

David Österle
(Wien)

*‘Affirmation’ als Textverfahren – Zur Gattungskritik und Praxis
biographischen Schreibens in Marlène Streeruwitz’ Roman
«Nachwelt»*

[*‘Affirmation’ as a textual procedure – On genre critique and the praxis of biographical writing
in Marlène Streeruwitz’s novel «Nachwelt»*]

ABSTRACT. Marlène Streeruwitz’s award-winning novel *Nachwelt* (1999, *Posterity*) is a highly avant-garde experiment in metafiction. Described on its cover as both a «novel» and a «travelogue», the text intertwines autobiographical elements with biographical elements from the life of the sculptor Anna Mahler, daughter of Gustav Mahler and Alma Mahler-Werfel. Drawing on Judith Butler’s redefinition of ‘affirmation’, this article examines how Streeruwitz develops a narrative technique in *Nachwelt* that both critiques conventional biographical narratives and creates an alternative form of life writing, grounded in an ‘affirmative’ textual strategy.

«Jede Biographie ist ein Roman, der es nicht wagt, seinen Namen zu nennen» (Barthes 1971: 89), so hat Roland Barthes in einem Interview berühmterweise seine durchaus ambivalente, aber keineswegs ablehnende Haltung gegenüber der Biographie erklärt; bei allen theoretischen Vorbehalten hatte sich ihm die Biographie stets als Operationsfeld des Zusammengragens und Experimentierens dargeboten (vgl. Samoyault 2015: 37), zwei Praktiken, die Barthes Essay-Ästhetik und Denken ergänzend durchziehen. Die Einsicht darüber, dass die «Wahrheit über ein bestimmtes Leben zu erzählen», wie es die Biographie behauptet, letztlich «Fiktion» sei (Streeruwitz 1999), war denn auch für Marlène Streeruwitz der Beweggrund, das Projekt einer Anna Mahler-Biographie, das ihr von einem befreundeten Verleger angetragen worden war, aufzugeben, und stattdessen einen Roman über eine Biographin zu schreiben (vgl. ebd.).

Im Zentrum ihres avantgardistischen Experiments metafiktionalen Schreibens steht Margarethe Doblinger, eine fiktive österreichische Autorin und Dramaturgin, die im Jahr 1990 eine zehntägige Reise nach Kalifornien unternimmt, um dort für eine Biographie über Anna Mahler, die Bildhaue rin und Tochter Gustav Mahlers und Alma Mahler-Werfels, zu recherchieren. In der Umgebung von Los Angeles und Santa Monica, wohin Mahler nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gezogen war und bis zu ihrem Tod überwiegend lebte, führt sie Interviews mit deren Ehemännern, Familienmitgliedern, Freunden und Nachbarn. Die Beschäftigung mit Anna Mahler und ihr Alleinsein in der Ferne regt Margarethe zur Introspektion über ihr eigenes Leben an, über ihre Rolle als Mutter und Tochter, Lebensgefährtin und Liebhaberin, Dramaturgin am Theater und als Österreicherin. Streeruwitz Roman verzahnt die Lebensgeschichten der beiden Frauenfiguren kompositorisch zu einem Doppelportrait und blendet deren Schicksale vor dem Hintergrund feministischer und politischer Diskurse im Kontext des Postfaschismus' ineinander (vgl. Dröscher-Teille 2018: 311).

Darüber hinaus lenkt die Autorin den Blick auf Gattungsfragen, indem sie ihre Protagonistin die Kluft zwischen dem vergangenen Leben Anna Mahlers und dessen sprachlicher Repräsentation zu überbrücken sucht und daran mit Kalkül scheitern lässt. Streeruwitz treibt damit ein kritisch-selbst-reflexives Spiel mit der Gattung der Biographie und erprobt doch gleichzeitig eine – an der Gattungsüberschreitung interessierte – Praxis lebensgeschichtlichen Schreibens, die zwar im Medium der Fiktion vollzogen wird, dabei aber stets auf dessen außertextuelle Wirklichkeit verweist. Mit Rückgriff auf Judith Butlers konzeptuelle Neubestimmung des Begriffs der «Affirmation», die sie in ihren Schriften zur Performativität von Geschlechteridentitäten vornimmt, wird der folgende Beitrag den Blick auf Streeruwitz' Textverfahren und die in *Nachwelt*. angedeuteten Übergänge von Gattungskritik und Praxis biographischen Schreibens richten.

Affirmation als subversives Textverfahren

Im Gegensatz zu Adornos in der *Ästhetischen Theorie* entwickelten Begriff der «Affirmation» zielt Butlers konzeptuelle Neubestimmung auf die

Herstellung eines kritisch-subversiven Textverfahrens und damit auf die Aufhebung der für Adornos Theorie bedeutungsgenerierenden Distinktion von Kritik und Affirmation ab¹. Ausgangspunkt von Butlers Überlegungen bilden J. L. Austins Ausführungen zum Sprechakt in *How to do things with Words* sowie Derridas kritische Bezugnahme auf Austins Konzept in *Signatur Ereignis Kontext*. Die handlungspraktische Dimension des Sprechens – d.h. dass das im Akt des Sprechens Benannte gleichermaßen produziert und vollzogen, und eben nicht nur bezeichnet wird – erkennt Butler auch in der Erzeugung von Geschlechtsidentitäten (vgl. Schmidt 2013: 1). Obwohl mit *Geschlecht* (das Sein und das So-Sein des Geschlechts) die resistente Vorstellung verknüpft ist, dass es einer vordiskursiven Wirklichkeit entstammt und deshalb ontologisch, ahistorisch und natürlich gegeben ist (vgl. Butler 1991: 79; vgl. Schmidt 2013: 3), stellt es doch eigentlich ein Produkt performativer Inszenierungen dar.

Der als dem Zeichen vorgängig gesetzte Körper wird immer als *vorgängig gesetzt* oder *signifiziert*. Diese Signifikation produziert als einen *Effekt* ihrer eigenen Verfahrensweise den gleichen Körper, den sie nichtsdestoweniger zugleich als denjenigen vorzufinden beansprucht, der ihrer eigenen Aktion *vorhergeht*. Wenn der als der Signifikation vorgängig bezeichnete Körper ein Effekt der Signifikation ist, dann ist der mimetische oder darstellende Status der Sprache, demzufolge die Zeichen als zwangsläufige Spiegelungen auf die Körper folgen, überhaupt nicht mimetisch. Der Status der Sprache ist dann vielmehr produktiv, konstitutiv, man könnte sogar sagen *performativ*, insoweit er dann behauptet, er fände ihn vor aller und jeder Signifikation vor (Butler 1997: 56-57).

