Martina Ölke

„Lebensvernichtungsgespräche"? Schreiben 'im Namen der Mutter' (Karin Struck, Gabriele Wohmann, Anna Mitgutsch)

Einleitung

Als „Lebensvernichtungsgespräche" apostrophiert Birgit Vanderbeke in ihrer Erzählung *Gut genug* (1993) die Kommunikation zwischen Mutter und Tochter.[1] Diese begriffliche Zuspitzung beinhaltet eine provokante Absage an traditionelle Mutter-Tochter-Bilder: 'Mütterlichkeit' wird traditionell mit Bildern von Nähren, Sorgen und Lebendigkeit im weitesten Sinne in Zusammenhang gebracht, Mutter-Tochter-Beziehungen figurieren zudem in der Mythologie ein lebensspendendes bzw. -erhaltendes Prinzip (Beispiel Demeter-Mythos). Vanderbekes Etikett der „Lebensvernichtungsgespräche" zielt aber mehr noch auf den Trend der 'neuen Mütterlichkeit' seit den 70er Jahren:[2]

> Als es in den siebziger Jahren Mode war, Kinder zu kriegen, war es gleichzeitig sehr in Mode, die Mutter zu diesen Kindern zu sein. Es ist nicht wichtig gewesen, daß es zu jedem Kind ungefähr auch einen Vater gab, es ist überhaupt nicht so sehr um den Vater gegangen, weil es vorher die ganze Zeit und ein paar Tausend Jahre um den Vater und nach der Nase des Vaters gegangen war, und jetzt sollte sich das ändern. Also ging es darum, die Mutter zu sein.[3]

Mutter-Tochter-Beziehungen sind im Zusammenhang mit der Neuen Frauenbewegung seit den siebziger Jahren verstärkt Thema sowohl literarischer Gestaltung als auch feministischer Theoriebildung geworden.[4] Bei der Suche nach 'weiblicher Identität' und 'weiblicher Tradition', wurde der Analyse der Mutter-Tochter-Beziehung zentrale Bedeutung zuerkannt. Das Hervorheben des Mutter-Tochter-Verhältnisses als prägender weiblicher Beziehung impliziert den Bruch mit einem patriarchal dominierten Generationenverständnis, das die Vater-Sohn-Genealogie als zentral ansieht. Der Suche nach der 'großen Mutter' (wie sie sich in der feministischen Matriarchatsforschung beobachten lässt) wohnt dabei ein utopisches Moment inne: Die sogenannten 'weiblichen Werte' (wie Fürsorge, Bemuttern, Dialogizität, Kooperation) wurden als Unterwanderung patriarchaler Ordnung verstanden. Das Besinnen auf 'weibliche' bzw. 'mütterliche' Werte, die in der Übernahme bekannter dichotomer Geschlechtervorstellungen weitgehend als existent vorausgesetzt wurden,

wurde entscheidend durch den Zuspruch amerikanischer Feministinnen forciert. Marilyn French steht mit ihrem 1985 erschienenen Buch *Jenseits der Macht* noch in diesem Kontext, wenn sie die „weiblichen Werte", wie es im Klappentext heißt, als Potenzial einstuft, mit dem dem „kritischen Zustand der abendländischen Zivilisation" begegnet werden könnte.[5]

Einer Inanspruchnahme des Konstrukts 'Mütterlichkeit' aus weiblicher bzw. aus feministischer Perspektive stand zunächst im Wege, dass dieses – spätestens seit dem 18. Jahrhundert – als Zentrum patriarchalischer Weiblichkeitskonstruktionen fungierte. Insofern ist Mütterlichkeit eine der Rollen, die besonders stark mit weiblichen Rollenfixierungen im Zusammenhang stehen: Mütterlichkeit als bürgerliche Tugend wurde erst im 18. Jahrhundert buchstäblich 'erfunden'.[6] Sie ging einher mit der Postulierung der bürgerlichen Kleinfamilie als Keimzelle der Gesellschaft, mit der Aufwertung von Kindheit und mit der Einbindung der Frau in den häuslichen Innenbereich, in das vermeintlich Private.

