Heinzl, Evelyn: Marlen Haushofers *Die Mansarde* als Roman des Wiederaufbaus nach 1945. In: *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*. Hg. v. Sylvie Arlaud / Marc Lacheney / Jacques Lajarrige / Éric Leroy du Cardonnoy. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 159 – 172.

Polt-Heinzl, Evelyn: Marlen Haushofers Roman *Die Wand* im Fassungsvergleich. In: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln ...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. v. Anke Bosse / Clemens Ruthner. Tübingen u. a.: Francke 2000, S. 59 – 77.

Polt-Heinzl, Evelyn: „...drehen Sie das Radio an ... Die Stille tut Ihnen nicht gut.“ Die Hörspiele Marlen Haushofers im zeitgenössischen Kontext. In: Marlen Haushofer: *Die Überlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß*. Hg. v. Christine Schmidjell. Linz: Landesverlag 1991, S. 116 – 138.

Postl, Gertrude: Supplement II: Blinde Augen, sehende Hände: Schreiben als berührendes Sehen. In: Hélène Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben versehen mit zwei Supplementen*. Hg. v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 89 – 114.

Postl, Gertrude: Eine Politik des Schreibens und des Lachens: Versuch einer historischen Kontextualisierung von Hélène Cixous' Medusa-Text. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 21 – 37.

Predoiu, Graziella: Raumkonstellationen in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: *Germanistische Beiträge* 38/2016, S. 66 – 88.

Prenowitz, Eric: Crossing Lines. Jacques Derrida and Hélène Cixous on the Phone. In: *Discourse* 30/2008, S. 123 – 156.

- Quante, Michael / Schweikard, David P. (Hg.): *Marx-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2016.
- Rathkolb, Oliver / Stadler, Friedrich (Hg.): *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Göttingen: V&R unipress 2010.
- Rathkolb, Oliver: Umkämpfte Internationalisierung: Österreich 1968. In: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Hg.v. Oliver Rathkolb / Friedrich Stadler. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 221 – 237.
- Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: *Modern Austrian Literature* 18/1985, S. 21 – 38.
- Raulet, Gérard: Freuds Psychoanalyse: eine Metaphysik der politischen Ökonomie? In: *Philosophie und Psychoanalyse. Symposium der Wiener Festwochen*. Hg.v. Ludwig Nagl. Frankfurt a.M.: Nexus 1990, S. 155 – 170.
- Razbojnikova-Frateva, Maja: Zur Raumproblematik in Marlen Haushofers Roman *Die Wand*. In: *Der Imaginierte Ort, der (Un)Bekannte Ort. Zur Darstellung des Raumes in der Literatur*. Hg.v. Anna Gajdis / Monika Mańczyk-Krygiel. Bern u. a.: Lang 2016, S. 309 – 325.
- Reich-Ranicki, Marcel: Die Dichterin wechselt das Repertoire. In: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Hg.v. Christine Koschel / Inge von Weidenbaum. München u. a.: Piper 1989, S. 188 – 192.
- Reinstädler, Janett: Genre oder Gender, Traum(a) oder Text? Autobiographische Lebensbilder jenseits existierender Muster in *Rêveries de la femme sauvage* (2000) von Hélène Cixous. In: *Gender Überall!? Beiträge zur interdisziplinären Geschlechterforschung*. Hg.v. Astrid M. Fellner / Anne Conrad / Jennifer J* Moos. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2014, S. 43 – 63.
- Reitani, Luigi: Edieren, Lesen, Interpretieren, Re-Edieren. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt als paradigmatisches Beispiel für den editorisch-hermeneutischen Zirkel. In: *editio* 29/2015, S. 1 – 10.
- Rétif, Françoise: *Ingeborg Bachmann: Was wahr ist. Essay*. Wien: Praesens Verlag 2022.
- Rétif, Françoise: Ingeborg Bachmann, *Poète maudit* oder Furie? Bachmann in Frankreich. In: *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Hg.v. Wilhelm Hemecker / Manfred Mittermayer. Wien: Zsolnay 2011, S. 263 – 283.
- Rétif, Françoise: M comme Manhattan G comme Genre / Geschlecht. Hélène Cixous et Ingeborg Bachmann, construction et déconstruction des mythes entre Europe et Amérique. In: *Mythen der sexuellen Differenz. Mythes de la différence sexuelle*. Hg.v. Ortrun Niethammer / Heinz-Peter Preußner / Françoise Rétif. Heidelberg: Winter 2007, S. 55 – 70.
- Rétif, Françoise: De Rilke à Bachmann et Cixous ou la métamorphose du mythe d'Orphée. In: *Frontières et passages*. Hg.v. Chantal Foucrier / Daniel Mortier. Rouen: Univ. de Rouen 1999, S. 409 – 416.
- Rétif, Françoise: Verzerrung und Verstümmelung einer Stimme. Philippe Jaccottets und Hélène Cixous' Widerspiegelung von Ingeborg Bachmanns Werk und Person. In: *Sprachkunst*. 26/1995, S. 315 – 325.