Obwohl Geschlechtsidentität im eigentlichen Sinne das «Ergebnis einer rituellen Wiederholungspraxis» darstellt (vgl. Schmidt 2013: 3)², eröffnen

¹ Butler hat in mehreren Arbeiten – darunter *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) und *Körper von Gewicht* (1995) sowie *Haß spricht* (1998) – mit dem subversiven Potential von «Wiederholungen» auseinandergesetzt (vgl. Geier 2002: S. 229).

² Exemplarisch nennt Butler die performative Zuweisung der Geschlechtsidentität eines Neugeborenen bei der Geburt: «Es ist ein Mädchen!», die durch *Wiederholungen* – im weiteren Verlauf des Lebens – mehrfach erneuert und bestätigt würden.

doch gleichzeitig eben jene Praktiken der Wiederholung dem Subjekt alternative Handlungsmöglichkeiten. Entscheidend ist dabei der Gedanke, dass das völlige identifikatorische Aufgehen in den normativen Idealen von vornherein unmöglich ist und das Subjekt, indem er die Vorgaben durch das Verfahren der Wiederholung einimpft, durchgehend kleinere Normabweichungen produziert. Als Verfahrensmechanismus der Wiederholung ließe sich daher die schrittweise *Umcodierungen* identifizieren (vgl. Geier 2002: S. 231-232).

Deutlicher wird dies noch im Essay «Haß spricht», in dem Butler das Subversionspotential der *Resignifizierung* und *Reinszenierung* im Kontext der «hate speech» (ebd.) veranschaulicht. Indem die aggressiven und mutwillig insultierenden Sprechweisen durch ihren Wiederholungscharakter eine Sprache des Hasses konstituieren, führen ihre Wiederholungen doch gleichzeitig vor, «wie die Wörter mit der Zeit von ihrer Macht zu verletzen abgelöst und als affirmativ rekontextualisiert werden» (Butler 1998: 28-29). Die affirmative Bespiegelung bewirkt eine Ausstellung bei gleichzeitiger Bloßstellung der Systematik gesellschaftlicher Sprache und Wissensproduktion und eröffnet damit Spielräume für Kritik. Die affirmativen Wiederholungsverfahren kalkulieren – im Sinne Derridas Begriff der Iterabilität – sehr bewusst bedeutungsstiftenden Differenzen mit ein, wodurch gerade die Ambivalenzen des Dargestellten zum Ausdruck kommen würden.

Kritik und Praxis biographischen Schreibens

Übertragen auf die Verfahren der Literatur bedeutet dies, dass die schlichte Iterabilisierung des Kritisierten im Rahmen der *histoire* und des *discours* (der kritisierten Argumentationen, Wertvorstellungen, Gattungskonventionen und Motive) subversive Wirkung zu entfalten ermöglicht. Entscheidend für die Anschlussfähigkeit von Butlers Konzept auf Streeruwitz' *Nachwelt* ist jedoch die Einschränkung, dass die iterarisierbaren Kontexte nicht völlig in Textgehalt und Textgestalt eingegangen sind, sondern sich in zentralen, isolierbaren Aussagen *wiederholen*.

Zentrale Bedeutung für die Entfaltung der Gattungskritik in Streeruwitz' Roman kommt etwa dem Umstand zu, dass Margarethe, die fiktive Biographin

Anna Mahlers, auf den Ebenen der *intellectio* und *inventio* einer der zentralen Spielregeln der Trivial- bzw. Bestsellerbiographik gehorcht, diese profitabel ausstellt und gleichzeitig negativ spiegelt: Sie wählt ein außergewöhnliches biographisches Objekt. Wie bereits von Leo Löwenthal in den Zwanzigerjahren in *Die biographische Mode* (vgl. Löwenthal 2011: 199-223) und Sigfried Kracauer in seinem Essay *Die Biographie als neubürgerliche Kunstform* (vgl. Kracauer 2011: 119-125 und Kracauer 1971: 98) diagnostiziert, würden sich Biograph*innen leserspsychologisch kalkulierend Personen zuwenden, deren Lebensgeschichten eskapistische Potentiale bereitstellen würden. Die Biographie sei damit wesentlicher Teil einer Zerstreuungskultur, die in Wirklichkeit eine Verhüllung realer sozialer Verhältnisse bewirke und durch die kurzfristige Befriedigung einzelner Eskapismusbedürftigen einer gesellschaftlichen Veränderung entgegenarbeite, so die Kritik Kracauer *in nuce*.

Streeruwitz imitiert diese Konstellation: Schon allein aufgrund der weit über Österreich ausstrahlenden Popularität ihrer Eltern, Gustav Mahler und Alma Mahler-Werfel, stellt die einer breiteren Öffentlichkeit bisher unbekannt gebliebene Bildhauerin eine erinnerungs- und biographiewürdige Person dar³, der sich – nur nebenbei gesagt – zweifelsohne auch die Leser*innen von Streeruwitz' Roman mit Interesse zuwenden. Dass Mahlers Dilemma, zeitlebens erfolglos darum gekämpft zu haben, als eigenständige Künstlerin Anerkennung zu finden und stets auf ihren Vater reduziert worden zu sein, im Roman als zentrale biographische Krisenkonstellation herausgearbeitet ist, spiegelt diese Leser*innenkalkulation populärbiographischer Praxis unter negativen Vorzeichen (vgl. Streeruwitz 2006: 189)⁴. «Sie

³ Streeruwitz sei Anna Mahler selbst unbekannt gewesen, bis ein mit ihr befreundeter Verleger mit dem Vorschlag einer Biographie an Sie herangetreten war (vgl. Streeruwitz 1999).