Die von French (und anderen) geforderte „Neubewertung 'weiblicher' Eigenschaften"[7] ist also insofern problematisch, als sie die Festlegung von Frauen auf eine Rolle beinhaltet, die ihnen von männlicher Seite kaum je streitig gemacht wird. Zudem haben Muttermythen eine lange Tradition als Projektionen aus männlicher Perspektive, die in der Regel kompensatorische Funktionen haben, dies wird von den Verfechterinnen der 'neuen Mütterlichkeit' kaum reflektiert.[8] Bedeutsamer ist jedoch, und darauf zielt Vanderbekes Rede von den „Lebensvernichtungsgesprächen" sicherlich *auch* ab, dass die (psychologisch) problematischen Seiten des Mutter-Tochter-Verhältnisses ausgeblendet bzw. dem Wunsch nach einer weiblichen Verständigung und Traditionsbildung untergeordnet wurden. Diese problematischen Seiten wurden in der Folge umso stärker von einigen literarischen Texten ins Zentrum gerückt, die sich als Gegentexte zum Trend der 'neuen Mütterlichkeit' lesen lassen. Texte wie Novaks *Die Eisheiligen* (1979), Jelineks *Die Klavierspielerin* (1983) oder Mitgutschs *Die Züchtigung* (1985) gestalten 'böse' Mutterfiguren und traumatisierende Mutter-Tochter-Beziehungen; zu große Nähe zwischen Mutter und Tochter und die unterprivilegierte gesellschaftliche Stellung von Frauen werden als Konfliktpotenzial eingeführt. Aber auch Karin Strucks Roman *Die Mutter* (1975), der in der Regel als „Symbol" für ein „naive[s] Feiern von Mütterlichkeit als antipatriarchalischer Kraft"[9] steht, gelingt die Initiierung einer produktiven weiblichen Mutter-Tochter-Traditionslinie nicht, wie in der folgenden Interpretation zu zeigen sein wird. Gabriele Wohmanns Roman *Ausflug mit der Mutter* (1976) ist weniger vom Kontext der Frauenbewegung beeinflusst, sondern in besonderer Weise das Mutter-Buch einer 'Vater-Tochter'. Wohmanns Roman lässt sich in einigen Aspekten sogar als Gegentext zu Strucks Roman verstehen, zumal die Autorin sich explizit mit

diesem auseinandergesetzt hat. Anna Mitgutschs *Die Züchtigung* (1985) schließlich zeichnet das Portrait einer gewaltvollen Mutter-Tochter-Beziehung, aus der sich die Protagonistin nur mühselig, wenn überhaupt, befreien kann. Im Zentrum steht die Frage, ob mit der Tochter der Protagonistin, wie in der Forschung in der Regel angenommen wird, eine positive Traditionslinie eröffnet wird.

Karin Struck: *Die Mutter* (1975)

Zwei Jahre nach ihrem erfolgreichen Erstling *Klassenliebe* (1973) erschien Karin Strucks zweiter Roman mit dem Titel *Die Mutter*, der teils verhalten, teils mit heftiger Kritik kommentiert wurde. Geschrieben aus der Perspektive der Protagonistin Nora Hanfland, die sich in oft quälend langatmiger Weise auf die Suche nach ihrer Mutter und somit – im symbolischen Sinne – nach ihrem Herkunftsort macht, führt der Roman verschiedene Bilder von Mütterlichkeit und von Mutter-Tochter-Beziehungen vor. Die Protagonistin Nora glaubt, dem Rätsel ihres eigenen Daseins nur näherkommen zu können, indem sie das 'Mysterium' der Mutterschaft aufklärt. Dieses wird aber im Roman, wie von den verschiedensten Seiten kritisiert wurde, oft gleichgesetzt mit *Gebär*mutterschaft.[10]