- Rétif, Françoise: Il y a quelqu'un qui a tué Ingeborg Bachmann. Bachmann vue par Cixous dans ‚L'ange au secret‘. In: *Austriaca* 36/1993, S. 77 – 96.
- Rilke, Rainer Maria: *Die Sonette an Orpheus*. 2. Teil. Paris: Aubier 1943.
- Rohde, Hedwig: Hélène Cixous / Innen. In: *Neue Rundschau* 83/1972, S. 138 – 140.
- Sandré, Marguerite / Prenowitz, Eric: H     Cixous, Bibliography. In: H     Cixous / Mireille Calle-Gruber: *H     Cixous Rootprints. Memory and life writing*. London u. a.: Routledge 1997, S. 215 – 240.
- Schäfer, Anja: Marlen Haushofers *Die Tapent  r*. Weibliches Schreiben und geschriebene Weiblichkeit. In: *Gender-Dialoge. Gender-Aspekte in den Literatur- und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Laura Muth / Annette Simonis. Berlin: Bachmann 2015, S. 133 – 152.
- Schäfer, Elisabeth: „... eyes are lips on the lips of...“. Encountering Cixous' and Derridas *Veils* as a Poem of Infinity. Lecture presented at the IPS International Philosophical Seminar. Südtirol 2013.
- Schäfer, Elisabeth: *Die offene Seite der Schrift. J. D. und H. C. C        C    *. Wien: Passagen 2008.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation. In: *Modern Austrian Literature* 18/1985, S. 39 – 52.
- Schmidjell, Christine: Zur Werkgenese von Marlen Haushofers *Die Wand* anhand zweier Manuskripte. In: „Eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln...“ *Marlen Haushofers Werk im Kontext*. Hg. v. Anke Bosse / Clemens Ruthner. Tübingen u. a.: Francke 2000, S. 41 – 58.
- Schmidjell, Christine: Vorbemerkung. In: Marlen Haushofer: *Die   berlebenden. Unveröffentlichte Texte aus dem Nachlaß*. Hg. v. Christine Schmidjell. Linz: Landesverlag 1991, S. 6 – 11.
- Schmidjell, Christine (Hg.): *Marlen Haushofer 1920 – 1970. Katalog einer Ausstellung*. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere   sterreichische Literatur 1990.
- Schulz, Kristina: Frauen in Bewegung. Mit der Neuen Linken über die Linke(n) hinaus. In: *Handbuch 1968 zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Hg. v. Martin Klimke / Joachim Scharloth. Stuttgart: Metzler 2007, S. 247 – 258.
- Sedlaczek, Markus: Anmerkungen des Übersetzers. In: H     Cixous / Jacques Derrida: *Voiles. Schleier und Segel*. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007, S. 95 – 107.
- Segarra, Marta: Vida y verdad: Autobiograf  as de H     Cixous. In: *Signa: Revista de la Asociaci  n Espa  ola de Semi  tica* 2018/27, S. 75 – 91.
- Sellers, Susan: Introduction. In: H     Cixous: *The Writing Notebooks*. Hg. v. Susan Sellers. New York u. a.: Continuum 2004, S. vii – xi.
- Sellers, Susan / Blyth, Ian (Hg.): *H     Cixous: Live Theory*. London u. a.: Continuum 2004.
- Siebert, Bernhard: *Relais: Geschehnisse der Literatur als Epoche der Post 1751 – 1913*. Berlin: Brinkmann und Bosse 1993.
- Sinna, Claudia: Anmerkungen der Übersetzer*in. In: H     Cixous: *Gespräch mit dem Esel. Blind schreiben versehen mit zwei Supplementen*. Hg. v. Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Zaglossus 2018, S. 39 – 48.