⁴ Ihre Freundin Manon erklärt in einem Gespräch exemplarisch: «When I talked to Anna about a biography after her death I said after you die I am going to tell them all this and she said: 'Oh go. Nobody should write a sentence about me'. Die Anna wollte es wirklich nicht, und dann habe ich mir gedacht, falls es der Anna irgendwie hilft. Daß sie ein bissel mehr berühmt wird und daß jemand anderer mehr weiß über sie, dann o.k. Nur daß der Name berühmt wird. Daß sie nicht nur die Tochter war. Verstehst Du?»

wollte von der *Nachwelt* erinnert werden als jemand, der etwas getan hatte. Was verständlich ist, wenn man bedenkt, was ihr Vater getan hat» (Streeruwitz 2006: 137; Hervorhebung D.Ö.), erinnert sich ihr Nachbar Pete im Gespräch mit Margarethe. Kritisch hinzu kommt hier, dass Margarethe die Hierarchisierung von Menschenleben im Sinne der Kategorie der Biographiewürdigkeit selbst zunehmend problematisch erscheint: «War das Vergessenwerden eines Unzureichenden grausamer als das eines Unwichtigen. Irgendeines Lebens. So eines wie dem ihren. Sie würde vergessen werden in einem normalen Leben» (Streeruwitz 2006: 201; vgl. auch Dröscher-Teille 2018: 316).

Eine ähnliche Verschränkung der Geltungsbereiche *Affirmation* und *Kritik* wählt Streeruwitz mit Blick auf das paratextuell markierte Genre des Reiseberichts, das selbstredend Eskapismusangebote an seine Leser*innen richtet. Den Weg durch den Roman nehmen Leser*innen hier nicht nur im rezeptionsästhetischen Sinne als «wandernde Blickpunkte» (Iser 1990: 193) wahr – eine Vorstellung, die auf Wolfgang Isers metaphorische Bestimmung des Lesenden als Reisenden zurückgeht –, sondern im allerengsten Sinne. Narratologisch in der Form eines «heterodiegetische[n] stream of consciousness» (Langer 2007: 44; Hervorhebung im Original) konzipiert, schildert uns die Protagonistin in sinnlicher und detailgenauer Weise ihre Eindrücke von der Westküste, von Menschen, Landschaft und Leben. Indem sich Margarethes Beobachtungen zu einem großen Teil jedoch auf alltägliche Rituale wie Zähneputzen, Frühstücken, Joggen und Fernsehen – in ihrem Wiederholungscharakter – beziehen, gewinnt ihr Reisebericht «Alltagsintensität» (Leipprand 2001) und unterläuft damit die Möglichkeit einer eskapistischen Lesart⁵.

Strukturell ähnlich nehmen sich *Affirmation* und *Kritik* in Hinblick auf die imaginatorischen Qualitäten des primären «Handlungsorts» des Romans aus: Kalifornien, als Inbegriff von Freiheit und Gegenkultur. Auch diese greift der Roman affirmativ auf, schöpft sie aus, nur um im Anschluss die

⁵ Zu Streeruwitz' Kritik eskapistischer Unterhaltungsliteratur als Produzenten von «politischen Stillstand» siehe: Streeruwitz 1999.

permanenten Übergänge zwischen Traum und Albtraum der kalifornischen Wirklichkeit, wie sie sich Margarethe darbieten, sichtbar zu machen: Weil es an der Westküste kein «Wetter» (Streeruwitz 2006: 398) und kein «Tagesablauf» (ebd. 206) gebe, stellt sich bei Margarethe hier das Gefühl zeitlicher Indifferenz ein, das sie jedoch keineswegs als negativ erlebt. Denn es kontrastiert nicht nur mit jener globalisierten Gleichzeitigkeit, die aus der allmorgendlichen Lektüre der verheerenden Schlagzeilen der Tageszeitungen erfahrbar wird. Sie ist auch das Gegenstück zu der Welt ihrer Herkunft, die sowohl privat als auch generational an traumatisierende Erinnerungen geknüpft ist (Car 2009: 172): die krisenhafte Liebesbeziehung zu Helmut, ihrem gegenwärtigen Partner, einige weitere schmerzvoll gescheiterte Liebesbeziehungen und eine Fehlgeburt – ein Schicksal, dass sie mit Amy, der Protagonistin aus *Die Schmerzmacherin*, teilt; daneben ist mit dem Ort ihrer Herkunft das Grauen vor der Kontinuität faschistischer Denk- und Handlungsweisen verbunden, die beispielhaft in den dehumanisierten, «altestamentarisch[en]» und «[r]ächerisch[en]» Sozialformen ihres Vaters zum Ausdruck kommen (Streeruwitz 2006: 349). Individuelles und kollektives Gedächtnis verbindet sich im Roman hier motivisch damit, dass der Vater Margarethes nicht nur als «Täter im Privaten», sondern auch symbolisch als «Vertreiber der Jüdin Anna Mahler» auftritt (Dröscher-Teille 2018: 325).

So weckt Kalifornien, die Sphäre distanzierter Ahistorizität und Atemporalität, nicht ohne Grund den Wunsch nach Dazugehörigkeit: «Im Strom des Abendverkehrs mitglitt. Dazugehörte. Nicht allein war. Sie hätte für immer so dahinfahren mögen. Im Fahren von allem entfernt» (Streeruwitz 2006: 382)⁶. Gleichzeitig aber kommt in Margarethes Reisebericht die Kehrseite dieses kalifornischen Way of Life zur Sprache, der kollektiv kultivierte Patriotismus, die latente Gewalt, die unter der schönen Oberfläche der amerikanischen «take care»-Mentalität schlummert und in der Person des waffennärrischen Ex-Polizisten Pete ab und an hervorlugt.

⁶ Ein ähnliches Gefühl stellt sich bei ihr während des Besuchs der Jahreshauptversammlung der «Santa Monica Historical Society», kurz vor Ende ihres Forschungsaufenthalts, ein: «Es war verführerisch gewesen, sich zu wünschen, dazugehören. Jede Person war ernst genommen worden. Willkommen gewesen» (Streeruwitz 1999: 395).

Eingefangen vom Gedankenstrom der Reflektorfigur Margarethe wird vor allem aber die – in der amerikanischen Scheinidylle von Statten gehende – stereotype Reduktion der Geschlechtsidentität auf eine Geschlechterrollenidentität sowie die Objektivierung des weiblichen Körpers im Sinne normativer Schönheitsideale: «Nichts mehr denken. Nicht überlegen. Nur noch die Vogue lesen, wie sich kleiden. Und die Cosmopolitan, wie sich selbst zu befriedigen. Und am Abend in die Oper zu einer Wohltätigkeitsveranstaltung. Und immer wissen, was richtig. Zu jeder Zeit» (Streeruwitz 2006: 122; vgl. auch S. 101 und 164).