Gabriele Wohmann lehnt den Roman Karin Strucks dementsprechend vehement ab als „psychotische Recherche der biologischen Abläufe im Innern von Mutterleibern".[11]

> Nora Hanfland [...] ist auf dem nicht neuen Weg der Selbstfindung, aber indem sie sich rückwärts bewegt, auf ihren Urschrei zu, in Richtung Geburt. Für Nora ist jegliche Mutter nur durch Brüste und Unterleib interessant [...].[12]

Von feministischer Seite wurde der Roman (trotz 'neuer Mütterlichkeit') keineswegs sehr positiv aufgenommen. Sein Erscheinen 1975 fiel zeitlich in den Höhepunkt der bundesrepublikanischen Diskussion um den Paragraphen 218, also um das Recht auf Abtreibung als Selbstbestimmungsrecht der Frau. Ausgerechnet in diesem Kontext wendet sich Struck gegen Abtreibung und plädiert für endlose Gebärtätigkeit; explizit ist von der „Sehnsucht nach Fruchtbarkeit" [M 327][13] die Rede. Politisch ist der Roman keinem einfachen Rechts-Links-Schema zuzuordnen, was für die Rezeption zusätzlich problematisch war, weil Struck zuvor als 'linke' Schriftstellerin aus dem Arbeitermilieu bekannt geworden war. Dagegen preist *Die Mutter* in kaum noch zu ertragener Weise Mütterlichkeit, Fruchtbarkeit, Natur, und verknüpft Begriffe wie Blut, Boden, Volk, Heimat in einer zum Teil mehr als unreflektiert erscheinenden Weise. Auch eine Reise nach Pommern, in die Heimat der Mutter, erscheint recht unproblematisch als eine Spurensuche in der Vergangenheit, an die Nora,

wurzellos wie sie ist, wieder anknüpfen möchte.[14] Renate Wiggershaus fasst das Unbehagen – auch der frauenbewegten Öffentlichkeit – an Strucks Roman zusammen: „In welch dumpfe Ecken eine unreflektierte Apotheose von Mütterlichkeit führen kann, zeigt Karin Strucks Roman *Die Mutter*."[15]

Allerdings präsentiert der Roman keineswegs eine so eindimensionale Mutter-Verherrlichung, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, sondern bietet vor allem das Portrait einer weiblichen Protagonistin, die sich, von Fremdheitsgefühlen geprägt, auf die Suche nach ihren Ursprüngen, nach einer wie auch immer gearteten Form von Beheimatung macht. Selbstverständlich ist der Versuch, diese nun ausgerechnet bei „den Müttern" [M 356] zu finden, nicht gerade neu oder originell im Kontext der deutschen Literaturgeschichte. Bereits den Romantikern geriet Mütterlichkeit zum heimatlichen Prinzip der Heilung und Ganzheit.[16] Neu ist aber eine solche Fantasie aus weiblicher Perspektive, d.h. sowohl aus weiblicher Autorenfeder wie auch mit einer weiblichen Hauptfigur, so dass sie sich zunächst durchaus als innovativer Versuch einer Traditionsinitiierung verstehen lässt.