- Simma, Claudia: Anmerkungen zur Übersetzung. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 63 – 70.
- Simma, Claudia: Medusas diebisches Vergnügen. In: Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Hg. v. Gertrude Postl / Esther Hutfless / Elisabeth Schäfer. Wien: Passagen 2013, S. 73 – 80.
- Simons, Oliver / Wagner, Elisabeth (Hg.): *Bachmanns Medien*. Berlin: Vorwerk 8 2008.
- Simons, Oliver / Wagner, Elisabeth: *Bachmanns Medien*. In: *Bachmanns Medien*. Hg. v. Oliver Simons / Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 7 – 11.
- Sokal, Alan / Bricmont, Jean: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchen*. München: C. H. Beck 1999.
- Stadler, Friedrich: Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen. In: *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Hg. v. Oliver Rathkolb / Friedrich Stadler. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 9 – 19.
- Stadler, Ulrich: Schaulust und Voyeurismus. Ein Abgrenzungsversuch. Mit einer Skizze zur Geschichte des verpönten Blicks in Literatur und Kunst. In: *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. Hg. v. Ulrich Stadler / Karl Wagner. München: Wilhelm Fink 2005, S. 9 – 37.
- Stadler, Ulrich / Wagner, Karl (Hg.): *Schaulust. Heimliche und verpönte Blicke in Literatur und Kunst*. München: Wilhelm Fink 2005.
- Stephan, Inge / Venske, Regula / Weigel, Sigrid: Die Literatur von Frauen vor der Frauenliteratur. Vorbemerkung. In: Inge Stephan / Regula Venske / Sigrid Weigel: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a. M.: Fischer 1987, S. 7 – 10.
- Stephan, Inge / Venske, Regula / Weigel, Sigrid: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a. M.: Fischer 1987.
- Stifter, Adalbert: Nachkommenschaften. In: Adalbert Stifter: *Nachkommenschaften. Späte Erzählungen*. Hg. v. Karl Wagner. Salzburg u. a.: Jung und Jung 2012, S. 5 – 84.
- Strigl, Daniela: Das Gehirn wird endlich aufhören zu denken. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. April 2020, S. 12.
- Strigl, Daniela: „Es gibt keine vernünftigere Regung als die Liebe“. Zum Verhältnis von Eros und Zeit in den Romanen *Die Mansarde* und *Die Wand*. In: *Dekonstruktion der symbolischen Ordnung bei Marlen Haushofer. Die Wand und Die Mansarde*. Hg. v. Sylvie Arlaud / Marc Lachenay / Jacques Lajarrige / Éric Leroy du Cardonnoy. Berlin: Frank & Timme 2019, S. 191 – 211.
- Strigl, Daniela: „Wahrscheinlich bin ich verrückt...“ *Marlen Haushofer – die Biographie*. München: List 2012.
- Strigl, Daniela: Meine Biographie. (Mein Jahr mit Marlen Haushofer und Familie). Ein Erlebnisbericht. In: *Literatur und Kritik* 44/2009, S. 58 – 65.
- Strigl, Daniela: Unter die Haut. Lebens- und Todesarten im ‚spätbürgerlichen‘ Zeitalter: Haushofer, Bachmann, Jelinek. In: *Leiden... Genießen. Zu Lebensformen und -kulissen in der*

- Gegenwartsliteratur*. Hg.v. Friedbert Aspetsberger und Gerda E. Moser. Innsbruck u.a.: Studien Verlag 2005, S. 139 – 163.
- Strigl, Daniela: Nach Strich und Faden. Keine Pflichtverteidigung. In: *Literatur und Kritik* 371 – 372/2003, S. 58 – 66.
- Tauschinski, Oskar Jan: Die neue Phase in Marlen Haushofers Prosa. In: *Literatur und Kritik* 5/1970, S. 483 – 488.
- Tauschinski, Oskar Jan: Einleitung. In: Marlen Haushofer: *Lebenslänglich*. Eingeleitet und ausgewählt von Oskar Jan Tauschinski. Graz u. a.: Stiasny 1966, S. 5 – 28.
- Thau, Bärbel: *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum „Todesarten-Zyklus“ und zu „Simultan“*. Frankfurt a.M. u. a.: Lang 1986.
- Topitsch, Rainer: *Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern der Art Brut, der Avantgarde und der Mystik*. Bielefeld: Aisthesis 2002.
- Treude, Andrea: „Sich verschreiben – das ist ein schönes Wort“. In: Ingeborg Bachmann: *Die Schwarzkunst der Worte*. Hg.v. John Pattillo-Hess / Wilhelm Petrasch. Wien: Verein Volksbildungshaus Wiener Urania 1993, S. 76 – 84.
- Tschörner, Sylvia: Cixous, Hélène: Das dramatische Werk. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Hg.v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_3168-1.
- Tunner, Erika: Tradition und Aufbruch. Literatur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz nach 1945. Ein Überblick. In: *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 2: 19. und 20. Jahrhundert. Hg.v. Gisela Brinker-Gabler. München: Beck 1988, S. 401 – 417.
- Turner, Lynn: Telefoam: Species on the Shores of Cixous and Derrida. In: *European Journal of English Studies* 18/2014, S. 158 – 171.
- Uerlings, Herbert: *„Ich bin von niedriger Rasse“. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*. Köln u. a.: Böhlau 2006.
- Užukauskaitė, Lina: *Das Schöne im Werk Ingeborg Bachmanns. Zur Aktualität einer zentralen ästhetischen Kategorie nach 1945*. Heidelberg: Winter 2021.
- Venske, Regula: „... das Alte verloren und das Neue nicht gewonnen ...“: Marlen Haushofer. In: Inge Stephan / Regula Venske / Sigrid Weigel: *Frauenliteratur ohne Tradition? Neun Autorinnenporträts*. Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 99 – 130.
- Venske, Regula: „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...“ Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers. In: *„Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer*. Hg.v. Anne Duden u. a. Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik 1986, S. 43 – 66.
- Vieth, Annette: *Poetiken des Traumas. Mit Analysen zu Ingeborg Bachmanns Malina, Monika Marons Stille Zeile Sechs und Terézia Moras Alle Tage*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2018.
- Vinardell-Puig, Teresa: Die stumme Wut der Menschenfresser. Körpersprache und verdrängte Vergangenheit in Marlen Haushofers „Die Mansarde“. In: *Sprachkunst* 37/2006, S. 241 – 255.

