

treibhaus

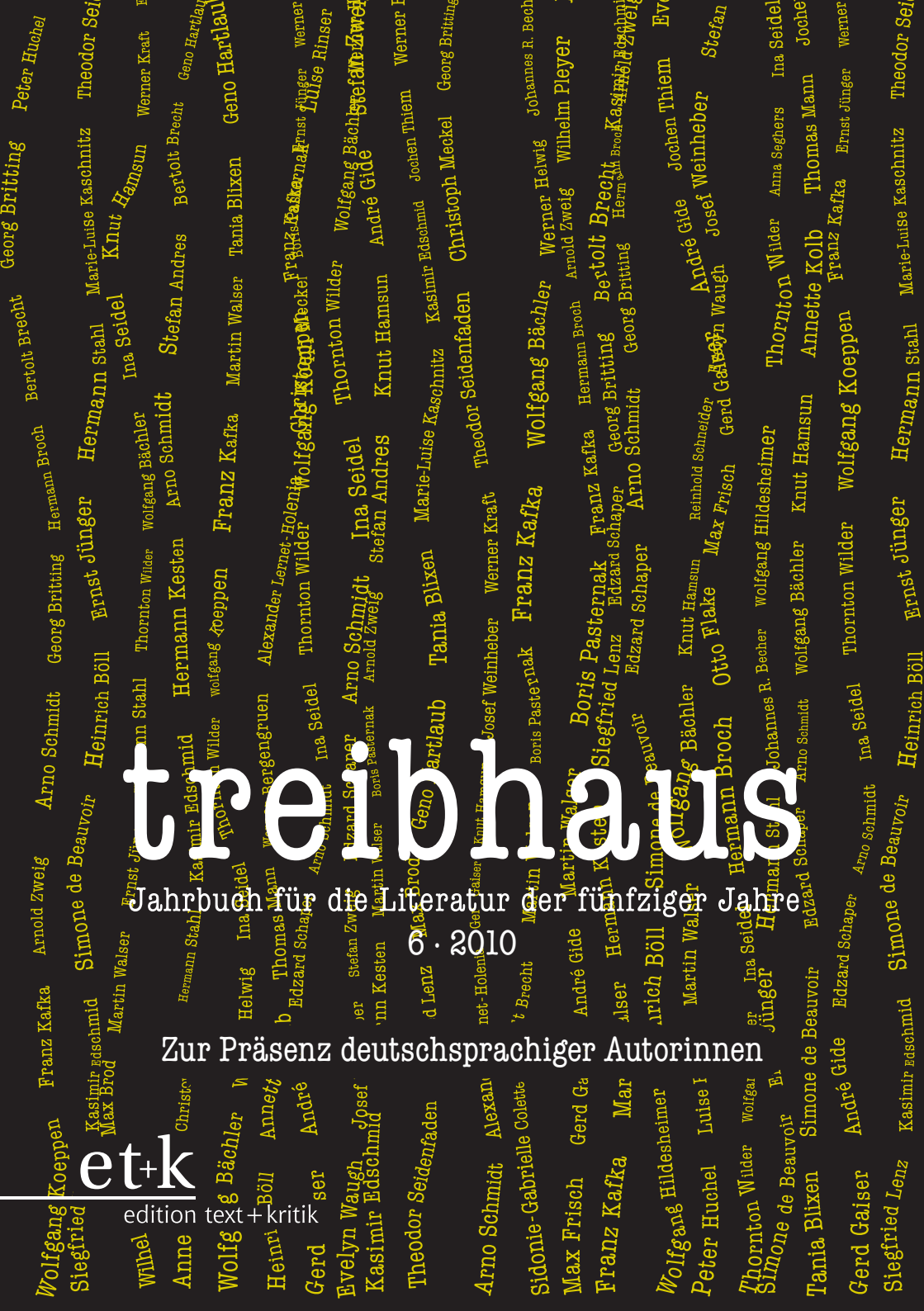
Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre

6 · 2010

Zur Präsenz deutschsprachiger Autorinnen

et+k

edition text + kritik



Zur Präsenz deutschsprachiger Autorinnen

Herausgegeben von
Günter Häntzschel
Sven Hanuschek
Ulrike Leuschner

et+k

edition text + kritik

Mit freundlicher Förderung der Frauenbeauftragten des Fachbereichs 2
der Technischen Universität Darmstadt.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86916-084-9

Umschlagentwurf: Ole Häntzschel, Berlin/Thomas Scheer, Stuttgart,
unter Anlehnung an den originalen Schutzumschlag von Gottlieb Ruth
zu Wolfgang Koeppens Roman „Das Treibhaus“, Scherz & Goverts, Stuttgart 1953

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist,
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2010
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Stuttgart

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Talstraße 14, 72147 Nehren

Inhaltsverzeichnis

Editorial	7
Wiederaufnahme	
Natalie Lorenz: Literarische Texte von Marieluise Fleißer in den 1950er Jahren	15
Monika Melchert: Im Kontrast der Städte Berlin und Paris. Die Schriftstellerin Ilse Langner in den fünfziger Jahren	29
Monika Bächer: Oda Schaefer (1900–1988) – Elbisches und Orphisches	43
Exil und Heimkehr	
Vera Viehöver: „Euphorische Heimkehr“? Hilde Domins Ankunft im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit	69
Heide Helwig: „Heimkehr – fatal!“ Paula Ludwig (1900–1974)	86
Nikolas Immer: Die Durchschmerzungen der Welt. Zum lyrischen Werk von Nelly Sachs	104
Ulrike Leuschner: Ilse Schneider-Lengyel, die Frau „aus dem Anderswo“	125
Neues Schreiben	
Iris Hermann: „Mit einer Frage beginnt die Nacht“. Gedichte und Prosaminiaturen Ilse Aichingers der 1950er Jahre	161
Barbara Wiedemann: „bis hierher und nicht weiter“. Ingeborg Bachmann als Lyrikerin im Zeichen Paul Celans	178
Gaby Pailer: Revuen der Fassungslosigkeit: Ingeborg Drewitz als Dramatikerin der 1950er Jahre	208
Ulrike Böhmel Fichera: „Ein rechter Überblick findet sich nicht“. Marie Luise Kaschnitz' <i>Engelsbrücke. Römische Betrachtungen</i> (1955)	222
Helga Meise: „... ein Herz soll es sein, ein einziges unter der Sonne!“ Zur Herzmetaphorik in Christine Lavants <i>Bettlerschale</i> (1956)	237
Sonja Hilzinger: Theater nach Brecht: Inge und Heiner Müller	252

Medien und Rezeption

Hanna Köllhofer: Nur leise Töne im Äther? Aichingers <i>Knöpfe</i> und die Hörspiel-Autorinnen der 1950er Jahre – eine Spurensuche	271
Sabine Berthold: Aufbruch im Umbruch. Modernisierung und Mobilisierung in der westdeutschen Mädchenliteratur der 1950er Jahre	288
Hiltrud Häntzschel: Lektürememoiren einer Tochter aus mittlerem Hause (1955 – 1960)	298
Annette Keck: Die Komödiantin und der Herrenwitz: Liselotte Pulver im Film der 1950er Jahre	310
Die Beiträgerinnen und Beiträger	323
Adressenverzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger	328
Personenregister	331

Editorial

Als der Krieg zu Ende war, hatten Frauen viele Positionen der im Feld stehenden, kriegsgefangenen oder gefallenen Männer übernommen, eine, wenn auch aus der Not entstandene, Emanzipation. Die Neuorganisation Deutschlands stellte umgehend die alte Geschlechterordnung wieder her, den Frauen wurde erneut der Platz in der zweiten Reihe zugewiesen. Bei der Vergabe der Studien- und Ausbildungsplätze genossen die Kriegsheimkehrer Vorrang, der Arbeitsplatz der Frau war wieder unentgeltlich auf die Familie oder auf sogenannte Leichtlohngruppen in der Industrie beschränkt. Wenn auch im Grundgesetz der Bundesrepublik die Gleichheit der Geschlechter verankert wurde, blieb die Konsequenz dieses Artikels in der Gesetzgebung letztlich aus: Die Frau schied aus der Verbeamtung mit der Heirat aus, zur Berufsausübung bedurfte es der Erlaubnis des Ehemannes, der auch allein den Wohnort der Familie bestimmen durfte. In der DDR wurde die Frau zwar, meist um den Preis der Doppelbelastung, in den Produktionsprozess eingebunden, doch blieb die Gleichstellung der Geschlechter dem sozialistischen Aufbau der Gesellschaft untergeordnet. Frauenspezifische Probleme und Sichtweisen, wenn überhaupt wahrgenommen, wurden gesamtdeutsch marginalisiert; für Österreich und die Schweiz trifft dies in gleicher Weise zu.