Gesellschaftliche und individuelle Fremdheitsgefühle der Protagonistin werden parallelisiert, ganz der Losung der siebziger Jahre folgend: 'Das Private ist politisch.'[17] Die gesellschaftlichen Entfremdungserscheinungen werden auf die bekannte Dichotomie Natur versus Technik zugespitzt, wobei der Text streckenweise von einem 'Zurück zur Natur'-Pathos getragen wird. Nora begeistert sich für alles (vermeintlich) Ursprüngliche und Natürliche. Selbst der Geburtsschmerz wird als unentfremdete/authentische Erfahrung gepriesen, um die die Maschinenparks der modernen Kreißsäle die gebärenden Frauen sozusagen böswillig betrügen wollen. Die individuellen Fremdheitsgefühle der Protagonistin Nora (und ebenso die ihrer Spiegelfigur Judith) resultieren, so wird im Roman argumentiert, aus einer problematischen Mutter-Beziehung. Diese Beziehung zur Mutter wird wiederum als ein Produkt des hierarchisierten Geschlechterverhältnisses und der damit einhergehenden sozialen Minderbewertung des Weiblichen vorgeführt, wobei auch transparent gemacht wird, dass es die Mütter sind, die die selbst erfahrene Missachtung an ihre Töchter weitergeben. Anscheinend könnte nur ein Sohn den gesellschaftlichen Mangel der Frau kompensieren, die Geburt einer Tochter dagegen setzt die soziale Randstellung der Mutter fort. In Strucks Roman ist die Strategie gegen die genannten gesellschaftlichen und individuellen Entfremdungserscheinungen, die Welt zu 'vermütterlichen'. Auf diesen knappen Nenner kann man die verschiedenen Suchbewegungen des Textes bringen, die die Protagonistin mal in eine moderne Geburtsklinik („Fabrik" [M 215]), mal in sozial am Rand stehende kinderreiche Familien und mal nach Pommern, die Heimat der Mutter, führt.

Exkurs

Strucks Ansätze zur Motivierung einer missglückten oder zumindest fortdauernd problematischen Mutter-Tochter-Beziehung stimmen weitgehend mit feministisch orientierten psychologischen Erklärungsmodellen überein. Die Gleichgeschlechtlichkeit und die untergeordnete gesellschaftliche Stellung von Frauen sind demnach prägend für die Mutter-Tochter-Beziehung und für die Entwicklung einer weiblichen Identität. Christiane Olivier begründet in ihrer Untersuchung *Jokastes Kinder* (1980, deutsch 1987) das problematische Verhältnis von Müttern und Töchtern mit einer Weichenstellung in der frühesten Kindheit: Die Mutter erlebe nur das gegengeschlechtliche Kind, den Sohn, als begehrenswert, die Gefühle der Tochter gegenüber seien dagegen durchgehend ambivalent. Dies führe auf seiten der Tochter zu einem Zustand permanenten Unbefriedigtseins – die Voraussetzung dafür, dass eine positive Bestätigung und Vervollkommnung bei anderen gesucht werde, die Entwicklung eines stabilen Selbst aber zu kurz gerate. Ähnlich sieht dies Nancy Chodorow in ihrer Untersuchung *Das Erbe der Mütter* (1978, deutsch 1985). Sie betont, stärker noch als Olivier, den gesellschaftlichen Faktor in dieser Entwicklung: Die Zurücksetzung des weiblichen Kindes entstehe vor allem durch die Tatsache, dass dieses nicht dem sozial privilegierten Geschlecht angehöre. Die daraus entstehende emotionale Mangelsituation führe zu einer fortdauernden suchenden Bindung an die Mutter (oder später an andere Personen), wobei ein starker Wunsch nach Symbiose zu beobachten sei. In jedem Fall finde häufig keine ausreichende Ablösung der Töchter von den Müttern statt, da diese nicht, wie beim Sohn, durch ein anderes Identifikationsobjekt ersetzt würden.

Wenn im Roman von Fremdheit die Rede ist, geht es immer auch um die Ortlosigkeit weiblichen Schreibens, um die „Touristenexistenz" [M 115] der weiblichen Autorin im männlichen Diskurs. Der Roman lässt sich in mehrfacher Hinsicht als Versuch lesen, dieser Gastrolle auch auf literarischer Ebene eine Form von Beheimatung entgegenzusetzen. Der Schreibvorgang wird, zum Teil auf radikale Weise, ver(gebär-)mütterlicht, indem er parallelisiert wird mit dem Gebären von Kindern. Gleich eingangs wird programmatisch körperliche Erfahrung als Ausgangspunkt der Kunstproduktion gesetzt: „[...] am eigenen Leib erfahren, um sehen, um schreiben zu können". [M 7] Der von Kritikern mit gemischten Gefühlen konstatierte Charakter des 'atemlosen, unbeherrschten, blutigen'[18] Schreibens legt daher nahe, den Roman als Simulation eines Geburtsvorgangs zu lesen, der Text wäre demnach buchstäblich das (geistige) Kind der Autorin. Ein zwar biologistischer, aber dennoch recht konkreter Versuch, eine weibliche Ästhetik zu initiieren.[19]