- Vogl, Joseph/Wolf, Burkhardt (Hg.): *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Berlin u.a.: de Gruyter 2019.
- von der Osten, Esther: Anmerkungen der Übersetzerin. In: Hélène Cixous: *Hypertraum*. Hg.v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2013, S. 185 – 188.
- von Jagow, Bettina: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau 2003.
- von Ranke-Graves, Robert: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1987.
- von Treskow, Isabella: Fremdheitserfahrung und Fremdheitseffekte bei Natascha Wodin und Hélène Cixous. In: *Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg.v. Heribert Tommek / Christian Steltz. Frankfurt a.M.: Lang 2016, S. 211 – 232.
- Waelti, Slaven: „Wunsch, Begehren“. In: *Handbuch Literatur & Ökonomie*. Hg.v. Joseph Vogl und Burkhardt Wolf. Berlin u. a.: de Gruyter 2019, S. 343 – 346.
- Wagner, Elisabeth: Anders sehen. Bachmanns ‚optische Systeme‘. In: *Bachmanns Medien*. Hg.v. Oliver Simons und Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 106 – 121.
- Waniek, Eva: *Hélène Cixous: Entlang einer Theorie der Schrift*. Wien: Turia + Kant 1993.
- Weil, Keling: Écrire vers l'Algérie: Camus, Cixous, Derrida. In: *Etudes Françaises* 2016/52, S. 147 – 163.
- Weigel, Hans: *Unvollendete Symphonie*. Graz u. a.: Styria 1992.
- Weigel, Hans: Marlen Haushofer. In: Hans Weigel: *In memoriam*. Graz u. a.: Styria-Verlag 1979, S. 79 – 90.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: dtv 2003.
- Weigel, Sigrid: Entwicklungslogik statt Spurenlektüre. Zur Edition von Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. In: *Merkur* 50/1996, S. 350 – 355.
- Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek b.H.: Rowohlt 1989.
- Weil, Kari: Les *Animots* autobiographiques de Cixous, une histoire anti-naturelle? In: *Histoires naturelles des animaux XXe – XXIe siècles*. Hg.v. Alain Romestaing / Alain Schaffner. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle 2016, S. 157 – 166.
- Weltman-Aron, Brigitte: *Algerian Imprints: Ethical Space in the Work of Assia Djebar and Hélène Cixous*. New York: Columbia University Press 2015.
- Wexberg, Kathrin: Besser als gar nichts? Marlen Haushofers Kinderbücher. In: *praesent* 2011. Das österreichische Literaturjahrbuch. Hg.v. Michael Ritter. Wien: Ed. Praesens 2011, S. 45 – 49.
- Wörgötter, Martina: Poetik der Übertragung: Zur Medialität von Krankheit in Ingeborg Bachmanns Buch *Goldmann*. In: *Austrian Studies* 54/2021, S. 1 – 26.

- Zanetti, Sandro (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Berlin: Suhrkamp 2012.
- Zanetti, Sandro: Einleitung. In: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Hg.v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp 2015, S. 7 – 34.
- Zapf, Hubert: „Dissémination“. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg.v. Ansgar Nünning. Stuttgart u. a. Metzler 2013, S. 145.
- Zeemann, Dorothea: Eine Frau verweigert sich. In: „*Oder war da manchmal noch etwas anderes?*“ *Texte zu Marlen Haushofer*. Hg.v. Anne Duden u. a. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik 1986, S. 67 – 72.
- Zeller, Eva Christina: *Ingeborg Bachmann: Der Fall Franza*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang 1988.
- Zepp, Susanne: Geschichte in Sprachen: über Französisch und Deutsch im Schreiben von Georges-Arthur Goldschmidt und Hélène Cixous. In: *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg.v. Marion Acker / Anne Fleig / Matthias Lüthjohann. Tübingen: Narr Francke Attempto 2019, S. 261 – 277.
- Žižek, Slavoj: *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve 1991.