Der defizitären sozialen Lage entspricht die Situation schreibender Frauen auf dem Buchmarkt. Wie die aufschlussreiche statistische Analyse zur deutschsprachigen Belletristik der fünfziger Jahre ergeben hat, sind die einzigen Vertreterinnen ernsthafter Literatur, die in allen drei Stichjahren 1950, 1955 und 1960 mit mehreren Titeln vorkommen, Gertrud von Le Fort und Ina Seidel. An der stetig wachsenden Gesamtproduktion, die auch die Höhenkamm- und Unterhaltungsliteratur berücksichtigt, haben Autorinnen einen schwankenden Anteil; er beläuft sich 1950 bei einer absoluten Zahl von 338 auf 15,82 Prozent, steigt 1955 auf 20,14 Prozent (681) und fällt 1960 auf 17,36 Prozent (795) zurück. Das Anwachsen wie der Rückgang erklären sich aus dem zunächst steigenden, dann, wohl durch den Einfluss des Fernsehens, abnehmenden Konsum sogenannter Heftchenliteratur von Schicksals-, Liebes- und Arztromanen, die sich, meist geschrieben von Frauen, an ein vorwiegend weibliches, von öffentlicher verantwortungsvoller Tätigkeit suspendiertes Publikum wenden. Im Bereich der Höhenkammliteratur sind Frauen – statistisch signifikant – überhaupt nicht vertreten.¹

Was das Gesamtbild zeigt, bestätigt ausschnitthaft die allgemein als fortschrittlich eingeschätzte Gruppe 47. Während der ersten 15 Jahre ihres Beste-

hens lasen auf den Tagungen 86 Männer und 10 Frauen, „zahlenmäßig eine normale Quote“, wie Ingrid Bachér treffend feststellt.²

Frauen schreiben unter erschwerten Bedingungen. Einerseits werden unter geschlechtsspezifischer Perspektive die Mechanismen des Buchmarkts deutlicher erkennbar, andererseits leistet das der Verschleierung Vorschub: Arrivierte Autorinnen lancieren nachträgliche Legenden darüber, wie sie sich am Buchmarkt durchgesetzt haben, oder akzeptieren bereitwillig fremde Legendenbildung. So erscheint es sinnvoll, den Schriftstellerinnen der deutschsprachigen Literatur der 1950er Jahre ein eigenes Heft zu widmen.

Dass damit keine Ausgrenzung intendiert ist, zeigen die beiden vorangegangenen *treibhaus* Bände, in denen nach Maßgabe der Rahmenthemen Autorinnen selbstverständlich auch behandelt werden: *treibhaus* 4 (2008), „Die Anfänge der DDR-Literatur“, brachte einen Aufsatz von Carmen Ulrich über die Lyrikerin Susanne Kerckhoff und eine Untersuchung von Loreto Vilar über die kontroverse Rezeption von Anna Seghers' Roman *Die Toten bleiben jung*, *treibhaus* 5 (2009), „Das Jahr 1959“, ein Gespräch mit Ruth Rehmann sowie Beiträge von Arturo Larcati über Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung und Gerald Sommerer über Nelly Sachs' szenische Arbeiten.

Naturgemäß spiegelt die Zusammensetzung eines Jahrbuchs vornehmlich die aktuelle Interessenlage der Forschung und kann nicht den Anspruch erheben, das Thema in seiner Gänze zu repräsentieren. So erklärt es sich, dass im vorliegenden Band nationalsozialistische Autorinnen ebenso fehlen wie ausgewiesene Vertreterinnen der sogenannten Inneren Emigration. Von den 13 Autorinnen, die in monographischen Beiträgen vorgestellt werden, haben nur drei (Marieluise Fleißer, Ilse Langner, Oda Schaefer) vor 1933 Publikationen aufzuweisen, an deren Thematik und Stil sie, nach kontinuierlicher Beschäftigung mit unverfänglichen Arbeiten während der NS-Zeit, anknüpfen können. Drei oder vier der Autorinnen sind Remigrantinnen (Hilde Domin, Paula Ludwig, Nelly Sachs – eine ungeklärte Stellung nimmt Ilse Schneider-Lengyel ein), sechs Autorinnen (Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Ingeborg Drewitz, Marie Luise Kaschnitz, Christine Lavant, Inge Müller) beginnen erst nach 1945

-
- 1 Günter Häntzschel, Adrian Hummel, Jörg Zedler: *Deutschsprachige Buchkultur der 1950er Jahre. Quellen, Analysen und Interpretationen*. Wiesbaden 2009, S. 5, 42, 47 und passim.
 - 2 Ingrid Bachér: ... und die Frauen in der Gruppe 47. Bruchstücke zu einem Thema. In: *Dichter und Richter. Die Gruppe 47 und die deutsche Nachkriegsliteratur*. Ausstellung der Akademie der Künste, 28. Oktober bis 7. Dezember 1988. Hg. von Jürgen Schutte, Elisabeth Unger und Irmtraud Gemballa. Berlin 1988, S. 91–93, hier S. 91.

zu veröffentlichen. Eine noch stärkere Ungleichgewichtung ergibt die Ordnung nach Gattungen: Überwiegend mit lyrischen Werken werden acht Autorinnen vorgestellt (Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Hilde Domin, Paula Ludwig, Christine Lavant, Nelly Sachs, Oda Schaefer, Ilse Schneider-Lengyel), vier mit überwiegend dramatischen Arbeiten (Ingeborg Drewitz, Marieluise Fleißer, Ilse Langner, Inge Müller), Marie Luise Kaschnitz als einzige ist mit Prosatexten vertreten.

Die in den zwanziger Jahren als Dramatikerin erfolgreiche Marieluise Fleißer geriet in den fünfziger Jahren parallel zu einer Lebens- in eine Schaffenskrise, deren allmähliche Überwindung Natalie Lorenz nachzeichnet. Zwei Hörspiel-exposés und zwei Rezensionen durchbrechen die Schreibpause, ehe Fleißer 1958 nach dem Tod ihres Ehemannes die Arbeit wieder aufnimmt und in den 1960er Jahren unter den Vorzeichen des Neuen deutschen Volksstücks eine Wiederentdeckung erlebt und erneut produktiv wird.

Auch Ilse Langner behauptete sich auf dem Theater der 1920er Jahre – 1933 waren ihre naturalistischen Antikriegs- und Emanzipationsstücke *Frau Emma kämpft im Hinterland* und *Amazonen* verfehlt. Wie Fleißer hatte sie zwar kein Schreibverbot, fand aber nie wieder den Anschluss als Dramatikerin. Wie Monika Melchert nachweist, wurden trotz vieler Anstrengungen weder Langners „Trümmerstücke“ noch ihre antikisierenden Antikriegsdramen auf die Bühne gebracht, ihre existentialistischen *Pariser Stücke* gerieten ins Abseits der Unspielbarkeit. Gesellschaftliche Anerkennung erlangte die weltgewandte Autorin durch Reiseprosa.

Oda Schaefer war eine versierte Journalistin, ehe sie 1932 ihr erstes Gedicht veröffentlichte; ihren Werdegang stellt Monika Bächer dar. Auch während der NS-Zeit schrieb Schaefer für Zeitungen und Zeitschriften, als Lyrikerin trat sie erst nach Kriegsende in Erscheinung. Ihr Verständnis ‚weiblichen‘ Schreibens ist gesellschaftskonform: Inspiration, geprägt von Liebe, Leid und Zartheit. Vor den gewandelten ästhetischen Ansprüchen der sechziger Jahre weicht sie ins Feuilleton aus.

Vera Viehöver verfolgt die Ankunft von Hilde Palm, die sich mit Rücksicht auf ihren Mann das Pseudonym Domin zulegte, im Literaturbetrieb der 1950er Jahre. Während ihres Exils in der Dominikanischen Republik hatte die Dichterin mit ihrem Ehemann Erwin Walter Palm eine gemeinsame Schreibwerkstatt betrieben, in der Übersetzungen aus dem Spanischen entstanden, nach der Rückkehr aus dem Exil 1954 eine bei den deutschen Verlagen gesuchte Ware. Erst 1951, im Alter von 39 Jahren, wandte sie sich konsequent dem Schreiben eige-

ner Gedichte zu. 1957 hatte sie mit kurz zuvor entstandenen Exilgedichten Erfolg, die sie, klug platziert, älteren, in ihrer Freizügigkeit kühnen Liebesgedichten aus den Exiljahren voransetzte.

Als Fortsetzung der entbehrungsreichen Provisorien des brasilianischen Exils erlebte dagegen Paula Ludwig, die Nazi-Deutschland aus Abscheu, nicht aus persönlicher Bedrohung verlassen hatte, ihre Remigration. Heide Helwig beschreibt, wie sie, enttäuscht von den alten Freunden und traumatisiert von den Greueln des Holocaust, die Kraft zu einem Neuanfang nicht mehr findet.

Die „Durchschmerzungen der Welt“, mit der Nelly Sachs den Holocaust reflektiert, lässt sie, wie Nikolaus Immer durch Einzelinterpretationen nachweist, eine neue lyrische Sprache finden. Anfangs noch zurückhaltend, ja ablehnend aufgenommen, verhilft ihr die Kraft ihrer Bilder und experimentellen Verse schließlich zur Anerkennung, die 1966 vom Nobelpreis gekrönt wird.

Eine Außenseiterin im literarischen Feld der fünfziger Jahre bleibt die Ethnologin Ilse Schneider-Lengyel, die sich als Fotografin während der 1930er Jahre international einen Namen gemacht hat. Aufgrund ihres Lebens in Paris während der NS-Zeit als Journalistin zunächst gefragt, findet ihre am französischen Surrealismus geschulte Lyrik keinen Zuspruch, auch nicht bei den Angehörigen der Gruppe 47, deren Gründungstreffen in ihrem Haus am Bannwaldsee stattfand. Blieb dadurch auch ihr Name präsent, ist doch ihr schriftstellerisches Werk so gut wie unbekannt geblieben. Die Sichtung ihres Restnachlasses durch Ulrike Leuschner gibt erste Hinweise auf ein so befremdliches wie faszinierendes Reservoir von Texten.

Die beiden ersten Frauen, die durch die Gruppe 47 gefördert wurden, sind Ilse Aichinger und Ingeborg Bachmann. Die Würdigung der jüdischen Dichterin Aichinger, die 1952 den gruppeninternen Preis erhält, gehört zu den kathartischen Exerzitien der Schriftstellervereinigung, die bekanntlich ein schwieriges bis ablehnendes Verhältnis zu den Opfern und Vertriebenen des NS-Regimes pflegte. Iris Hermann ordnet Aichingers Lyrik der 1950er Jahre unter die Kategorien „Jüdisches, Poetologisches, Topografisches“, die sich die Dichterin als eine Fragende anverwandelt.