Dafür spricht auch, dass mit der Verteilung der Erinnerungsarbeit („Gedächtnisspur" [M 27]) und der Kunstproduktion auf verschiedene weibliche Figuren der Versuch einer 'weiblichen Traditionsbildung' unternommen wird: Der Versuch Noras, zu schreiben und der Mutter näherzukommen, wird mit den eingeblendeten Briefen ihrer Mutter verbunden, in denen diese ihre Erinnerungen, vor allem an ihre eigene Kindheit, also auch an ihre eigene Mutter, und an die Geburt und frühe Kindheit Noras, schildert, und er wird ebenfalls mit dem Mutterportrait der Malerin Judith, der Freundin Noras, verbunden. Der Prozess der Kunstproduktion, in diesem Fall des Mutter-Beschreibens, wird also aufgeteilt und durch verschiedene Figuren autorisiert. Dass das Thema der künstlerischen Arbeit auch inhaltlich Mutter/Mütterlichkeit im weitesten Sinne ist, fügt sich in diesen Versuch der Initiierung einer produktiven weiblichen Traditionslinie, nicht zufällig gibt der erste Satz des Romans bereits das gesamte Programm vor: „Nora will ihre Mutter suchen und erschaffen [...]." [M 7] Dies gelingt allerdings nur sehr eingeschränkt.

Trotz aller Eindringlichkeit ihrer literarischen Inszenierung bleibt die Mutter-Suche letztlich widersprüchlich, keineswegs wird der Weg zu den mütterlichen Wurzeln als 'alleinseligmachender' Weg der Erlösung aus entfremdeten Zuständen weiblicher Identitätsproblematik geschildert.[20] Die Forderung nach einer 'Vermütterlichung' der Gesellschaft, wie sie im Roman wiederholt formuliert wird, bleibt insofern ambivalent, als sie nicht ausschließlich, im Sinne feministischer Matriarchatstheorien, zur positiv besetzten Forderung nach der „Große[n] erotische[n] Mutter" [M 333] wird.[21] Es finden sich etliche Hinweise auf eine als übergroß empfundene mütterliche Machtposition, besonders der mütterliche Körper wird aus der Perspektive des Kindes zum Schreckensobjekt:

> Nora ist winzig, die Mutter ist vollkommen nackt, die Mutter ist massig, ihre großen schweren Brüste und ihr moosiges Geschlecht dringen aus dem massigen Mutterleib auf Nora ein [...]. [M 14]

Die Mutter gerät buchstäblich zur Blutsaugerin, die eine eigenständige Entwicklung der Tochter behindert:

> Meine Mutter sitzt in mir wie ein Fötus, sagt Nora, ernährt sich von meinem Blut, beobachtet und kontrolliert mich Tag und Nacht von innen heraus, drängt gegen meine Brust, daß ich kaum atmen kann. [M 178]

Diese beiden Positionen – Forderung nach Mutter-Macht und Angst vor der machtvollen Mutter – stehen weitgehend unaufgelöst nebeneinander. Andere Mutter-Tochter-Texte, wie beispielsweise Mitgutschs Roman *Die Züchtigung*, gestalten vor allem den Aspekt der mütterlichen Übermacht. Bemerkenswert

ist aber, dass er in einem vordergründig ganz anders ausgerichteten Text wie dem Strucks auch thematisiert wird. Dass diese Ambivalenz in der Rezeption des Romans in der Regel überlesen wurde, erstaunt nicht, schließlich sind die kritischeren Töne des Romans allzu gut hinter der zum Teil verkitschten 'Mutter-Heimat-Fassade' versteckt.