Konferenzen

- Marlen Haushofer in Context. London: 17.–19. Mai 2021, Institute of Modern Languages Research (online-Konferenz).

Online-Quellen

- Eintrag zu „fichu“ unter: <https://de.pons.com/%C3%BCbersetzung/franz%C3%B6sisch-deutsch/fichu> (Stand: 30.04.2025)
- Nemitz, Rolf: Les non-dupes errent. Seminar 21 von 1973/74 unter: <https://lacan-entziffern.de/seminar-21/> (Stand: 30.04.2025)
- https://stifterhaus.at/programm/tagungen/tagung/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=13526&cHash=4e3c90482bfe13736b7c480c21c9ae94 (Stand: 30.04.2025)
- ORF Bestenliste 02/2024: <https://tv.orf.at/stories/2402bestenliste102.html> (Stand: 30.04.2025)
- Actes sud: Historique, unter: <https://www.actes-sud.fr/node/25506> (Stand: 30.04.2025)
- <https://www.festwochen.at/programmbuecher> (Stand: 30.04.2025)
- Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien: „Stephansplatz“ unter: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Geographische_Lage (Stand: 30.04.2025)

SWR Bestenliste März 2024: Marlen Haushofer: Die gesammelten Romane und Erzählungen, unter: <https://www.swr.de/swrkultur/literatur/bestenliste/bestenliste-2024-03-01-100.html> (Stand: 30.04.2025)

Kore. In: Henry George Liddell/Robert Scott: *A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. With the assistance of Roderick McKenzie.* Oxford: Clarendon Press 1940. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=ko/rh>. (Stand: 30.04.2025).

NN: Gedenktafel für Marlen Haushofer an der Hauswand. In: *Oberösterreichische Nachrichten*, 25. März 2020. <https://www.nachrichten.at/oberoesterreich/steyr/gedenktafel-fuer-marlen-haushofer-an-der-hauswand;art68,3243973> (Stand: 30.04.2025).

Parasitos. In: Henry George Liddell/Robert Scott: *A Greek-English Lexicon. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones. With the assistance of Roderick McKenzie.* Oxford: Clarendon Press 1940. <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dpara%2Fsites> (Stand: 30.04.2025).

Reich-Ranicki, Marcel: „Lauter schwierige Patienten“. [27.06.2001] https://www.youtube.com/watch?v=sfQUhCzNiYo&list=PLNBDoc1WSRyh4JZa6TYCTR_N8QyDuXhfPo&index=6&t=os (Stand: 30.04.2025).

Namensregister

Das Personenregister verzichtet zugunsten der Übersichtlichkeit auf die Nennung von Ingeborg Bachmann, Hélène Cixous und Marlen Haushofer.

- Abraham 233
Adam 233, 236
Adjogah, Adzovi 213, 286
Adorno, Gretel 187
Adorno, Theodor W. 187f.
Agnese, Barbara 168, 195, 212f., 286f.
Aichinger, Ilse 46, 49, 297
Albrecht, Monika 24, 28, 33, 38f., 88–102, 105f., 132, 136, 138–140, 142, 144f., 166, 168, 195, 221, 267, 281f., 286f., 291, 296f., 300
Alexijewitsch, Swetlana 81
Arlaud, Sylvie 239f., 287f., 299f., 303
Assmann, Jan 268, 287
Astrup, Anne-Sophie 79, 287

Babka, Anna 33, 72, 77–79, 287
Bachtin, Michail Michailowitsch 196
Barthes, Roland 15, 69, 217, 287f.
Battiston, Régine 82–84, 161, 288
Baudrillard, Jean 15, 17, 64
Bauer, Dita 110
Bauer, Ingrid 22f., 288
Bayertz, Kurt 129, 288
Beckett, Samuel 175
Benjamin, Walter 42, 87, 184–188, 191–193, 288, 295
Bennington, Geoffrey 153, 175, 288
Benthien, Claudia 217, 220, 288
Berger, Anne Emmanuelle 17f., 288
Berger, Cara 75, 288
Berger, John 221, 224, 288
Berglund Hall, Elisabeth 75, 288
Bernard-Hoverstad, Anna 75, 288
Bernhard, Thomas 77, 167, 296
Best, Otto 92f., 146, 281
Bileam 233
Blyth, Ian 74, 302
Bosch, Stefan 15f., 289
Bossinade, Johanna 168, 289
Bostow, Raquelle K. 75, 289
Bray, Abigail 61, 289
Breuer, Josef 180, 289
Bricmont, Jean 64, 303
Briden, Mary 220, 289
Broser, Patricia 195, 289
Brüns, Elke 44–46, 49, 53, 55–57, 289
Burdorf, Dieter 220, 289
Büscher, Nick 87f., 289
Butler, Judith 132, 289