Die Beziehung zwischen Paul Celan und Ingeborg Bachmann, der Barbara Wiedemann mit exzellenter Kenntnis der Werke wie der Rezeption nachgeht, ist die Geschichte der Abhängigkeit der Frau und ihres Werkes vom geliebten jüdischen Mann, dem sie als Angehörige der Tätergeneration in vielfacher Weise dienstbar ist. Ihre intertextuelle Unterwerfung wird von ihm nicht beachtet oder bleibt jedenfalls unerwähnt, führt jedoch vorzüglich in den negativen Kritiken zu einer Homogenisierung der Poetik beider.

Ihrer „Fassungslosigkeit“ gegenüber den Verbrechen des Holocaust verschafft die junge Ingeborg Drewitz durch dramatische Gestaltung Ausdruck. Gaby Pailer zeichnet den problematischen Versuch nach, durch den Rekurs auf mythische, antike und biblische Sujets, durch Anbindung an die bewährten Genres des bürgerlichen Trauerspiels oder des Mysterienspiels Sicherheit zu gewinnen. Angesichts der Ungeheuerlichkeit der Thematik ist Drewitz' Scheitern unausweichlich und hat doch Bestand in seinem heroischen Engagement gegen das Verschweigen und Vergessen.

Mehr als 20 Jahre älter als Ingeborg Drewitz, fühlte sich Marie Luise Kaschnitz, die die Diktatur der Nationalsozialisten in fragloser Anpassung verbrachte, zur Stellungnahme aufgerufen. 1955 erschien *Engelsbrücke*, ein Mosaik von 170 kurzen Prosatexten, die von kritischer Beobachtung zeugen. Ulrike Böhmel Fichera diskutiert die Skizzen, Reflexionen und erzählerischen Miniaturen in ihrem Bezug zum Entstehungsort Rom wie zu den vielfachen Parallelen in den Tagebucheinträgen als spezifischen Entwurf eines genuin weiblichen Schreibens.

Eine Vertreterin der Innerlichkeit ist die Österreicherin Christine Habernig, geborene Thonhauser, die sich als Dichterin nach ihrem Heimatort Lavant nannte. 1956 kam als erster Band ihres lyrischen Hauptwerks die Gedichtsammlung *Die Bettlerschale* heraus. Schlüsselbegriff der stringenten Interpretation von Helga Meise ist die Herz-Metapher, die zugleich als Metonymie auftritt und in ein ambivalentes Verhältnis von Begehren und Identität zum weiblich konnotierten lyrischen Ich der Gedichte tritt.

Den Gegenpol weiblicher Autorschaft in den 1950er Jahren nimmt die DDR-Dramatikerin Inge Müller ein. Wiewohl bereits erfolgreich, als sie 1953 den mittel- und erfolglosen Dramatiker Heiner Müller trifft, wird sie ihm in der öffentlichen Wahrnehmung als Mitarbeiterin untergeordnet. Die erarbeiteten Theaterstücke, mit denen sie hervortraten, galten bald nur noch als seine Werke. Sonja Hilzinger beschreibt die allmähliche Trennung der Produktionsgemeinschaft Müller. Während Inge Müller mit dem Hörspiel *Die Weiberbrigade*, in dem sie den „Kampf der Geschlechter“ im „Klassenkampf“ thematisiert, weiterhin anerkannt bleibt, wird Heiner Müllers Komödie *Die Umsiedlerin* abgestraft. Als ihre Bühnenfassung der *Weiberbrigade* zugleich mit Heiner Müllers Theaterbearbeitung von Erik Neutschs Roman *Die Spur der Steine* 1965 dem Verdikt des 11. Plenums des ZK der SED anheimfällt, nimmt sie sich das Leben.

Die monographischen Aufsätze werden ergänzt durch den Überblick von Hanna Köllhofer über den Anteil der Autorinnen an dem für die 1950er Jahre

zentralen Genre des Hörspiels. In der männlich dominierten Gattung waren Frauen zahlenmäßig gut vertreten, wurden jedoch weitgehend an den Rand gedrängt: Während der Laufzeit von 60 Jahren wurde der renommierte Hörspielpreis der Kriegsblinden nur neunmal einer Autorin verliehen. Ihre Gesamtdarstellung beschließt Köllhofer mit einer Analyse des unterschätzten Hörspiels *Knöpfe* von Ilse Aichinger.

Der Geschichte weiblicher Literaturrezeption wird in zweifacher Hinsicht nachgegangen: Sabine Berthold untersucht an repräsentativen Beispielen, wie in der speziell für junge Mädchen geschriebenen Literatur das konventionelle Frauenbild reproduziert, aber teilweise auch kritisch hinterfragt und erweitert wird. Hiltrud Häntzschel zeichnet ihren eigenen Weg zur emanzipierten Leserin auf, der sie aus dem Schullektürekanon der schwäbischen Provinz über die konservative Leseliste der Bibliothekarsschule – beide blenden die Gegenwartsliteratur, speziell die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit konsequent aus – in die kritische Professionalität der engagierten Literaturwissenschaftlerin führt.

Den Band beschließt ein Medienwechsel. Annette Keck untersucht, wie Liselotte Pulver, die Komödiantin des westdeutschen Kinos der 1950er Jahre, im androgynen Spiel von Hosenrollen und subversiver Parodie weibliches Rollenverhalten in Frage stellt. Was kurze Zeit später in der Ägide des Autorenfilms vordergründig als populäres Genrekino abgetan wird, analysiert Keck als „Perspektive einer geschlechterdifferenziert kodierten Komik“.

München und Darmstadt, im Sommer 2010
*Günter Häntzschel, Sven Hanuschek, Ulrike
Leuschner*

Wiederaufnahme

Natalie Lorenz

Literarische Texte von Marieluise Fleißer in den 1950er Jahren

In ihrem Text *Meine Biographie* schreibt Marieluise Fleißer: „1951 versucht sie sich mit neuer Literatur bekanntzumachen. Sie kann überhaupt nichts mehr schreiben.“¹ Tatsächlich folgt ein Jahrzehnt, in dem Fleißer keine literarischen Texte abschließt. Nur zwei nachgelassene Hörspiel-exposés, *Die Schwestern* und *Der Sündenbock*, können sicher auf diesen Zeitraum datiert werden.² Dieser Schreibpause stehen jedoch literarische Würdigungen gegenüber, die belegen, dass Fleißer durchaus im Bewusstsein des kulturellen Lebens blieb: 1951 erhielt sie den Preis vom Kuratorium der Stiftung zur Förderung des Schrifttums, 1952 den ersten Preis im Erzählwettbewerb des Süddeutschen Rundfunks, 1953 den Literaturpreis und 1965 die ordentliche Mitgliedschaft der Bayerischen Akademie der schönen Künste.³

Fleißer hatte sich in drei Jahrzehnten einen Namen als Schriftstellerin gemacht. In den 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre schrieb sie die meisten ihrer Erzählungen, den Roman *Mehlreisende Frieda Geier* sowie die Theaterstücke *Fegefeuer in Ingolstadt*, *Pioniere in Ingolstadt*, *Der Tiefseefisch* und die erste Fassung von *Karl Stuart*. Aus den späten 1930er und aus den 1940er Jahren stammen deutlich weniger Texte, und in *Meine Biographie* heißt es unter der Jahresangabe 1935 „sie erhält Schreibverbot mit der Einschränkung, daß sie sechs kurze Feuilletons im Jahr schreiben darf. Sie hat nicht die Absicht, davon Gebrauch zu machen.“⁴ Sie legt auch dar, wie die private Situation und die Not im und nach dem Krieg ihr das Schreiben verhindern, einen Einstieg nach 1945 erschweren und sie zum Verstummen in den 1950er Jahren bringen.⁵

Fleißer entwirft in *Meine Biographie* aus der distanzierten Außenperspektive und in der dritten Person geschrieben einen Lebenslauf, der schlaglichtartig unter einzelne Jahreszahlen Ereignisse und Situationsbeschreibungen

-
- 1 Marieluise Fleißer: *Meine Biographie*. In: Dies.: *Gesammelte Werke*. Aus dem Nachlaß. Hg. von Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister. 4 Bände. Frankfurt a.M. 1994. Bd. 4, S. 523–544, hier S. 537. Im Folgenden: Fleißer: GW.
 - 2 Die Datierung folgt hier und im Folgenden den Angaben von Günther Rühle und Eva Pfister in: Fleißer: GW.
 - 3 Vgl. Anmerkungen in Fleißer: GW, Bd. 4, S. 629, Anm. 1.
 - 4 Fleißer: *Meine Biographie* (Anm. 1), S. 532 f.
 - 5 Ebd. S. 536 f.

anordnet. Mit diesem Verfahren, das ganz offensichtlich mit Mustern von Biografie und Autobiografie spielt, schafft Fleißer einen artifiziellen Text der Selbstinszenierung.⁶ Diesem vorzuhalten, er folge nicht der faktischen Wahrheit, wäre inhaltlich richtig, geht aber an der Sache vorbei. Anders verhält es sich jedoch mit der Fleißerzeption, die lange, gestützt auf *Meine Biographie*, Fleißers Erfindung ihres Schreibverbots durch die Nationalsozialisten geglaubt und tradiert hat.⁷ Erst Hiltrud Häntzschel wies stichhaltig nach, dass ein Schreibverbot durch die Reichsschrifttumskammer für Fleißer nie bestand.⁸ Ab 1933 war Fleißer Mitglied in der Reichsschrifttumskammer und ihre Mitgliedschaft erlosch nur kurzfristig 1938, da ihre Haupttätigkeit im Tabakgeschäft des Ehemanns und nicht mehr im Schreiben gesehen wurde. Ohne Schwierigkeiten erhielt sie jedoch 1938 und 1944 Publikationsgenehmigungen von den Nationalsozialisten.⁹ Die Situation Fleißers in den 1930er und 1940er Jahren ist für die Schreibpause der Dichterin in den 1950er Jahren insofern wichtig, als sie in diesen beiden Jahrzehnten ihren Ursprung findet.