Ähnliches gilt auch für das Verhältnis der Protagonistin Nora zur eigenen Tochter Rosa. Müsste die Tochter, vielleicht sogar in Abgrenzung zum Sohn, auf der Textoberfläche eigentlich zur Trägerin der neuen 'weiblichen Tradition' werden, wenn das Konzept aufgehen soll, so setzt sich in ihr jedoch gerade das Zerstörerische fort. Bereits der Gleichklang Nora/Rosa legt eine Wiederholungsstruktur nahe: „In Rosa haßt Nora sich selber als Mädchen. In Rosa haßt Nora sich selber als ihre Mutter. Sie merkt, wie oft sie Rosa schon zerstört hat." [M 127] Die Ablehnung macht sogar vor der Fantasie, die Tochter zu töten, nicht halt. Nora, die vermeintliche Verfechterin von Mütterlichkeit, wird zumindest in ihrer Fantasie zur Medea [M 15 und öfter]. Dass mit der Figur der Tochter Rosa kein positives Zeichen gesetzt werden soll, zeigt sich auch an der buchstäblichen Sprachlosigkeit des Kindes. Muss Nora wiederholt mit der Frage ringen, ob eine Frau überhaupt künstlerisch produktiv sein könne,[22] so setzt sich dies in Rosas Sprach-Defiziten fort. Noch mit drei Jahren kann das Kind nicht sprechen, ein Symptom für die mangelnde Mutter-Tochter-Kommunikation, aber auch für die fortgesetzte „Touristenexistenz" [M 115] des Weiblichen in der symbolischen Ordnung.

Eine ganz andere Funktion hat dagegen der Sohn Noras. Dass er der personifizierte Erlöser ist, wird von vornherein dadurch signalisiert, dass seine Geburt mit allen Attributen einer Christus-Wiederkehr verbunden wird, biblische Motive und Sprechweisen haben sich in den Roman eingeschrieben: „Sie erinnert sich, wie es war, als sie ihren Sohn geboren hat. Und sie wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe." [M 152] Die christlich überhöhte Erlöserfunktion des Sohnes benennt die Protagonistin Nora selbst gebetartig: „[...] das leuchtende Fischlein, deine Hauthülle ist leuchtend. Bewahrst du mich denn [...] vor dem Hinfallen, vor dem Weggleiten, vor dem Wahnsinn?" [M 176] Bedenkt man noch die symbolische Bedeutung des Fisches (griech. *Ichthys* = Fisch wurde den frühen Christen zur Zeit der Verfolgung als Anagramm Christi zum Symbol), so ist der Sohn als Christusfigur beinahe überdeterminiert. Rare Momente von (unentfremdeter) Erfüllung findet die Protagonistin Nora also in der Geburt des Sohnes, das bekannte Tableau 'Maria mit dem Kind' ist wieder vollendet.

Und es ist nicht nur der Sohn, der die 'entfremdete' Mutter Nora zu komplettieren vermag, auch Vatergestalten haben sich in den Mutter-Roman sehr wirkungsvoll durch zahlreiche Zitate eingeschrieben.[23] Da werden als schreibende Autoritäten bemüht (um nur einige zu nennen) Hölderlin, Kafka, Büchner, Hegel, Bloch, Marx, Novalis, Brecht, Goethe, als einzige weibliche

Autorin wird Christa Wolf genannt. Zwar suggeriert der Roman durch Thematik und Anliegen ein Schreiben 'im Namen der Mutter', tatsächlich aber durchkreuzen die zitierten väterlichen Autoritäten den Prozess der Vermütterlichung. Der Roman vermag also nicht, wie es zunächst scheint, künstlerisch produktive Mutter-Tochter-Traditionen zu initiieren. Vielmehr bleibt als scharf begrenzender Schlusssatz stehen: „Nicht geboren zu sein ist das höchste Glück" [M 385]. Ein irritierender Schluss in einem *Gebär*-Mütterlichkeit verherrlichenden Buch.