Calle-Gruber, Mireille 20, 48, 59, 61, 63–67, 75, 124, 147, 218, 220, 232, 274, 284, 289, 302
Campe, Rüdiger 25, 290
Camus, Albert 49, 305
Cano, Marina 75, 290
Caroll, Lewis 263
Celan, Paul 33, 42, 77
Champollion, Jean-François 165, 168
Charbonneau, Patrick 81, 290
Cohens, Keith 60
Cohens, Paula 60
Colebrook, Claire 75, 290
Cooper, Sarah 75, 290
Couffons, Miguel 81
Czurda, Elfriede 127, 201, 290

Dahlerup, Pil 20, 290
Dallinger, Petra-Maria 24, 110, 112, 161, 281, 285, 290, 295
Därmann, Iris 205, 290
de Balzac, Honoré 49
de Beauvoir, Simone 52f., 74, 83
de Rambures, Jean-Louis 66
de Saint-Simon, Henri 232, 237
de Saussure, Ferdinand 69, 153, 156, 290
Decout, Maxime 75, 290
Deleuze, Gilles 15, 17, 20f., 60, 64, 104, 130, 175, 220, 224, 252, 289, 290
Delphy, Christine 64
Demeter 210–214
Denneler, Iris 58, 290
Derrida, Jacques 13–17, 20f., 26f., 60f., 75, 146, 153f., 175, 177, 184, 187–189, 191, 205, 219f., 230, 236, 257, 281, 283f., 288, 290f., 294–296, 298, 300, 302, 304f.
Diallo, Moustapha M. 166, 291
Diz Vidal, Martin 73, 291
Dosse, François 15, 21, 291
Dreeßen, Peter 35, 291
Dröscher-Teille, Mandy 143, 291
Dusini, Matthias 73, 284
Dutschke, Rudi 22

Eason, Kathryn A. 75, 291
Ebner, Jeannie 49, 56, 110, 292
Edwards, Natalie 75, 292
Eitler, Pascal 22, 292
Eilittä, Leena 195, 292
Énard, Mathias 81

- Eroğlu, Çağrı 75, 292
 Eurydike 210–212, 214
 Eva 117–121, 233, 236
 Evans, Dylan 159, 228, 292
 Export, Valie 23
- Ferrari, Jérôme 81
 Fink, Bruce 158f., 292
 Fleischanderl, Karin 50–52, 292
 Liedl, Konstanze 53f., 56f., 104, 137, 155f., 246, 256, 261, 292
 Foucault, Michel 15, 21
 Fouque, Antoinette 64
 Frankl, Viktor 158
 Frazer, James George 212f., 293
 Frei Gerlach, Franziska 57, 293
 Freud, Sigmund 16–18, 57, 63, 71f., 128, 130, 134, 141, 147, 158, 177, 180, 224, 230, 232, 250, 254f., 257, 289, 291, 293, 301
 Frisch, Max 34, 82, 288
- Garnier, Marie-Dominique 75, 293
 Gehmacher, Johanna 23, 293
 Genet, Jean 70, 130, 294
 Genette, Gérard 20, 173, 293
 Gerhardt, Christina 75, 293
 Gien, Anna 73, 284
 Giguere, Noelle 220, 232, 293
 Giuriato 25, 293
 Goh, Irving 233, 236, 293
 Götsche, Dirk 24, 28, 33, 38f., 88–102, 105f., 132, 136, 138–140, 142, 144f., 166, 168, 195, 267, 281f., 286f., 291, 296, 297, 300
 Goulet, Crevier 75, 298
 Groddeck, Georg 168, 253
 Guattari, Félix 15, 17, 20f., 60, 104, 130, 175, 224, 252, 290
 Guégan Fisher, Claudine 75, 293
 Gürtler, Christa 34, 45, 54, 239, 285, 290, 293f.
- Haas, Annika 20f., 72, 232, 294
 Haekel, Ralf 233, 294
 Haffer, Jürgen 245, 294
 Hakel, Hermann 50
 Hamish, Jack 42
 Hamsun, Knut 49
 Handke, Peter 77, 268, 296
 Hanrahan, Mairéad 75, 183, 294
 Hapkemeyer, Andreas 201, 294
 Haraway, Donna 225, 294
 Harrasser, Karin 169, 294
 Hartwig, Ina 33–35, 294
 Hatschepsut 170, 178f., 201
 Hayer, Björn 58, 295
- Hemecker, Wilhelm 33–35, 41, 77, 295, 297, 301
 Herbold, Astrid 25, 295
 Hodges, Nancy 75, 291
 Hofer, Georg 24, 112, 281, 285, 295
 Hoft-March, Eilene 75, 288, 295
 Höller, Hans 40f., 43, 93, 295
 Horlacher, Stefan 221, 295
 Horus 212
 Horváth, Andrea 72, 295
 Hotz, Constance 33, 35f., 295
 Hubmann, Philipp 14, 188, 294f., 298
 Hutfless, Esther 60f., 220, 222, 232, 237, 281, 283, 285, 295f., 298, 300, 302f.
- Iorio, Marco 123, 296
 Irigaray, Luce 17, 59, 64f., 74f., 83, 287
 Isaak 233
 Isis 141, 195, 202, 210, 212f., 286, 297
- Jelinek, Elfriede 77, 266, 287, 291, 303
 Joyce, James 59, 67, 137, 139
 Jung, Carl Gustav 158
- Kaiser, Birgit Mara 75, 296
 Kaiser, Wilson 75, 300
 Kanz, Christine 167f., 296
 Keller, Fritz 23, 296
 Kertész, Imre 81
 Kiening, Christian 21, 296
 Klapper, Simone 268, 296
 Klimke, Martin 21f., 292, 296, 302
 Konersmann, Ralf 222, 236, 296
 Kore 210–214, 307
 Koschel, Christine 37, 78, 91, 94, 120, 173, 282f., 301
 Kreisky, Bruno 22
 Krüger, Horst 35, 296
 Krylova, Katya 167, 196, 204, 296
- Lacan, Jacques 15, 39, 57, 60, 64, 71, 128, 153, 158f., 162, 193, 228, 269, 292, 296, 306
 Landfester, Ulrike 51f., 296
 Langer, Renate 34, 297
 Leclair, Bertrand 147, 284
 Lennox, Sara 33, 38, 166, 287, 297
 Lewis, C. S. 263
 Lie, Sissel 75, 297
 Lindhoff, Lena 20, 297
 Lipiński, Krzysztof 58, 297
 Lispector, Clarice 66
 Lorenz, Dagmar 46, 49, 52f., 83, 241, 297
 Lorenz, Konrad 26
 Lubkoll, Christine 25, 110, 297, 299