1949: *Das Pferd und die Jungfer* und *Er hätte besser alles verschlafen*

Die Erzählung *Das Pferd und die Jungfer* handelt von einer androgynen „Amazonenfrau“,¹⁰ die sich weigert, so erzählt die Binnengeschichte, ein ärztliches Zeugnis darüber zu bringen, dass sie eine Frau und kein Mann ist und daher ihre erfolgreiche Karriere als Diskuswerferin aufgeben muss. Die Ich-Erzählerin

6 Anita Runge: *Leben – Werk – Profession. Zum Umgang mit biographischen Dokumenten bei Schriftstellerinnen*. In: *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung* 6 (2001): Biographisches Erzählen, S. 70–80, hier S. 79; Anita Runge: *Marieluise Fleißer: Biographie – Konstruktionen an der Schnittstelle zwischen „Leben“ und „Werk“*. In: Izabela Sellmer (Hg.): *Die biographische Illusion im 20. Jahrhundert. (Auto-)Biographien unter Legitimierungszwang*. Frankfurt a.M. u. a. 2003, S. 179–192, und Irmela von der Lühe: *Denn einer war wie der andere. Die Ordnung der Geschlechter in der Prosa Marieluise Fleißers*. In: *Schriftenreihe der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft* 4 (2002), S. 25–38, hier S. 27.

7 Zur Problematik der „Mythenbildung“ sowohl in der Fleißerbiografie wie auch in der Rezeption der Werke Fleißers siehe: Hiltrud Häntzschel: *Marieluise Fleißers Lebenserzählung. Dokumente und Fiktionen*. In: *Schriftenreihe der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft* 4 (2002), S. 5–23.

8 Hiltrud Häntzschel: *Marieluise Fleißer: Eine Biographie. Mit zahlreichen Abbildungen*. Frankfurt a.M., Leipzig 2007, S. 282–325.

9 Ebd., S. 293–295.

10 Marieluise Fleißer: *Das Pferd und die Jungfer*. In: *Fleißer: GW*, Bd. 3, S. 295–307, hier S. 299.

kommentiert ihr Leben nach dem Leistungssport: „Seitdem lebe ich im Zwielicht, ein bißchen anrücklich vielleicht, aber auf meine Art stolz, zwischen den Geschlechtern ein Niemand.“¹¹ Eines Tages kauft sich die Frau kurz entschlossen ein Pferd und findet damit zu einer neuen Identität jenseits der ökonomischen und familiären Zwänge: „Ich denke viel darüber nach, mein eigenes Leben zieht auf diesen einen Punkt sich zusammen. Denn das Pferd ist wie Feuer so schön und in der stürzenden Welt ein Wunder für mich. Ich will es bewundern, ich glaube, sonst müßte ich hassen, ich kann nichts mehr glauben, ich wäre verloren, glaube ich.“¹² Ein Mann vom Zirkus möchte das Pferd für seine Zwecke haben und ist am Ende erfolgreich: Er entzweit die Frau und das Pferd.

In der Fleißerforschung ist das Pferd als Allegorie auf Fleißers Situation als schreibende Frau nach 1945 gelesen worden.¹³ Das Pferd erscheint so als an Pegasus gemahnendes Symbol für das Schreiben, und dies in doppelter Hinsicht: als Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Freiheit in der Kunst und als Grund der Isolation von der Gesellschaft, da es einen Schutzraum schafft: „Wie eine Wand steht es [das Pferd] zwischen mir und den anderen“.¹⁴ Das wilde Pferd „von der Steppe“¹⁵ wie auch das Schreiben stiften Identität und bieten Zuflucht, gleichzeitig befinden sich beide in ständiger Bedrohung. Das wilde Pferd wird zum dressierten Zirkustier degradiert, das weibliche Schreiben wird durch ständige Selbstzweifel und Beeinflussung von außen verhindert. Selbst die Identifikation des Dompteurs in der Geschichte mit Bertolt Brecht, dem rechtskonservativen Dichter Hellmut Draws-Tychsen und Fleißers Ehemann Joseph Haindl, den wichtigsten Männern in Fleißers Leben, die ihr das Schreiben wie der Dompteur in der Geschichte das Pferd abspenstig machen, indem sie sie dominieren, bietet diese Lesart an.¹⁶

Der Text kann aber auch als eine Parabel auf das Verhältnis der Geschlechter gelesen werden. Die Ich-Erzählerin, „die Jungfer“, verweigert sich einer Paarbeziehung und zieht sich auf den Standpunkt einer Außenseiterin zurück;

11 Ebd., S. 302.

12 Ebd. S. 298.

13 Exemplarisch Sabine Göttel: „Natürlich sind es Bruchstücke“. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert 1997, S. 262. Moray McGowan weist darauf hin, dass Fleißer 1948 in einem Brief an Jacob Geis schrieb: „Mein literarischer Gaul ist ziemlich störrisch geworden.“ Moray McGowan: Marieluise Fleißer. München 1987, S. 149.

14 Fleißer: Das Pferd und die Jungfer (Anm. 10), S. 299.

15 Ebd., S. 296.

16 McGowan: Fleißer (Anm. 13), S.149; Elke Brüns: außenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar 1998, S. 154.

sie wird nicht mehr eindeutig als Frau wahrgenommen. Nur diese Position jenseits gängiger und gesellschaftlich etablierter Beziehungsmuster garantieren ihr ein zwar selbstbestimmtes, aber einsames Leben. Als der Mann vom Zirkus erscheint, ist die Ich-Erzählerin nicht frei von erotischem Interesse. Ihre Absicherung ist, dass er mit dem Zirkus weiterziehen wird, folglich nicht lange bleibt und damit keine Gefahr als Liebesobjekt von ihm ausgeht:

Ein Zirkus kommt in die Stadt draußen vor dem Tor auf der Wiese. Ich gehe nicht hin, habe ich vor. [...] Einer [der Zirkusleute] kommt in die Schenke manchmal, wenn die Vorstellung aus ist, so ein Schwarzer mit nach hinten gebürstetem Haar. Er sieht wie ein Dompteur aus, macht aber das andere auch.

Seine Hautfarbe ist frisch und durchblutet.

Ein Zirkus hat zu wenig Leute gewöhnlich. Ein Mann muß dort für drei stehn. [...]

Ich weiß nicht, was ich habe an seinem Gesicht, ich schaue es forschend an und mache eine Reise darin. Das Gesicht ist sehr fest und setzt gern durch, was es vorhat. Da hineinsehen ist nicht anders wie einen tiefen Trunk tun für mich, und ich scheue den Trunk nicht, der Mann geht ja wieder fort. Er unterscheidet sich durchaus von allen.¹⁷

Der Dompteur fordert vehement, sich das Tier ausleihen zu dürfen und bedrängt die Frau auch sexuell, bis diese ihm einen Freibrief ausstellt. Ob für das Pferd, das er leihen möchte oder für ihren Körper, den er begehrt, bleibt offen. Im nächsten Absatz der Geschichte heißt es: „Die Nacht ist nicht schön, aber ich habe ein Kopfkissen, wenn ich losschreien möchte, und ich habe mich in einer Weise entschieden. Es ist doch gut, wenn man das tut, sonst vergißt man sich noch und glaubt an ein verfluchtes Glück.“¹⁸ Am nächsten Morgen ist das Pferd wild und hätte die Frau bei einer Wagenfahrt fast lebensgefährlich verletzt. Resigniert schreibt sie an den Zirkus und verkauft das Pferd an den Dompteur. Unbestimmt bleibt, ob die Jungfer dem Pferd nicht mehr gewachsen ist, da sie wie die ebenfalls in sportlichen Wettkämpfen erprobte Jungfrau Brünhild aus dem Nibelungenlied in der Brautnacht ihre besonderen Kräfte verlor, oder ob eine Zusage zum Verleihen des Pferdes die zuvor empfundene Einheit zwischen Frau und Tier zerstörte. In jedem Fall aber kann die Jungfer die durch das Pferd verkörperte Freiheit nicht leben, sie bleibt namenlos wie das

17 Fleißer: Das Pferd und die Jungfer (Anm. 10), S. 300.

18 Ebd., S. 305.

Pferd und kapituliert letztlich vor dem „klassischen Repräsentationssystem“, in dem weibliches Freiheitsbegehren nicht abbildbar ist.¹⁹

Am Ende erhält die Ich-Erzählerin eine Postkarte, sie solle den Dompteur und das Pferd in Aachen, wo der Zirkus gerade campiert, besuchen. „Ich habe in Aachen mein zweites Ich, meine Gedanken sind dort.“²⁰ Auch dieses am Ende artikulierte „zweite Ich“, das sich vom ersten Ich gespalten und losgesagt hat, bleibt polyvalent. Die Utopie hat sich als nicht tragfähig erwiesen, das erste Ich kann die Freiheit nicht leben. Das zweite Ich hingegen in Gestalt des Pferdes lässt sich verführen und lebt aus, was sich das erste Ich untersagt:

Denn der Zirkusmensch geht aus dem Stall und das Pferd ihm nach, als zöge er es mit einem Duft, es ist nicht an der Kette. Es reibt sich an ihm und sprüht dicke Flocken von Schaum, der Mann wird ganz naß übers Gesicht und zwickt die Augen lachend zusammen, er kann in lauter Liebe sich baden.²¹

Auch wenn sich die Ich-Erzählerin danach sehnt, ihr zweites Ich zu „besuchen“ und in Gedanken und im Atlas die Strecke nach Aachen zu ihrem Pferd und dem Zirkusmann schon abgefahren ist, unternimmt sie die Reise nicht. Die Geschichte endet mit dem Satz: „Ich wüßte gar nicht, wie es begründen.“²² Begründen vor sich selbst, da sie mit der Reise der gescheiterten Utopie auch noch die Aufgabe ihrer Überzeugungen hinsichtlich eines selbstbestimmten Lebens hinzufügen würde und begründen vor der Umwelt, die ihr Verhalten nicht nachvollziehen könnte. Die Abwendung von emotionalen zwischenmenschlichen Beziehungen wird von der Jungfer damit erklärt, dass sie „[z]uviel Böses“ vor, während und nach dem Krieg gesehen habe. „Wie kann es das gleiche sein wie zuvor und wem soll man traun?“²³ Die überzeitliche Thematik einer weiblichen Autonomieforderung wird in einen Zeitbezug gestellt, in der vom Krieg zerrütteten Gesellschaft kann es für die Ich-Erzählerin keinen Halt im Zwischenmenschlichen mehr geben.