Die Grundlage der spezifisch «affirmativen» Textur in Streeruwitz’ Roman ist die Divergenz von Aussage- und Wirkungsstruktur, von Programmatik und Produkt. Mit Margarethes Aufkündigung ihres Buchprojekts bleibt dessen fiktiven Adressat*innen die Vertiefung in *Leben und Werk* Anna Mahlers verwehrt; den Leser*innen von Streeruwitz’ *Nachwelt*, hingegen eröffnet sich mit der Lektüre – nach dem Muster fiktionaler Metabiographien – ein Mosaik an vielzähligen biographischen Informationen, von denen das Gros mit der Vita der realen, außertextuellen Anna Mahler übereinstimmt (vgl. Kalik 2009: 424).

Entscheidend für den Roman ist damit, dass die dramaturgisch wirkungsvoll in den Plot eingebaute Gattungskritik die biographische Praxis keineswegs völlig aufhebt, sondern vielmehr ein die biographische Tätigkeit kommentierendes Nachdenken über alternative Schreibweisen inauguriert, wie sie das Genrespezifikum der fiktionalen Metabiographie darstellt (vgl. Nünning 2000: 23). Der Akzent verlagert sich dadurch deutlich von der Darstellung des Lebens Anna Mahlers auf die nachträgliche «Aneignung, Rekonstruktion und Repräsentation» ihres Bios im Medium der Sprache und der Biographie (Nünning 2009: 132).

Semantisierung literarischer Darstellungsverfahren

Der konkrete Verfahrensmechanismus der subversiven Iterabilität in *Nachwelt*, lässt sich nun folgenderweise beschreiben: Streeruwitz ‘wiederholt’ die *Delikte* konventioneller Biographik auf Basis eines Exempels, stellt diese damit aus, um sie im Anschluss gattungskritisch kontextualisieren zu

können. Das Exempel befreit sie gleichzeitig von der Pflicht, die *Verfehlungen* in ihrem – Alternativen formulierenden – Text weiter wiederholen zu müssen: Das betrifft beispielsweise die Diskussion um das Integritätsgebot, das die Populärbiographik den voyeuristischen Gelüsten der Leser*innen allzu gerne opfert.

In *Nachwelt*. lässt sich ausgerechnet der mit Mahler befreundete Arzt, Dr. Hansen, zur Spekulation hinreißen, Anna Mahler habe sich aus ästhetischen Gründen einer operativen Brustverkleinerung unterzogen, obwohl er doch gleichzeitig zu betonen bemüht ist, nicht «analytisch» (Streeruwitz 2006: 55), nicht aus der Perspektive des Arztes also, über Anna Mahler sprechen zu wollen. Ganz im Sinne von Butler meint «affirmativ» bei Streeruwitz «die Eröffnung der Möglichkeit einer Handlungsmacht» und bedeutet nicht, «eine souveräne Autonomie im Sprechen wiederherzustellen oder die konventionellen Modelle der Beherrschung zu kopieren» (Butler 1998: S. 28-29).

Die Wiedergewinnung erzählerischer Handlungsmacht findet sich in *Nachwelt*. nun vor allem dadurch realisiert, dass parallel zu den exemplarisch dargelegten Wiederholungen alternative lebensgeschichtliche Schreibweisen angeboten werden, die im Rahmen des Texts eine subtile «Umcodierung» der Gattungsregeln bewirken.

In transparenter Weise wird hier die Reflexion über die Herstellung lebensgeschichtlichen Wissens, die Produktion- sowie Kommunikationsmodi der Biographik, mit der Bereitstellung biographischer Informationen zum Leben Anna Mahlers verschränkt: die Quellen und ihre Materialität, die Recherchetätigkeit der Biographin, etwa in den Archiven, sowie ihre persönliche Einstellung zu ihrem biographischen Objekt und dessen Bekanntenkreis. Diese Informationen bietet die Erzählerin im Text immer zugleich als Inhalt und Medium der Kommunikation dar.

Besondere Bedeutung in der Bereitstellung metareflexiven Wissens kommen im Erzähltext jenen einmontierten Passagen zu, die auf Interviews zurückgehen, welche Margarethe (im außertextuellen Sinne: Marlene Streeruwitz) mit Zeitzeug*innen führte. Die Erzähleinschübe simulieren Interviewtranskriptionen, da sie sich sprachlich durch einen hohen Grad an Oralität, eine starke Assoziativität in der Gedankenführung der Sprecher*innen,

markante Stilmarkierungen (Car 2009: 163) und eine wechselweise Verwendung englischer und deutscher Sprache auszeichnen, wie das Doppelgespräch mit Christine Hershey und Manon etwa zeigt (vgl. Streeruwitz 2006: 183-198). Für die im Roman vorgenommene Biographiekritik sind diese aus den Interviews hervorgehenden Passagen entscheidend, weil sie die Brüchigkeit der biographischen Wissensproduktion, der 'biographischen Methode' darlegen:

Erstens: Streeruwitz thematisiert hier in erster Linie die Übergänge von Leben in erzählbares Leben. Indem diese Kapitel als «Geschichten» tituliert sind (beispielsweise: «Albrecht Josephs Geschichte»), weist die Autorin nicht nur auf die Gleichzeitigkeit von Fakt und Fiktion in der Herstellung biographischen Wissens hin, sondern auch auf das generelle Bedürfnis nach Erzählen als «Medium der Sinnbildung» (Nünning 2009: 136; siehe hierzu auch Streeruwitz 2006: 245). Dieser Eindruck wird dadurch gestärkt, dass die «Geschichten» narratologisch gesehen aus der Ich-Perspektive artikuliert sind (vgl. Dröscher-Teille 2018: 308).

Zweitens werden in diesen Erzählungen die Erinnerungs- und Erklärungsunsicherheiten, Verstehenslücken sowie Selbstzweifel der Sprecher-Instanzen zumeist gleich mitgeliefert, etwa mit entsprechenden Hinweisen darauf, dass Anna Mahler mit ihnen über dieses und jenes selbst nie gesprochen habe. Indem die Zeitzeug*innen in ihren Aussagen ihre Deutungshoheit infragestellen, arbeiten sie wirkkräftig der Entstehung eines geschlossenen Bildes von Anna Mahler entgegen.