2. Gabriele Wohmann: *Ausflug mit der Mutter* (1976)

Gabriele Wohmann ist bekanntlich eine ausgesprochene 'Vater-Tochter', immer wieder wird in Rezensionen und in der Forschung auf die prägende Funktion des Vaters für die Persönlichkeit und das Werk der Autorin hingewiesen,[24] wobei auch Wohmann selbst dieses Bild durch etliche autobiografisch gefärbte Texte (wie *Das Pfarrhaus* oder *Vaterportrait*) forciert hat. Die Gestalt der Mutter spielt dagegen eher eine marginale Rolle. Eine solche Schwerpunktsetzung mag als Reproduktion patriarchaler Familienhierarchien anmuten, zumal wenn die Autorin zugleich jegliches 'frauenbewegte' Schreiben für sich selbst ablehnt. Um so interessanter ist daher der 1976, also ein Jahr nach Strucks Mutter-Buch, erschienene Roman *Ausflug mit der Mutter*, der erstmals die Mutterfigur ins Zentrum des Schreibens stellt. Ausgangspunkt des Schreibens über die Mutter ist in Wohmanns Roman allerdings noch einmal der – inzwischen verstorbene – Vater. Trauer um den Vater und Sorge um die verwitwete Mutter bilden vordergründig die Schreibmotivation,[25] und dies offensichtlich so überzeugend, dass Günter Häntzschel dem Text schon beinahe seinen Kunstcharakter absprechen möchte. In *Ausflug mit der Mutter* beschreibe Wohmann eine „Erfahrung [...], die sie wirklich selbst erlebt und betroffen hat." Wohmann habe die Chance genutzt, „unverkrampft ihre Gefühle niederzuschreiben", so dass der „Bericht" eigentlich „zu Unrecht als Roman" bezeichnet werde.[26] Dieses Lob der authentischen, 'unverkrampften' Schreibweise Wohmanns gewinnt vor dem Hintergrund besondere Bedeutung, dass der Autorin ansonsten häufig gerade ihre emotionale Verschlossenheit negativ angerechnet wird: „Das Unvermögen, bis unter die Haut zu leben und davon Zeugnis zu geben, bleibt bei aller Stilisierung und Könnerschaft als die Wohmannsche Begrenzung zur Kenntnis zu nehmen."[27] Sowohl Drewitz' Kritik als auch Häntzschels Lob übersehen, dass es sich in Wohmanns Texten, besonders in *Ausflug mit der Mutter*, nicht etwa um den (unfreiwilligen) Nachweis einer Unfähigkeit der Autorin zu emotionaler Offenheit handelt, sondern vielmehr um den Versuch, Wahrnehmungsmuster von gesellschaftlich vorgeformten Konstrukten und Mythen offenzulegen.[28] In *Ausflug mit der Mutter* wird eine

solche (medial) vorgeformte Wahrnehmung („Das Bild wirkt wie gestellt." [A 9][29]) an verschiedenen Stellen problematisiert, beispielsweise anhand eines literarisch in hohem Maße überformten Bereichs wie der Landschaftsdarstellung. Die Landschaft erscheint der Protagonistin „wie in lauter Dias geviertelt und eingerahmt" [A 10]:

> Neulich bei einem Ausflug in die Ausläufer des schweizerischen Zentralmassivs ist mir plötzlich aufgefallen, dass ich die Gegend nicht als ursprünglich und nicht wie aus eigenem Antrieb sah und dass jeder Anblick mir schon verwendet vorkam. Die ganze Natur war schon in eine Kunstform gebracht. [...] überall da war ich noch nie und bin wie auf einem von der Erfahrung seit langem benutzten Gelände gewesen. [A 9f]