- Lurz, Peter W. W. 15f., 289
 Lydon, Mary 61, 297
 Lyotard, Jean-François 15, 17f., 124, 128, 210, 227f., 297
 Maeda, Keiichi 213, 297
 Mairhofer, Marlen 14, 36, 80, 111, 126, 162, 232, 297f.
 Makward, Christiane 148, 285
 Manne, Kate 70, 298
 Marcuse, Herbert 22
 Marder, Elissa 60, 65, 298
 Marx, Karl 17, 123, 129, 210, 288, 296, 301
 Mathieu, Nicolas 81
 Mayer, Susanne 74, 285
 Medusa 22, 54f., 60–62, 64, 70, 72f., 128f., 134f., 147, 149, 224f., 281, 283, 285, 298, 300, 303, 305
 Meschonnic, Henri 77, 79f., 298
 Mesner, Maria 23, 293
 Michaud-Goulet, Ginette 75, 298
 Michaud-Lapointe, Alice 75, 298
 Michler, Werner 9, 25f., 298
 Mihelakis, Eftihia 75, 298
 Mikulášová, Andrea 58, 298
 Milesi, Laurent 75, 298
 Mitgutsch, Anna 47, 51, 54, 298
 Mitscherlich, Alexander 72, 255, 267, 293
 Mnouchkines, Ariane 76
 Moi, Toril 20, 298
 Morrien, Rita 57, 298
 Motard-Noar, Martine 75, 299
 Mulvey, Laura 224, 299
 Munker, Stefan 15, 299
 Musil, Robert 40, 79, 176, 195, 212f., 286, 299
 Naas, Michael 220, 299
 Nagl-Docekal, Helga 70f., 299
 Nagy, Hajnalka 195, 299
 Nancy, Jean-Luc 77, 79f., 291, 299
 Neelsen, Sarah 58, 299
 Ní Dhúill, Caitríona 58, 299
 Nyssen, Hubert 81
 Oesterle, Günter 110, 299
 Öhlschläger, Claudia 25, 110, 297, 299
 Oki, Sayaka 167, 299
 Opel, Adolf 35
 Opitz-Wiemers, Carola 220, 299
 Orpheus 60, 210–212, 214, 281, 284, 302
 Osiris 141, 195, 202, 210, 212f., 286, 297
 Ott, Elfriede 112
 Ott, Herta Luise 77f., 300
 Pablé, Elisabeth 44f., 47f., 286
 Parker, Sarah 75, 300
 Persephone 211f., 214
 Pichl, Robert 90, 287, 300
 Plaza, Monique 64
 Pollmann, Leo 72, 300
 Pölsler, Julian 58, 300
 Polt-Heinzl, Evelyn 56, 109, 115, 121, 239f., 242f., 245, 300
 Postl, Gertrude 60f., 64, 237, 281, 283, 285, 298, 300, 303
 Predoiu, Graziella 58, 300
 Prenowitz, Eric 66, 188, 300, 302
 Quéré, Henri 19, 285
 Rauch, Angelika 38, 195, 301
 Raulet, Gérard 128, 134, 301
 Razbojnikova-Frateva, Maja 58, 301
 Reich-Ranicki, Marcel 33–35, 44, 78, 301, 307
 Reich, Wilhelm 22
 Reinstädler, Janett 72, 301
 Reitani, Luigi 94, 97, 100, 104f., 301
 Rétif, Françoise 77–80, 210, 213, 286, 301f.
 Rilke, Rainer Maria 210–213, 301f.
 Ringrose, Priscilla 75, 297
 Roesler, Alexander 15, 299
 Rohde, Hedwig 67, 302
 Sandré, Marguerite 66, 302
 Schäfer, Anja 57, 302
 Schäfer, Elisabeth 29, 59–61, 134, 220, 222, 225, 230, 232, 237, 281, 283, 285, 295f., 298, 300, 302f.
 Scheffel, Gerda 66
 Schmid-Bortenschlager, Sigrid 39, 302
 Schmidjell, Christine 50, 109–112, 114, 117, 285, 300, 302
 Scholem, Gershom 42
 Schulz, Kristina 22, 302
 Sedlaczek, Markus 230, 302
 Segarra, Marta 75, 291, 302
 Sellers, Susan 14, 19, 74, 124–126, 283–285, 302
 Seth 212
 Siegert, Bernhard 170, 302
 Simma, Claudia 9, 15, 64, 73, 134, 147–149, 232–234, 236f., 248, 285, 302f.
 Simons, Oliver 104, 169f., 237, 248, 292, 294, 303, 305
 Sokal, Alan 64, 303
 Stadler, Friedrich 21–23, 288, 296, 301, 303
 Stadler, Ulrich 254–256, 292, 303