Drittens: Sind so manche der «Selbstdarstellungen der Lebenden» in den Augen Margarethes «widerlich» (Streeruwitz 2006: 145), kommt ihnen in der Summe und durch ihre Dialogizität (vgl. Kallin 2009: 432), die Margarethe durch kritische Bezugnahmen entstehen lässt, relativierende und damit selbstregulierende Wirkung zu. Die Methode der multiperspektivischen Kontrastierung wendet die Biographin Margarethe Doblinger etwa im Anschluss an das Interview mit Pete, dem Nachbarn Anna Mahlers, an. «Ob Manon wüßte, daß Pete glaube, Anna hätte ihn. Nun. Geliebt? Manon mußte lachen. Sie begann zu husten vor Lachen. So ein Einfaltspinsel, keuchte sie. [...] Anna hätte immer gelacht über Pete» (Streeruwitz 2006: 147).

Viertens: In den Interviewsettings, die Streeruwitz ihre Protagonistin vorfinden lässt, finden sich natürliche Schutzmechanismen eingebaut, die die Wahrung des Integritätsgebots und den Schutz des biographischen Objekts vor posthumen Inkriminierungen und Indiskretionen von vornherein sicherstellen⁷. Durch die bewusste Aussparung intimer Details zeichnet sich etwa Margarethes Interview mit dem 1938 in die USA emigrierten und 1991 verstorbenen Komponisten Ernst Krenek aus⁸, dem zweiten der fünf Ehemänner Mahlers. Von ihm wird Margarethe jedoch nichts erfahren, was über ihre damaligen Berliner Wohnverhältnisse und den Wohnsitzwechsel in die Schweiz während ihrer kurzen Ehe hinausreicht und sich von Krenek in Rekapitulation seiner frühen Karrierestationen nüchtern rekonstruieren lässt. Dass in der Interviewszene Kreneks Frau fast das gesamte Gespräch über selbst am Tisch verbleibt, übersetzt die Verpflichtung zur Diskretion in ein dramaturgisches Setting:

Hätte sie ihn vor seiner jetzigen Frau nach seinem Liebesleben befragt sollen. Wozu. Und. Die Lügen hatten sich dort am festesten eingestet. Wenn es Lügen gab. Und sie führte ja keine Verhöre. Wahrscheinlich war sie nicht geeignet. Sie wollte Menschen verstehen, aber sie wollte nicht in sie dringen. Sie wollte das auch nicht für sich (Streeruwitz 2006: 274).

Zum Scheitern verurteilt ist mit der Platzierung der abwesend anwesenden Kontrollinstanz nicht nur die Kommunikation zwischen dem

⁷ Als Margarethe schließlich erkennt, dass es die Anforderungen konventioneller Biographik notwendig machen, die Hinterlassenschaft Anna Mahlers unter Missachtung des Briefgeheimnisses zu durchstöbern, stellt sie das Vorhaben in seiner Gesamtheit in Frage. «Das ging nicht. Sie konnte das nicht. In einem Brief hatte Anna Albrecht ihre Liebe beschrieben. Wie sich die verändert hätte im Lauf der Zeit, und wie sie doch immer neu geworden wäre. Das ging sie nichts an» (Streeruwitz 2006: 370; vgl. hier auch: Weigel 2002: 41-55).

⁸ In ihrem Interview mit Günter Kaindlstorfer nimmt Streeruwitz auch auf die damalige Gesprächssituation mit Ernst Krenek Bezug: «Das Gespräch mit Krenek war bezaubernd. Ich plauderte mit einem alten, sehr kultivierten Herrn, nur: Die Unterhaltung hat nicht viel gebracht. Ernst Krenek mußte zugeben, daß er mit einer Person verheiratet gewesen war, von der er nicht wußte, was sie den ganzen Tag über getrieben hatte» (Streeruwitz 1999).

Komponisten und Margarethe Doblinger, sondern auch zwischen der Erzählerin von *Nachwelt*. und den Leser*innen, die sich an dieser Stelle – unabhängig der Frage nach dem Grad der Referentialität der Romanfigur zum realen Krenek – vermutlich intimere Einsichtnahmen erhofft hätten. Streeruwitz spielt hier bewusst mit den Rezeptionsgewohnheiten der Leser*innen von Biographien.

Es braucht hier nicht gesagt zu werden, dass Streeruwitz' Textstrategie nicht schlicht darauf abzielt, in Gestalt von Margarethes Buchprojekt eine objektivere, transparentere und authentischere Alternative zur herkömmlichen biographischen Informationsvermittlung zu präsentieren – wenn es auch stimmt, dass in dieser fiktionalen Welt ein 'ehrlicher' Umgang mit dem biographischen Objekt gepflegt wird. Der Blick ist hier stets auf das *Zustandekommen* des Lebensbildnisses der Bildhauerin gerichtet. Dass Streeruwitz etwas anderes im Sinne hat, zeigen die den Text durchziehenden fiktionalen Bruchlinien, die das Faktizitätsgebot, das Wirklichkeitserzählungen definiert, völlig außer Kraft setzt. Die Verfügungsgewalt von Biograph*innen, die, so Streeruwitz, «politische Handlungen setzen möchte[n], die dieses Leben beeinflussen und ordnen» (Streeruwitz 1998: 48), lässt die Autorin als Manipulation sichtbar werden (vgl. Vidulić 2004: 404). Dafür setzt Streeruwitz im Umgang mit Anna Mahler – mit der Kraft der Fiktion und im Sinne ihrer «Poetik der Brechung» (Dröscher-Teille 2018: 310) – auf jene Manipulationsstrategien, die ihre Verfügungsgewalt über die Erzählung und das literarische Personal bestätigen.

Ihre «Einnischung» in die Geschichte durch ihre Geschichte ist dabei als «offenes Spiel» angelegt, denn die Autorin hebt ihre «kontrollierende und manipulierende Position» selbst hervor (Kallin 2009: 438), wie gerade in Hinblick auf die spielerische Konzeption des Figurenarsenals deutlich wird: Dass Alma Mahler-Werfels Tochter aus der Ehe mit dem Architekten und Bauhaus-Gründer Walter Gropius, Manon, ihre Halbschwester Anna in *Nachwelt*. überlebt, obwohl sie in Wirklichkeit bereits im Jugendalter an Kinderlähmung verstorben war, ist Beispiel für die fiktionale Umcodierungsstrategie. Nicht als ihre Halbschwester jedoch, sondern als enge Freundin und Geliebte von Albrecht, Annas letztem Ehemann, ist Manon in die

Geschichte eingebunden – und somit als Verbindungsfigur «zwischen der Welt Annas in den 30er Jahren und der Welt Margarethes in den 90er Jahren» (ebd. 436-437). Die Autorin legt damit in aller Offenheit ihre erzählerische Wirkungsabsicht offen, nämlich «Einfluss auf die biographische Narration» (ebd. 438) zu nehmen.