In der Erzählung *Er hätte besser alles verschlafen* bildet der Krieg nicht die Kulisse, sondern tritt als auslösendes Moment der Handlung in den Vorder-

19 Vgl. Johanna Bossinade: Die Frau, die Kreatur und der Jäger. Trugbilder einer Freiheit des Menschen. In: Sylvia Wallinger und Monika Jonas (Hg.): Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Innsbruck 1986, S. 359–386, hier S. 374.

20 Fleißer: Das Pferd und die Jungfer (Anm. 10), S. 307.

21 Ebd., S. 303.

22 Ebd., S. 307.

23 Ebd., S. 299.

grund. Eine Frau, deren Mann im Ural in Gefangenschaft ist, finanziert ihr Leben und das ihres kleinen Sohnes Willy mit Herrenbesuchen, die ihr auch ein körperliches Bedürfnis sind, denn „[o]hne Männer konnte sie einfach nicht sein.“²⁴ Als der Mann heimkehrt, eskaliert die Situation zwischen den Eheleuten, Willy flieht vor der Wut des Vaters zum Großvater und trifft auf der Landstraße auf ein sterbendes Pferd, das als Abbild von Willys Not verstanden werden kann.²⁵ „Nie noch hatte der Willy soviel Angst gesehen an einem Pferd, er trat ganz nah heran an das Pferd, das so Angst haben mußte und das ihn reute, er wollte ihm auf den Hals klopfen, helfen womöglich.“²⁶ Doch das Pferd sieht in dem Kind eine Bedrohung, schlägt aus und trifft Willy an der Brust. Das Kind stirbt im Wald: „Von allen Bäumen in diesem Wald sanken knisternd schwarze Nadeln herab, und alle Nadeln deckten ihn zu, bis sie ihn im Haufen, im Wald unter dem Haufen aus schwarzen Nadeln begruben.“²⁷ In dieser düsteren Prosa, die Natur als Ausdruck menschlicher Befindlichkeit verwendet, korrespondiert das Pferd mit seinem Spiegelbild in *Das Pferd und die Jungfer*. Die Jungfer sehnt sich nach der Freiheit des wilden Tieres und bleibt einsam zurück, das Kind Willy glaubt ebenfalls in dem Pferd einen Freund gefunden zu haben und bezahlt dies mit dem Tod. In beiden Texten ist das Pferd mit dem Männlichen konnotiert und oszilliert zwischen machtvoller Widerstand und Ohnmacht.²⁸ Willy, der Pferdenarr, imitiert angesichts der Schwäche eines ertrinkenden Rehs ein Pferd, „das tänzelt in seinem Geschirr.“²⁹ Vor der Macht des toben- den Vaters geflohen, identifiziert er sich mit dem sterbenden Pferd auf der Straße und fällt ihm zum Opfer. In beiden Erzählungen Fleißers aus dem Jahr 1949 wird das Pferd zunächst als Identifikationsfläche für eine Außenseiterfigur eingeführt und entwickelt sich dann zur Bedrohung. In beiden Fällen können die Figuren am Ende keinen Platz und keine Sicherheit mehr für sich reklamieren und scheitern existenziell.

Beide Geschichten, so gibt Fleißer an, wurzelten in der Realität. *Das Pferd und die Jungfer* sei eine Geschichte, die eine Bekannte erlebte „und in die ich mein eigenes verzweifelttes Lebensgefühl nach dem Krieg hineinbaute.“³⁰ Die

24 Marieluise Fleißer: Er hätte besser alles verschlafen. In: Fleißer: GW, Bd. 3, S. 258–269, hier 259.

25 Vgl. Günther Lutz: Marieluise Fleißer. Verdichtetes Leben. Weiden 1989, S. 171.

26 Fleißer: Er hätte besser alles verschlafen (Anm. 24), S. 268.

27 Ebd., S. 269.

28 Vgl. Dorothee Römhild: „Gesichter von Schweinen und Raben“. In: Maria E. Müller und Ulrike Vedder (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin 2000, S. 90–105, hier S. 96.

29 Fleißer: Er hätte besser alles verschlafen (Anm. 24), S. 263.

30 Kommentar zu *Das Pferd und die Jungfer*. In: Fleißer: GW, Bd. 3, S. 317.

Protagonistin aus *Er hätte besser alles verschlafen* orientiere sich an einer Mieterin, die ihre Wohnung zu einer Absteige verkommen ließ.³¹ Ihre Werke durch Selbstaussagen an das eigene Leben anzubinden, ist ein Muster, das sich durch das gesamte Schaffen Fleißers zieht. Es ist Unsicherheit und Strategie zugleich und birgt die Gefahr, die Vielschichtigkeit der Prosa zu begradigen. Fleißers Situation als schreibende Frau, die in einer Mischung aus Selbstkritik und Verhinderung durch äußere Umstände wie die Jungfer und Willy die Autonomie nicht mehr aufrechterhalten kann, ist eine Lesart, die beide Texte nahelegen und mit der sie bewusst spielen, in der sie jedoch nicht vollständig aufgehen.

Die 1950er Jahre: Die Hörspielexposés *Die Schwestern* und *Der Sündenbock*

Beide Hörspielexposés entstanden im Auftrag des Bayerischen Rundfunks. Nach Vorlage von *Die Schwestern* bat man um eine Idee zu einem Hörspiel im bayerischen Dialekt. *Der Sündenbock*, den Fleißer daraufhin einreichte, wurde mit der Begründung abgelehnt, dass zur Zeit keine Stoffe mit der Thematik Krieg und Nachkriegszeit angenommen würden.³² Beide Hörspiele wurden nicht realisiert.

Das Hörspielexposé *Die Schwestern*, entstanden 1950/51, orientiert sich am Briefwechsel Fleißers mit ihrer Schwester Anna, die als Missionsschwester Fidelis vom Heiligen Kreuz seit Mitte der 1920er Jahre in Südwestafrika lebte. Der Briefwechsel, der mit dem Krebstod Annas am 5. November 1949 endet, ist durch 22 Briefe der Schwester und nur zwei erhaltene Briefe Fleißers belegt. Der eine Brief Fleißers trägt das Datum 5.5.1948, der andere ist undatiert, muss aber vor dem entsprechenden Antwortbrief der Schwester vom 14.9.1949 entstanden sein.³³

Das Spannungsfeld, in dem die Schwestern sich in ihren Briefen befinden, liegt in ihrer geradezu gegenläufigen Entwicklung. Anna verlässt Ingolstadt räumlich, lebt aber im fernen Afrika als Schwester Fidelis ganz in der Tradition der erlernten religiösen und moralischen Werte. Fleißer hingegen bleibt in Ingolstadt, begibt sich aber im übertragenen Sinne auf eine Reise ans andere

31 Kommentar zu *Er hätte besser alles verschlafen*. Ebd., S. 316.

32 Kommentare zu *Die Schwestern* und *Der Sündenbock*. Ebd. Bd. 4, S. 606 f.

33 Vgl. Andreas Betz: Es müsste um Gottes willen sich lohnen. Marieluise Fleißers Herkunft aus der katholischen Tradition. In: Schriftenreihe der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft 4 (2002), S. 39–72, hier S. 47.

Ende der Welt: Sie wird Schriftstellerin und schreibt Texte, die – zumindest aus Sicht vieler (Ingolstädter) Zeitgenossen – gegen das rebellieren, was die Schwester glaubt. Fidelis lebt ein durch das Christentum gefestigtes Leben als Nonne und Lehrerin, Fleißer erlebt den Zweiten Weltkrieg und die harten Nachkriegsjahre, zweifelt an sich und ihrem Talent und hegt Scheidungsabsichten, die sie der Schwester auch brieflich mitteilt. Fidelis versucht Fleißer einen Weg aus der andauernden Lebenskrise zu weisen, indem sie sie zu einem gottgefälligen Leben zurückzuführen versucht. Anknüpfungspunkt ist dabei die gemeinsame Kindheit und ein Gottesverständnis, das auf Barmherzigkeit setzt:

Du sagst ferner zu mir, Du hättest ein fehlerhaftes Herz u. Disteln u. Dornen seien dort gewachsen in den Tagen Deines Leidens. Ja, meine liebe Luise, das ist anders nicht gut denkbar. Zu dem sind wir alle veranlagt, schon vom ersten Menschenpaar her, da der Fluch Gottes zum 1. male über die ganze Menschheit kam. Aber wenn wir in Gott nicht nur das allgewaltige Wesen der strafenden Gerechtigkeit sehen, sondern den barmherzigen Vater, zu dem (wir) wieder zurückkommen können, dann ist es auch so. Wir bereuen unsere Schwachheiten u. Er verzeiht u. schließt uns wieder in seine Arme. Er hat uns lieber als vorher u. alles ist wieder gut. Keine Sünde ist Ihm zu groß, als daß Er sie dann nicht vergessen würde.³⁴