- Steffin, Margarete 185
 Stephan, Inge 54f., 303f.
 Stevens, Christa 60, 285
 Stifter, Adalbert 49, 110, 251, 290, 303
 Stingelin, Martin 25, 293
 Strigl, Daniela 44–46, 50–52, 56–58, 83,
 107, 109–113, 115, 122, 132, 240, 242f., 246, 250,
 253f., 266, 285, 303f.

 Tauschinski, Oskar Jan 46–48, 56, 304
 Thau, Bärbel 195, 304
 Todorov, Tzvetan 20
 Topitsch, Rainer 21, 304
 Treude, Andrea 137, 304
 Tschörner, Sylvia 73, 304
 Tunner, Erika 55, 83, 304
 Turner, Lynn 75, 304
 Tuthmosis 179

 Uerling, Herbert 212, 304
 Updike, John 181
 Užkauskaitė, Lina 248, 304

 Venske, Regula 46, 54f., 303f.
 Verne, Jules 73
 Vieth, Annette 36f., 304
 Vinardell-Puig, Teresa 240f., 257, 304
 von der Lüche, Astrid 222, 236, 296
 von der Osten, Esther 9, 73, 183f., 190, 305
 von Hofmannsthal, Hugo 79
 von Jagow, Bettina 213, 305
 von Kleist, Heinrich 70, 130
 von Ranke-Graves, Robert 210, 212, 305
 von Treskow, Isabella 72, 305
 von Weidenbaum, Inge 37, 78, 91, 94, 120,
 173, 282f., 301
 Vuillard, Éric 81

 Waelti, Slaven 17, 305
 Wagner, Elisabeth 104, 169f., 220, 248, 292,
 294, 303, 305
 Waniek, Eva 66, 69, 305
 Weigel, Hans 35f., 44f., 47, 49f., 56, 89, 112,
 114, 122, 241
 Weigel, Sigrid 22, 33, 35, 37f., 40–43, 53–55,
 89, 92, 99–101, 170, 172, 180, 201
 Weil, Kari 75, 305
 Weingart, Brigitte 217, 220, 288
 Weltman-Aron, Brigitte 75, 305
 Wexberg, Kathrin 58
 Wilson, Catherine 222, 236, 296
 Wittgenstein, Ludwig 78f.
 Woolf, Virginia 83, 243
 Wörgötter, Martina 137, 141f., 305

 Zanetti, Sandro 25, 124f., 293, 306
 Zapf, Hubert 16, 306
 Zeemann, Dorothea 53, 306
 Zeller, Eva Christina 168, 306
 Zepp, Susanne 72, 306
 Žižek, Slavoj 269, 306