Streeruwitz' Verwirrungstaktiken reichen aber auch über ihren Text hinaus, wie sich mit Blick auf die autobiographischen Konstellationen im Kontext des Romans zeigt. Was die fiktive Hauptfigur mit Marlene Streeruwitz verbindet, ist neben der Lautähnlichkeit ihrer Vornamen, einigen wenigen lebensgeschichtlichen Parallelen – beide arbeiten etwa als Schriftstellerinnen und Dramaturginnen und müssen zusätzliche Schreibaufträge annehmen, um die Familie versorgen zu können (ebd.) – vor allem der Entstehungskontext des Romans. Die Autorin hatte, wie bereits erwähnt, das gleiche Buchprojekt wie ihre weibliche Protagonistin verfolgt, das Vorhaben nach getätigten Recherchen in «Deutschland, London, New York und Los Angeles» jedoch abgebrochen; allerdings habe sie die «Ergebnisse der L.A.-Recherche» im Roman «verarbeitet» (Streeruwitz 1999/2: 17). Wenn die Autorin erklärt, dass die Gesprächssequenzen «eins zu eins abgeschrieben beziehungsweise übersetzt» seien, ist hier die Frage aufgeworfen, warum sich dann auch in den auf die Interviews zurückgehenden Passagen die für Streeruwitz so charakteristischen Literarisierungssignale finden: ihre parataktische Satzbildung und die markante Punktsetzung. Mandy Dröscher-Teille ist hier zuzustimmen, wenn sie argumentiert, dass Streeruwitz auf diese Weise den «zunächst vermittelte[n] Eindruck einer 'authentischen' Darstellung zugunsten einer deutlich ausgestellten Artifizialität» (Dröscher-Teille 2018: 311) zurücknehme.

«... was ist in der Mitte?»

Am anschaulichsten lassen sich die Umcodierungen, die im literarischen Verfahrungsmodus der affirmativen Wiederholung an die Textoberfläche geraten, auf sprachlicher Ebene beobachten. So ist die für Streeruwitz charakteristische Verwendung der Interpunktions hier überdeutlich als Sollbruchstellen

in die Sprache eingebaut, die ein kontrolliertes Systemversagen realistischer und illusionsstiftender Sprech- und Erzählweisen herbeiführen soll. «Der vollständige Satz» sei genauso wie die «ganze Biographie» schlichtweg «Lüge» (Streeruwitz 2001: 17). Die auf Ganzheit, Vollständigkeit und Geschlossenheit gerichteten Sinnbildungsprozesse (vgl. Vidulić 2004: 404), auf die Biograph*innen in der Darstellung ihrer biographischen Objekte abzielen, dechiffriert Streeruwitz damit als fundamentaler Bestandteil einer Macht- und Herrschaftsästhetik. Wenn Komma und Konjunktion die Funktion zukommen, Zusammenhang herzustellen, dann bedeutet ihre Eliminierung einen Akt der Störung sinnstiftender Kausalität (Decloedt 2004: 143). Streeruwitz' asyndetischer Stakkato-Stil, der durch den Punkt strukturiert ist, präsentiert die «Pausen zwischen den Wortgruppen» als raumzeitliches Kontinuum, wo «das Suchen zu finden» ist, wie sie in ihrer Tübinger Poetikvorlesung erklärt: «Nach sich. Nach Ausdruck» (Streeruwitz 1997: 76; vgl. auch Streeruwitz 1998, 55-57). Damit ist bei Streeruwitz vor allem jene Suchbewegung gemeint, die in Hinblick auf eine feministische «Poetik des Schweigens» darauf abzielt, einen eigenen sprachlichen Ausdruck für die den Frauen auferlegte Sprachlosigkeit zu finden (Kramatschek/Hanuschek 2016: 34-58).

Die «bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere» (Streeruwitz 1997: 48), die Streeruwitz mit ihrem rhetorischen Instrumentarium auf der Ebene der Sprache völlig ausschöpft, sind in Form biographischer Auslassungen auch für das lebensgeschichtliche Portrait Anna Mahlers strukturbildend. Margarethes Verweigerungen, eine lückenlose und widerspruchsfreie Lebensgeschichte zu schreiben und das biographische Objekt auf einen sinnstiftenden Kern zu reduzieren, übersetzt die asyndetische, radikal parataktische Satzästhetik in die Portraitgestalt Anna Mahlers.

In der Tradition Roland Barthes problematisiert Streeruwitz in *Nachwelt*, damit die Zentrumfixiertheit traditioneller biographischer Schreibweisen. Der französische Philosoph, Semiotiker und Literaturtheoretiker hatte sich in *ROLAND BARTHES par Roland Barthes* (dt: Über mich selbst) alternativ den persönlichen Wunsch erfüllt, sein Leben auf wenige Biographeme zu reduzieren (vgl. Brune 2003: 248). Unter Biographeme versteht Barthes, wie

er im Vorwort zu *Sade Fourier Loyola* ausführt, autonome «Splitter» des Lebens, die von keinem sinnstiftenden Zentrum mehr zu fassen sind, und die, indem sie in ihrer Mobilität unterschiedliche Positionen in alternierenden biographischen Konstellationen einnehmen können, immer auch außerhalb des persönlichen und des über-persönlichen «Schicksals», d.h. teleologischer Zielgerichtetheit, stehen (Barthes 1986: 13). Das, was Barthes bereits in *Am Nullpunkt der Literatur* kritisch über den Roman bemerkt, nämlich dass er «aus dem Leben ein Schicksal, aus der Erinnerung einen nützlichen Akt und aus der Dauer eine gerichtete, bedeutsame Zeit» (Barthes 1985: 159) mache, gelte auch für die traditionelle Biographik. In seiner Autobiographie dagegen ist das autobiographische Subjekt, weil es «weder Hauptkern noch Sinnstruktur» besitzt, wie Barthes in Analogie zum Vorwort zu *SFL* schreibt, nur «verstreut» vorzufinden, nämlich im Partikulären, Fragmentarischen und Mikrotextuellen – in seinen zahlreichen Schriften, Photographien, Karteikarten, Kalligraphien und Karikaturen, Partituren, Gemälden und Handschriften (vgl. Österle 2017: 178-185): «In Fragmenten schreiben: die Fragmente sind dann wie Steine auf dem Rand des Kreises: ich breite mich rundherum aus, meine ganze kleine Welt in Bruchstücken; und was ist in der Mitte?» (Barthes 1978: 101)