Als die Schwester unheilbar erkrankt, wird der moralische Druck auf Fleißer deutlicher:

Ich möchte nicht vom göttlichen Richter den Vorwurf hören: ‚Du hast auch gewußt davon u. hast geschwiegen‘. Die Lichter der Ewigkeit fallen immer heller hinein in mein erlöschendes Leben. [...] Liebe, gute Schwester, um der Liebe u. Barmherzigkeit willen, bitte ich Dich: Kehre doch um, mache doch Ordnung in Deinem Leben, das dann ein viel glücklicheres sein wird, als es bisher war.³⁵

In ihrem letzten Brief an die Schwester formuliert Fleißer den Abschied im Hinblick auf eine Erlösung und ein ewiges Leben, wie es sich Fidelis „in ihrem schönen kindlichen Glauben“ vorstellte und dass sie sich, auch wenn sie unter

34 Sofern die Briefe nicht in der von Günther Rühle besorgten Briefedition von Fleißers Korrespondenzen/Anm. 36) enthalten sind, wird hier und im Folgenden zitiert nach: Betz: Es müßte um Gottes willen sich lohnen (Anm. 33). Brief Anna Fleißers vom 18.3.1947, S. 57. (Marieluise Fleißer-Archiv III/1947/16)

35 Brief Anna Fleißers vom 4.9.1949; ebd., S. 58. (Marieluise Fleißer-Archiv III/1949/36,38)

den Schmerzen des Sterbens daran zweifle, auf das im Kinderglauben Erträumte verlassen könne. Die ‚gefallene‘ Schwester, die von Fidelis zur Religion zurückgeholt werden sollte, wird in diesem Brief diejenige, die die Schwester unter dem Verweis auf die Kindheit an die Tragfähigkeit religiöser Vorstellungen gemahnt: „Du wirst unseren lieben Vater und unsere liebe Mutter im Himmel wiedersehen, grüße sie von mir.“³⁶ Wie sehr Fleißer selbst von diesem „Kinderglauben“ überzeugt war, bleibt ungewiss. Die Schwester sieht sich jedenfalls aufgerufen, auch in ihrem letzten Antwortbrief einen Appell an Marieluise zu richten: „Wecken sie (die Kindheitserinnerungen) nicht ein Echo in Dir u. vielleicht ein stilles Heimweh nach der schönen Zeit, wo Du noch Deinem Gott so nahegestanden?“³⁷

Mit der Frage, wie sich Fleißers Haltung der Religion gegenüber veränderte, hat sich die Fleißerrezeption bereits beschäftigt.³⁸ Wichtig ist, wie der Briefwechsel im Hörspielexposé *Die Schwestern* eine literarische Transformation erlebt. Dort wird der Briefwechsel zwischen zwei Schwestern, die eine lebt in „unbefriedigender Ehe“, die andere ist eine krebserkrankte „Klosterfrau“,³⁹ zur Rahmenhandlung einer Erzählung vom scheiternden Versuch eines Ehebruchs. Die kranke Schwester beginnt, „sich sehr stark mit dem Leben der glaubenslosen Schwester zu beschäftigen. Diese beantwortet die Briefe, sie fühlt sich dazu verpflichtet“.⁴⁰ Es folgt eine Textpassage, die den Dreh- und Angelpunkt des Hörspiels darstellt:

Sie (die gesunde Schwester) steht unter schwerem seelischen Druck, unter dem gewissen Zwang sich mitzuteilen kommt etwas ins Rollen, sie fühlt sich versucht, aus sich herauszugehen, sie würde der Schwester als dem einzigen Menschen, der sich um sie wirklich kümmert, noch ganz anders rückhaltlose Briefe schreiben, sie würde da hineinsprechen wie in ein Phantom, dem man alles sagt und alles zugibt, weil es einmal herausmuß, sie hört vor sich selber ganz deutlich, was sie da hineinsprechen würde, und sie bekommt Antwort, es entwickelt sich ein Zwiegespräch, in dem die

36 Günther Rühle (Hg.): Marieluise Fleißer. Briefwechsel 1925–1974. Frankfurt a.M. 2001, S. 310.

37 Brief Anna Fleißers vom 13.7.1949, zitiert nach Betz: Es müßte um Gottes willen sich lohnen (Anm. 33), S. 60. (Marieluise Fleißer-Archiv III/1949/40)

38 Anne Waterstraat: „Ein System und keine Gnade“. Zum Zusammenhang von Gottesbild, Sündenverständnis und Geschlechterverhältnis in ausgewählten Texten Marieluise Fleißers. Frankfurt a.M. u. a. 2000; Betz: Es müßte um Gottes willen sich lohnen (Anm. 33).

39 Marieluise Fleißer: Die Schwestern. In: Fleißer: GW, Bd. 4, S. 373–377, hier S. 373. 40 Ebd., S. 373.

Kranke um die Bekehrung ihrer Seele kämpft, die Gesunde ihr aus Liebe entgegenkommen möchte und sich doch wehrt.⁴¹

In dieses „Phantom“ wird nun die Geschichte eines Ehebruchs erzählt, die heimliche Fahrt nach Frankfurt, das Treffen mit der Mutter des Geliebten, der Schmerz, als er mit einer anderen Frau gesehen wird. Dabei ist nicht zu unterscheiden, ob es sich um Erlebtes handelt oder um die Träume der Protagonistin. Eingeleitet wird der Wechsel von der Rahmenhandlung, dem Briefwechsel der ungleichen Schwestern, hin zur Binnengeschichte der traurigen Liebe mit dem Satz: „Es sieht gar nicht schön in ihr aus, sie steht nahe davor, einen Ehebruch zu begehen“.⁴² Sie steht also davor, ob es umgesetzt wird, bleibt offen. Auch die Schilderungen einer Reise erinnern an Traumbilder: Die alte Mutter des Geliebten, die im Garten sitzt und die sie „so ganz ohne Angst aufsuchen kann“, obwohl sie sonst „Hemmungen vor den Müttern“⁴³ habe. Auch der unwahrscheinliche Zufall, auf dem Bahngleis dem Geliebten mit einer jungen Frau mit sonderbar weißem Haar zu begegnen und in seinem Gesicht unmittelbar eine „lange Liebesnacht“ zu sehen, „die er mit jener verbracht hat“,⁴⁴ gleicht im schnellen Tempo der Beschreibung, in der Bildlichkeit und der fehlenden Kausalität dem Traum.

Der Text endet damit, dass die Protagonistin zu ihrem Mann, ob aus einem Tagtraum oder in der Wirklichkeit, zurückkehrt. Sie hat damit nicht nur ein Abenteuer verloren, sondern „die Flügel“.⁴⁵ Als Hochzeitsgeschenk für die Schwester, die nun durch den Tod mit Jesus verbunden ist, geht sie zur Beichte, die, da die Schwester nicht mehr lebt, die Funktion der Briefe einnimmt. Am Ende heißt es: „sie glaubt nicht mehr daran, daß es dadurch besser wird, daß sie ausbricht.“⁴⁶

Das Hörspiel'exposé ist ein geschicktes Spiel mit den Gegensatzpaaren Realität / Fiktion, sagen / verschweigen, wünschen / tun, Resignation / Ausbruch und lässt diese derart verschwimmen, dass sie ununterscheidbar werden. Briefe und Beichte werden dabei zu Vehikeln des Versuchs einer Selbstvergewisserung. In den Briefen wird die Schwester zum „Phantom“ und interessiert weniger als konkretes Gegenüber denn als Projektionsfläche. Die Beichte, die nach dem Tod der Schwester an ihre Stelle tritt, arbeitet mit einem ähnlichen

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 374.

44 Ebd., S. 375–376.

45 Ebd., S. 377.

46 Ebd.

Muster, bleibt das Gegenüber doch unerkant und neutral. Die Kunst, in diesem Fall das Hörspiel, bietet die einzige Möglichkeit, die Dinge, die in Briefen und in der Beichte stocken, direkt auszusprechen und zu bebildern. Somit kann den oben genannten Gegensätzen übergeordnet auch noch das Gegensatzpaar gesellschaftliche Grenzen / Freiheit in der Kunst hinzugefügt werden.

Im Hörspielentwurf *Der Sündenbock*, ebenfalls 1950/51 datiert, lässt sich Fleißers Schreibverfahren, ihre Biografie in ihre literarischen Werke zu montieren, ebenfalls nachvollziehen, erfolgt es doch hier sogar in einem Dreischritt: Nachkriegserfahrung, Hörspielentwurf, Erzählung *Der Rauch*. Das Hörspiel-exposé erzählt die an Fleißers Erfahrungen orientierte Geschichte einer Frau, die sich in der schwierigen Situation befindet, Waren aus dem Tabakgeschäft ihres Mannes zu verstecken, um diese vor Plünderern zu bewahren. Bei einer offiziellen Befragung zum Umfang der Waren nach dem Krieg vergisst sie, einige private Päckchen Zigaretten anzugeben, und da zusätzlich noch eine Anzeige von Unbekannt wegen Schwarzhandels gegen sie vorliegt, wird sie inhaftiert und kommt nur auf Umwegen frei. Dieser Handlungsstrang ist verwoben mit der Schilderung einer unglücklichen Ehe.