Bild-Text-Transfer

Auch in Streeruwitz' metabiographischem Projekt bleibt die Mitte frei. Ein Leben in Erinnerungsfragmenten gestaltet sich als Intermezzo, als eine Folge reiner Unterbrechungen. Besondere Anschaulichkeit gewinnt die Zentrumslosigkeit in dem kurzen Fotobericht der Recherchereise Streeruwitz' im Jahr 1997, die sich in der Neuausgabe des Romans direkt im Anschluss an den Text abgedruckt findet. Die Fotoreihe referiert außerliterarisch auf das innerliterarisch beschriebene Biographieprojekt zu Anna Mahler, akzentuiert dieses als unabschließbare Spurensuche und führt die von Margarethe referierte Gattungskritik daneben visuell zusammen: die Kritik an der selektiven Produktion biographischen Wissens, dem verkürzten Faktizitäts- bzw. Wahrheitsbegriff von Wirklichkeitserzählungen und an der «biographischen Illusion» einer *totalen* Repräsentierbarkeit eines Lebenslaufs (Bourdieu 1998: S. 75-83).

Nicht eigentlich das Haus Anna Mahlers wird in der Fotoreihe gezeigt, sondern vornehmlich rudimentäre Objekte, die Streeruwitz auf dem Weg zum Wohnort der Bildhauerin in Santa Barbara abgelichtet hat: Häuser- und Häuserzeilen, Vorgärten, Straßenkreuzungen mit ihren Orientierungsschildern sowie Ampeln. Der Standort der Photographin gewinnt Präsenz, indem – kalkuliert amateurhaft wirkend – Objekte im Inneren des fahrenden Autos mit aufs Bild gesetzt sind. Damit lässt sich das Framing als metareflexiver Verweis auf die vermittelnde Instanz hinter der Kamera verstehen, die mit ihrer «Einmischung» – der Biographin Margarethe im Roman gleich – einer ungestört auratischen Betrachtung der Bildobjekte entgegenwirkt. Die Korrespondenz von textlicher und visueller Wirkungsabsicht ist hier deutlich markiert.

Dass die Autorin das Haus Mahlers auf ihrer Forschungsreise von Baugerüsten verdeckt vorfand, macht die Wirkungsabsicht der Fotos dabei noch unmissverständlicher: das Objekt einer Biographie kann immer nur als ein in der Anwesenheit *Abwesendes* kenntlich gemacht werden und muss damit allumfassender Rekonstruktionsversuchen von vornherein versagt bleiben: das biographische Objekt verbleibt unabschließbar «under construction» und ist im Sinne Barthes nur in seinen «Details» erfahrbar – als ein durchlöchertes Leben (Barthes 1986: 13).

Der Schlusspunkt der Reihe bildet die kitschige Abbildung eines Sonnenuntergangs in Santa Monica auf der Rückfahrt von Venice Beach, das an das Palmenfoto in Streeruwitz' Trivialroman-Parodie *Lisa's Liebe* erinnert (Streeruwitz 1997, 2: 79). Das Foto liest sich als ironischer Metakommentar zum Biographieprojekt Margarethes und schöpft dabei die Spielräume der Affirmation nochmals produktiv aus.

Gerade in Hinblick auf die in *Nachwelt* paratextuell verbürgte Gattung des Reiseberichts alludiert das finale Foto auf das Medium der Postkarte und ruft damit den touristischen Standort der Photographin bzw. Sprecherin in Erinnerung. Ihre doppelte Fremdheit – Fremdheit der «aus den Interviews rekonstruierten Welt von Anna Mahler, aber auch die Konfrontation mit der Neuen Welt» (Car 2009: 164) – hält für die Protagonistin ganz im Sinne neuzeitlicher Reisenarrative durchaus explorierende und erkenntnisstiftende

Potentiale bereit. Allerdings tragen diese gleichzeitig zum Scheitern des Biographieprojekts bei. Paradoixerweise nämlich führen die interkulturellen Erfahrungspotentiale der Fremde hier nicht zu einer intersubjektiven Annäherung Margarethes an ihr biographisches Objekt, sondern fördern den Zweifel an *biographisch-hermeneutischer Erkenntnisweisen*, an der «Möglichkeit sowohl der wissenschaftlichen als auch intersubjektiven Erkenntnis des Vergangenen» (Car 2004: 162).

Die Gattung des Reiseberichts wird damit zum heimlichen Gegenspieler der Biographie, indem erstere Erkenntnisweisen hervorbringt, die zweitere letztlich verunmöglicht.

Margarethe fühlt sich Anna Mahler gegenüber just in jenem Moment «nahe» und «vertraut», als sie einen ihrer Briefe in die Hände bekommt, in dem die Bildhauerin Einblick in die Instabilität ihrer Empfindungen und Wahrnehmung sowie ihr fluktuierendes Selbstbild gibt und damit unmissverständlich deutlich macht, dass sie sich jeglicher biographischen Fixierung von vornherein entzieht. Die paradoxe Situation führt Margarethe die Alternativlosigkeit der Aufgabe ihres Projekts vor Augen.

Plötzlich war ihr diese Person vertraut. Irgendwie nahe. «I wonder if I was born with the knowledge that everything changes all the time, every meeting, every feeling». Hatte Anna Mahler geschrieben. Margarethe verstand das mit einem Mal. Sie hätte laut lachen können. Anna Mahler hatte gewonnen. Vor ihr war diese Frau sicher (Streeruwitz 2006: 370).

Margarethes Glücksempfinden führt also daher, von ihrer Bürde befreit zu sein, das chaotisch Fluktuierende in etwas kontinuierlich und chronologisch sich Entwickelndes einpassen zu müssen.

Das, was Mahlers Wunsch nach Unabhängigkeit begründet, nämlich die Einsicht, dass das Leben nichts Statisches ist und Gefühle, Wünsche und Träume stets im Wandel begriffen sind, übt dabei auch auf Margarethe nachhaltige Wirkung aus. Sie lässt die Protagonistin am Ende etwa an der Tiefe ihrer Beziehung zu Helmut, ihrem gegenwärtigen Partner, zweifeln.

Mit dem abschließenden Foto vom Sonnenuntergang im palmenbesetzten Santa Monica bietet Streeruwitz auf paratextueller Ebene eine visuelle

Übersetzung des Glücksempfindens ihrer Romanfigur an. In Hinblick auf dessen Postkartenmotivik findet die verblasste biographische Deutungsmetapher des «Lebens als Reise» in der Bildinterpretation genauso Platz, wie der schlichte Hinweis auf den wiederhergestellten Emotionshaushalt der Protagonistin am Ende ihrer Reiseunternehmung: das Glück darüber, sich in der Ferne, im Nachdenken über eine andere Person, selbst ein Stückweit näher gekommen zu sein⁹.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1971): «Réponses». In: *Tel Quel* 47, S. 89-107.
- Barthes, Roland (1986): *Sade Fourier Loyola*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1985): *Am Nullpunkt der Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1978) *Über mich selbst*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Bourdieu, Pierre (1998): «Die biographische Illusion». In: ders.: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 75-83.
- Brune, Carlo (2003): Roland Barthes. *Literatursemiolegie und literarisches Schreiben*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1998): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Car, Milka (2009): «Biographische Identität in Streeruwitz' Roman Nachwelt». In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 18, S. 161-174.
- Decloedt, Leopold R. G. (2004): «Die Suche nach dem Authentischen. Marlene Streeruwitz' Roman Nachwelt». In: *Studia austriaca* 12, S. 135-143.
- Dröscher-Teille, Mandy (2018): *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*. München: Wilhelm Fink.
- Geier, Andrea (2002): «Weiterschreiben, Überschreiben, Zerschreiben. Affirmation in Dramen- und Prosatexten von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz». In: Nagelschmidt, Ilse/Hanke, Alexandra/Müller-Dannhausen, Lea (Hg.): *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 223-246.
- Iser, Wolfgang (1990): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

⁹ Britta Kallin betont, dass die «Vergleiche, die Margarethe zwischen ihrem eigenen Leben und dem von Anna Mahler zieht» von großer Bedeutung sind (vgl. Kallin 2009: 424).

- Kallin, Britta (2009): «Marlene Streeruwitz' Roman *Nachwelt* als postmoderne feministische Biographie». In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*. De Gruyter: Berlin, 423-450.
- Kracauer, Siegfried (1971): *Die Angestellten*. Aus dem neuesten Deutschland. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (2011): «Die Biographie als neubürgerliche Kunstform». In: Fetz, Bernhard/ Hemecker, Wilhelm (Hg.): *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 119-125.
- Kramatschek, Claudia/ Hanuschek, Sven (2019): Marlene Streeruwitz. In: Hilmes, Carola (Hg.): *Schriftstellerinnen II*, münchen: Richard Boorberg Verlag (edition text & kritik), S. 34-58.
- Langer, Daniela (2007): «Elliptische Sätze. Zur Funktion des Erzählstils als discourse-Element in biographischen Erzählungen von Streeruwitz und Damm». In: *Ars Semeiotica* 30, H. 1-2, S. 37-59.
- Leipprand, Eva (1999): «Im Leben verschwinden. Marlene Streeruwitz und Anna Mahler». In: <https://literaturkritik.de/id/667> (letzter Zugriff: 17.10.2020).
- Löwenthal, Leo (2011): «Die biographische Mode». In: Fetz, Bernhard/ Hemecker, Wilhelm (Hg.): *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 199-223.
- Österle, David (2017): «A Life in Memory Fragments: Roland Barthes's 'Biographemes'». In: Hemecker, Wilhelm/Sanders, Ed (Hg.): *Biography in Theory*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 178-185.
- Nünning, Ansgar (2000): «Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion». In: von Zimmermann, Christian (Hg.): *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970*. Tübingen: Gunter Narr, S. 15-36.
- Nünning, Ansgar (2009): «Fiktionale Metabiographien». In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Samoyault, Tiphaine (2015): *Roland Barthes. Die Biographie*. Berlin: Suhrkamp.
- Schmidt, Melanie (2013): «Performativität». In: *Gender Glossar/Gender Glossary*. <https://gender-glossar.de/p/item/22-performativitaet> (letzter Zugriff: 15.10.2020).
- Streeruwitz, Marlene (1997): *Sein. Und Schein. Und Erscheinen*. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene (1997; 2): *Lisa's Liebe. Roman in 3 Folgen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Streeruwitz, Marlene (1998): «Ich schreibe vor allem gegen, nicht für etwas». Interview mit Willy Riemer und Sigrid Berka. In: *The German Quarterly* 71, S. 47-60.

- Streeruwitz, Marlène (1999): «Isabel Allende produziert politischen Stillstand». Interview mit Günther Kaindlstorfer. In: <http://www.kaindlstorfer.at/interviews/streeruwitz.html> (zuletzt abgerufen: 19.10.2020).
- Streeruwitz, Marlène (1999/2): «Das Leben findet im Supermarkt statt». Interview mit Klaus Nüchtern. In: Der Freitag, H. 42.
- Streeruwitz, Marlène (2001): «Die Wolke Alma Mahler. Autorin Marlène Streeruwitz über Biografie und Identität». In: Süddeutsche Zeitung (31. März).
- Vidulić, Svetlana Lacko (2004): «Marlene Streeruwitz' Nachwelt (1999) und Lilian Faschingers *Wie- ner Passion* (1999). Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Frauenromans». In: Bobinac, Marijan/Düsing, Wolfgang/Goldschnigg, Dietmar (Hg.): Tendenzen im Geschichtsdrama und Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts. Zagreb: Univ. Zagreb. S. 399-416.
- Weigel, Sigrid (2002): «Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Prinzip biographischer Darstellungen». In: Klein, Christian (Hg.): Grundlagen der Biographik: Theorie und Praxis des biographischen Schreibens. Stuttgart/Weimar: Metzler.