Das Hörspiel-exposé beschreibt den Hergang nüchtern in der dritten Person und schafft es, durch Fleißers Auswahl und Gewichtung des Erfahrungsmaterials eine in sich stimmige und spannende Geschichte zu erfinden. Die 1964 entstandene Erzählung *Der Rauch* übernimmt die Handlung, wechselt aber in die Ich-Perspektive und hält durch die artifizielle Sprache und die Selbstreflexionen der Protagonistin deutlich Abstand zum Geschehen. Exemplarisch soll an drei Beispielen gezeigt werden, welche sprachlichen und qualitativen Veränderungen zwischen Hörspiel-exposé und dem ca. 13 Jahre später entstandenen literarisch ausgearbeiteten Text der Erzählung liegen. Im Hörspiel-exposé wird der Moment, als die vermeintlich illegalen Zigaretten der Protagonistin gefunden werden, folgendermaßen beschrieben: „Er hat sie aufs Eis geführt, warum hat sie ihm nicht widersprochen, der Boden unter ihr ist plötzlich sehr glatt und sehr schief und sie hat das Gefühl, daß sie rutscht und jetzt macht er sie fertig“.⁴⁷ Danach folgt die Information, dass sie bei der Polizei wegen Schwarzhandels angezeigt wurde. In der Erzählung wird die Abfolge umgekehrt:

Das war ein Tiefschlag für mich. Eine Anzeige führte direkt ins Lager noch bis in die jüngste Zeit, eine Anzeige bedeutete, man war die verlorene Per-

47 Marieluise Fleißer: *Der Sündenbock*. In: Fleißer: GW, Bd. 4, S. 378–383, hier S. 380.

son, gegen die jedes Mittel erlaubt war, der man es schon besorgte, und da waren wir auf der gleichen Ebene wie zuvor.

Der Boden unter mir wurde plötzlich sehr schief, denn da war die Angst wieder, die alte, die mich nicht unter dem Hitler verließ. Es war nicht schwer, auf den Grund zu kommen, auf dem lauter bitterer Bodensatz lag, soviel lag nicht darüber.⁴⁸

Im Exposé wird die Protagonistin drangsaliert, da sie es nicht versteht, sich angemessen zu verteidigen. In der Erzählung ist das Wissen um die verleumderische Anklage und deren absehbare Folgen der Grund ihrer Schwäche. Die Angst wird damit unmittelbar begründet, und die Protagonistin wirkt dadurch psychisch stärker. Auffällig ist an der Textstelle die Bildlichkeit, die sich ganz dem Räumlichen verschreibt. Die „Ebene“, auf der sie sich mit dem ermittelnden Polizisten befindet, wird zum ‚schiefen Boden‘, der die Gefahr birgt, dass sie auf den ‚Grund‘ mit dem ‚Bodensatz‘ fällt; alles ist ein einziger ‚Tiefschlag‘. Die Eindeutigkeit, die Fleißer in der Erzählung den Motiven der Angst gibt, wird durch die Metaphorik wieder geöffnet.

Im Gefängnis erlebt die Protagonistin eine junge Mitinhaftierte, die mit den Amerikanern flirtet und von einem eine Orange geschenkt bekommt. Im Exposé heißt es: „Sie befindet sich auf einer seltsamen Kippe zwischen anständig und dem ersten Fehltritt.“⁴⁹ In der Erzählung kommentiert die Ich-Erzählerin: „Sie war auf der Kippe zwischen unverdorben und leicht.“⁵⁰ Bezeichnet die Formulierung im Exposé direkt, so eröffnet das Wort „leicht“ einen Interpretationsraum. Es kann sowohl so verstanden werden, dass das Mädchen die Umstände nicht schwer nimmt und sich leicht fühlt, also positiv gestimmt ist; außerdem verweist das Wort ‚leicht‘ aber auf das „leichte Mädchen“ und weist damit in die Richtung des im Exposé verwendeten Worts „Fehltritt“. Auch das Ende der Erzählung wird gegenüber dem Exposé geöffnet:

Mit aller Aktivität hat er nur das Eine erreicht, daß die Frau nicht eingesperrt wird, das ist dem Mann zu wenig, die Frau hat er verteidigt, die Ware hat er gemeint. Sein ganzer Groll richtet sich jetzt gegen die Frau, den Sündenbock.⁵¹

48 Marieluise Fleißer: Der Rauch. In: Fleißer: GW, Bd. 3, S. 219–250, hier S. 237.

49 Fleißer: Der Sündenbock (Anm. 47), S. 382.

50 Fleißer: Der Rauch (Anm. 48), S. 244.

51 Fleißer: Der Sündenbock (Anm. 47), S. 383.

In der Erzählung wird das Ende entscheidend verschärft:

Ich hatte es mir zugezogen. Der Mann tilgte mich aus und half kein Schutzgeist dafür, nur die Hand schaute von mir noch heraus, und ich mußte verkaufen. Keiner hatte es schuld, beide hatten es gleich schuld. Aber die Bestimmung war unausweichbar gesetzt, vielleicht starb ich darüber, dann starb ich auf dem Weg. Ach, Heinrich, es waren die eisernen Bande!⁵²

Die „eisernen Bande“ verweisen intertextuell auf das Ende des Märchens *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich* aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Dort springen die eisernen Bande um das Herz des getreuen Heinrich auf dem Weg, als sein Herr von seiner Froschgestalt erlöst wird und an der Seite einer schönen Prinzessin als König heimkehrt. Das Unglück der Protagonistin in *Der Rauch* ist nicht so leicht zu lösen, die eisernen Bande der Zeitumstände und der unglücklichen Partnerschaft bleiben bestehen.

Außer den beiden Hörspielentwürfen sind von Fleißer zwei Rezensionen aus den 1950er Jahren bekannt: 1952 über Sonja Maria Königs Roman *Die unerfüllten Wünsche* für den *Donau-Kurier* und 1956 für dieselbe Zeitung über Günter Eichs *Zinngeschrei*. Als weitere Publikationen sind noch Erinnerungen zu nennen, die Fleißer unter den Titeln *Kinderland* am 21. Dezember 1950 und *Weihnachtliches Kinderland* am 24. Dezember desselben Jahres in der *Süddeutschen Zeitung* veröffentlichte. Die Texte sind eine Erweiterung mit einigen Variationen der bereits 1930 im Berliner *Börsen-Courier* veröffentlichten Geschichte *Als wir noch auf das Christkind warteten*.⁵³ Bis auf diese wenigen Texte ist eine schriftstellerische Tätigkeit Fleißers in den fünfziger Jahren nicht belegt. Erst nach dem Tod ihres Mannes 1958 und nach einem überstandenen Herzinfarkt beginnt sie Anfang der 1960er Jahre wieder zu schreiben.

In der Fleißerforschung ist nach Gründen für diese lange Schaffenspause gesucht worden. Autobiografisch orientierte Interpretationen schließen die literarischen Texte oft unhinterfragt mit dem Leben der Dichterin kurz und sehen als Grund für das literarische Schweigen die Schwierigkeiten der Nachkriegszeit, die unglückliche Ehe, die Abgeschiedenheit von der literarischen Moderne in Ingolstadt und die zeitintensive Mitarbeit im Geschäft des Ehemanns.⁵⁴ Die-

52 Fleißer: *Der Rauch* (Anm. 48), S. 250.

53 Vgl. Kommentar zu *Kinderland*. In: Fleißer: *GW*, Bd. 4, S. 622.

54 Exemplarisch: McGowan: Marieluise Fleißer (Anm. 13), S. 142–151; Ina Brueckel: *Ich ahnte den Sprengstoff nicht. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Freiburg i. Br. 1996; Jutta Sauer: *Etwas zwischen Männern und Frauen. Die Sehnsucht der Marieluise Fleißer*. Köln 1991.

ser Position teilweise widersprechend, wird zu Recht darauf hingewiesen, dass Fleißer durch den rechtskonservativen Schriftsteller Draws-Tychsen, mit dem sie in den 1930er Jahren liiert war, politisch und künstlerisch beeinflusst wurde, sich anpasste und damit in den Fünfzigern weder an diese Art des Schreibens anknüpfen wollte noch an ihre Erfolge in den 1920er Jahren in Verbindung mit Brecht anknüpfen konnte.⁵⁵ Fleißer selbst schreibt 1950 an den Kurt Desch Verlag, dass all ihre Freunde und Förderer entweder verstorben seien oder im Exil lebten und sie somit ohne literarische Verbindungen sei, die ihr einen Wiedereinstieg nach dem Krieg hätten ermöglichen können.⁵⁶ Dem stehen jedoch Bemühungen von Verlagen und ihre zahlreichen Auszeichnungen gegenüber, die ein Interesse an Fleißer als Schriftstellerin zu dieser Zeit und danach eindeutig belegen und zeigen, dass es eine „Stunde Null“ für sie nicht gegeben hat.⁵⁷ Festzustellen bleibt, dass die 1950er Jahre für Fleißer von einem Produktionsstillstand gekennzeichnet sind, der parallel zu einer Lebenskrise verläuft. Die beiden Hörspielentwürfe *Die Schwestern* und *Der Sündenbock* bilden dabei die Ausnahme und sind eine, wenn auch fragile, Brücke zwischen dem Frühwerk und den 1960er Jahren, in denen Fleißer wieder schreibt und die von einer wahren Fleißer-Renaissance gekennzeichnet sind.

55 Hiltrud Häntzschel: Schlagschatten Vergangenheit. Marieluise Fleißers Bemühungen um Rückkehr in die literarische Öffentlichkeit. In: Christiane Caemmerer u. a. (Hg.): Erfahrung nach dem Krieg. Autorinnen im Literaturbetrieb 1945–1950. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 11–24, hier S. 22; Carmel Finnán: Eine Untersuchung des Schreibverfahrens Marieluise Fleißers anhand ihrer Prosatexte. Frankfurt a. M. 2003, S. 143.

56 Brief Marieluise Fleißers vom 1.8.1950. In: Fleißer: Briefwechsel (Anm. 36), S. 318.

57 Häntzschel: Schlagschatten Vergangenheit (Anm. 55). Häntzschel widerspricht auf sicherer Faktenlage der Argumentation von Eva Pfister: Marieluise Fleißers Stunde Null. Fragmente aus dem Nachlass aus den Jahren 1946 bis 1948. In: Maria E. Müller und Ulrike Vedder (Hg.): Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers. Berlin 2000, S. 241–253.

Monika Melchert

Im Kontrast der Städte Berlin und Paris

Die Schriftstellerin Ilse Langner in den fünfziger Jahren

Berlin in den fünfziger Jahren

Die Dramatikerin Ilse Langner (1899–1987) gehört zu jenen deutschen Autorinnen, die in den 1920er und frühen 1930er Jahren, während der kulturell ereignisreichen Zeit der Weimarer Republik, einen ermutigenden Start erlebten und sogar auf dem Theater Gehör fanden. Das war eine Ausnahmezeit, eine Phase höchster literarischer Produktivität. Später, nach dem Zweiten Weltkrieg, sollte sie nie wieder solchen Erfolg haben. Ilse Langner hat Gestalten starker Frauen auf die Bühne gestellt; Charaktere, die allen Widrigkeiten zum Trotz ihre Kraft aus der eigenen Identität, aus ihrem Frausein entwickeln. In sozialkritischen Zeitstücken und Antikeadaptionen schuf sie für das Theater einen Frauentyp, der sich nicht mehr beiseite drängen und von der geschichtlichen Bühne verbannen lassen will; Frauenfiguren, die nicht, wie gewöhnlich, das „schwache Geschlecht“ darstellen. Über sechs Jahrzehnte hindurch sind Frauengestalten Sachwalterinnen einer praktischen weiblichen Vernunft. Die existenziellen Erfahrungen von Frauen im Krieg, ob in der Antike, im Ersten Weltkrieg oder der Zeit nach dem Zusammenbruch Deutschlands 1945, nimmt Langer als Grundkonstellation für das 20. Jahrhundert. Der berühmte Theaterkritiker Alfred Kerr verleiht der aus Schlesien stammenden Dramatikerin wegen ihrer zupackenden Art den Beinamen „Penthesilesia Langnerin“.¹ Das war in ihrer großen Zeit, Ende der 1920er Jahre.

Mit dem Debüt *Frau Emma kämpft im Hinterland*, einer „Chronik in drei Akten“, hat Ilse Langer als erste Frau ein Antikriegsstück geschrieben, das die Nöte wie auch die ungeheuren Leistungen der zivilen Bevölkerung thematisiert, insbesondere Frauen, deren Männer an der Front kämpfen. Aus konsequent weiblicher Sicht schildert sie diese Katastrophe des Ersten Weltkriegs und formuliert dabei ein starkes emanzipatorisches Ideal: „Ich will mich nicht unterkriegen lassen!“,² ruft ihre Protagonistin Emma Müller aus, eine Berlinerin, de-

1 Alfred Kerr in seiner Besprechung im „Berliner Tageblatt“, 6. Dezember 1929.

2 Ilse Langner: *Frau Emma kämpft im Hinterland*. Chronik in drei Akten. Im Auftrag der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt hg. von Kurt H. Staub, Darmstadt 1979, S. 15.

ren Mann im Feld steht und die ihr krankes Kind, wie so viele Frauen damals, allein durchbringen muss. Als sie ungewollt von einem Fremden schwanger wird, bekennt sie sich zur Abtreibung. Über ihren Körper, so insistiert sie, will nur sie allein entscheiden. Das war selbst in der Berliner Theaterszene noch etwas Ungehörtes. Und Emmas Bekenntnis, „Dieser Krieg hat uns Frauen selbständig gemacht“,³ wirkt wie ein Fanal der Frauenbewegung der 1920er Jahre. Die Aufführung dieses Erstlingsstücks im Dezember 1929 im Kleinen Theater Unter den Linden erscheint wie ein Paukenschlag. Bis 1933 bietet sie dem Theater immer wieder Neues an, wird gespielt und hat gewisse Erfolge. *Die Heilige aus USA* wird 1931 in Max Reinhardts Kurfürstendamm-Theater in Berlin inszeniert. Doch mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten bricht diese Erfolgslaufbahn ab. Zwar konnte 1937 ihr China-Roman *Die purpurne Stadt* im S. Fischer Verlag erscheinen, doch die öffentliche Wirkung auf der Bühne blieb ihren Stücken versagt. Im Frühjahr 1933 wird ihre Komödie *Amazonen*, ein furioses Emanzipationsstück auf zwei Zeitebenen, bereits während der Proben abgesetzt: Das darin manifeste Bild selbständiger, außerordentlich selbstbewusster Frauen war den neuen Machthabern nicht geheuer. Es passte so gar nicht in das von nun an propagierte Bild der deutschen Mutter.

So stürmisch ihre Karriere in den 1920er Jahren begonnen hatte, so enttäuscht war sie von der Theaterszene nach 1945, in der ihr kein Comeback gelingen wollte. Ihre besten Stücke, zu denen *Frau Emma kämpft im Hinterland*, *Amazonen*, *Klytämnestra*, *Iphigenie kehrt heim* sowie *Heimkehr. Ein Berliner Trümmerstück* gehören, sind noch immer für das Theater zu entdecken. Die gebürtige Breslauerin lebt seit 1928 in Berlin. Hier erfährt sie ihren größten Erfolg, aber auch vielfache Niederlagen. Diese Stadt wird ihr zum Stoff und Thema zugleich, zu einer Quelle, aus der sie immer wieder ihre literarischen Gestaltungen schöpft.

Nach dem Ende der Nazi-Ära setzt sie große Hoffnungen auf den Neubeginn. Während der vergangenen zwölf Jahre hat sie mehrere Stücke geschrieben, die geradezu danach verlangen, aufgeführt zu werden. Sie hat etwas zu sagen und musste lange darauf warten, wieder eine Stimme in der Öffentlichkeit zu bekommen. Jetzt will sie sich ernsthaft einbringen, wenn es um die Schuldfrage geht, um eine demokratische Umgestaltung Deutschlands. Die drei von ihr als „Trümmerstücke“⁴ bezeichneten Nachkriegsdramen fasst sie zu dem Zyklus *Von der Unverwüstlichkeit des Menschen* zusammen: *Heim-*

3 Ebd., S. 87.

4 Vgl. Ilse Langner: *Mein Thema und mein Echo. Darstellung und Würdigung*. Hg. von Ernst Johann. Darmstadt 1979, S. 37 ff.

kehr. *Ein Berliner Trümmerstück; Himmel und Hölle. Ein Drama von der Unverwüstlichkeit des Menschen; Carne-val. Ein Maskenspiel zwischen Trümmern.* Ein weiteres Drama, *Angst*, galt mehr als 50 Jahre als verschollen.⁵ Hinzu kommen die in den späten 1930er Jahren entstandenen Dramen, die antike Stoffe adaptieren und einen weiteren Beitrag zu ihrem bevorzugten Thema leisten, wie die Frauen sich mit dem Krieg auseinandersetzen: *Klytämnestra* und *Iphigenie kehrt heim*. Damals, 1945/46, ahnt Ilse Langner noch nicht, dass sie in den Zwiespalt des Kalten Krieges geraten würde und weder unmittelbar nach 1945 noch in den 1950er Jahren wieder auf der Theaterbühne wirksam werden konnte – und zwar in Ost wie West. Zunächst engagiert sie sich kulturpolitisch mit großer Energie im neu gegründeten Schutzverband deutscher Autoren und im Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands. Sie hält Vorträge, schreibt Essays, Szenen und Gedichte erscheinen in zahlreichen neuen Zeitschriften, so in der satirischen Wochenzeitschrift *Ulenspiegel* und im *Aufbau*.

Ihre Hoffnung, wieder gespielt zu werden, erfüllt sich jedoch nicht. Sie findet den Platz in der Öffentlichkeit nicht mehr, den sie in den 1920er Jahren zu erobern begonnen hatte. Die Enttäuschung wächst. Sie rechnet sich zur *inneren Emigration*, zu jenen Autoren, die in Deutschland geblieben waren, sich innerlich vom NS-Regime distanziert hatten und deren Werke kaum gedruckt oder aufgeführt worden waren. Nach dem Zusammenbruch des Regimes erwarteten sie einen Neubeginn – und fühlten sich gegenüber den Remigranten benachteiligt. Aus Briefentwürfen beispielsweise an Thomas Mann⁶ kann man diese als Ungerechtigkeit empfundene Irritation auch bei Ilse Langner herauslesen.

Das Motiv der Heimkehr, seit ihrem ersten Stück *Frau Emma kämpft im Hinterland* (1929) eine zentrale Idee Ilse Langners, wird der Dramatikerin nachgerade zum Topos einer tiefgreifenden Umbruchsituation, die die Verhältnisse grundlegend verändert – so auch 1945. Nichts bleibt danach so wie vorher. Die Heimkehr der überlebenden Männer aus Krieg und Gefangenschaft ins zerstörte Deutschland musste zwangsläufig auch Auswirkungen auf die Geschlechterverhältnisse haben. Überaus deutlich manifestiert dies Ilse Langners Essay *Mutter Berlin an ihre Töchter*.⁷ Diskussionen in Zeitungen und Zeitschrif-

-
- 5 Ilse Langner: *Von der Unverwüstlichkeit des Menschen*. Dramenzyklus. Hg. von Monika Melchert. Berlin 2002. (= Spurensuche. Vergessene Autorinnen wiederentdeckt 2). Das Theatermanuskript *Angst* konnte ich im Jahr 2002 nach langer Suche im Archiv des Deutschen Theaters Berlin ausfindig machen.
 - 6 Es handelt sich um niemals abgeschickte Konzepte; Ilse-Langner-Nachlass (ILN) im Deutschen Literaturarchiv Marbach.
 - 7 In: *Berliner Almanach 1947*. Hg. von W. G. Oschilewski und L. Blanvalet. Berlin 1947.