Vor einem ähnlichen Problem steht auch das Mutterportrait in *Ausflug mit der Mutter*, im Kopf rekonstruierte Begegnungen mit der Mutter erscheinen der Erzählerin bzw. der Protagonistin oft „theaterhaft künstlich" [A 9], von einem 'unverkrampften' Niederschreiben authentischer, autobiografischer Erlebnisse kann also eigentlich keine Rede sein. Zwar ist der reale Tod von Gabriele Wohmanns Vater (1974) vermutlich der äußere Anlass des Schreibens, dieser wird jedoch bald zu einer fiktiven Schreibkonstellation mit symbolischem Gehalt verformt.[30] Durch das Ausschalten der Vater-Figur sind nämlich Mutter und Tochter – offensichtlich zum ersten Mal – einander ausgesetzt. Eine ähnliche Konstellation findet sich auch in anderen Mutter-Tochter-Texten: Um deren Verhältnis wirklich ins Zentrum des Schreibens stellen zu können, muss, einem Experimentierfeld ähnlich, übriges Personal, vor allem aber die Vater-Figur, ausgeschaltet werden. In Wohmanns Roman ist der Vater gestorben, in Jelineks, Mitgutschs, Novaks und Strucks Romanen sind die Väter entweder zeitweise abwesend oder befinden sich (als schwacher 'Sonderling' beispielsweise) in einer Randposition.[31]

Nicht zuletzt die recht komplizierte Erzählperspektive widerlegt Häntzschels Deutung des Romans als gelungener Versuch der Autorin, „unverkrampft ihre Gefühle niederzuschreiben".[32] Zwar mag der auf den ersten Blick ungeordnete 'Stream of consciousness' eine solche Deutung unterstützen, fehlende Kapiteleinteilungen und häufige Wiederholungen lassen zunächst eine Struktur vermissen und suggerieren ein fortwährendes Zirkulieren der Gedanken und Empfindungen der Protagonistin. Dieser vermeintlich ungeordnete Schreibfluss erhält jedoch eine artifizielle Einteilung durch die leitmotivischen Strukturen: Die wiederkehrende Abschiedsszene, mit der der Roman auch eröffnet wird, und die stets reflektierte Absicht, über die Mutter zu schreiben, bilden die Verklammerung der einzelnen Textpassagen.[33] Zudem ist der Roman auch insofern nicht als „monoperspektivische[r] Rechenschaftsbericht[ ]"[34] einer Autorin zu verstehen, als die Erzählperspektive keineswegs einheitlich ist: Es wechseln sich Passagen in der Ich-Perspektive der Tochter mit personal

erzählten Passagen ab. So werden die Zuordnungen „Tochter" und „Mutter" als Rollen markiert und die Auseinandersetzung beansprucht möglicherweise exemplarischen Charakter. Gleichzeitig gelingt mit dieser Erzähltechnik eine grundlegende Form der Distanznahme, ist doch im Akt des Erzählens die Tochter zugleich schreibendes Subjekt und beschriebenes Objekt. Zudem schieben sich an einigen Stellen unversehens Äußerungen in der Ich-Perspektive der Mutter ein, was weniger Ausdruck der symbiotischen Verbundenheit der Tochter mit der Mutter ist,[35] sondern vor allem begrenzende Funktion hat. Beispielsweise werden langatmige Reflexionen der Tochter über die (mangelnde oder unangemessene, je nachdem) Selbständigkeit der Mutter plötzlich unterbrochen: „Du bist erschrocken und verlegen, es wäre dir lieber, wenn man mit mir einfach nur rechnen könnte." [A 130] Die Mutter wird somit für einen Moment aus ihrer Rolle als töchterliche Projektionsfläche befreit und in eine Person mit eigener Stimme überführt, wodurch auch ein selbstironischer Zug in den Text kommt.

Das Schreiben über die Mutter führt aber weniger zu einer Darstellung von deren Leben – wie dies etwa in Handkes *Wunschloses Unglück* (1972)[36] der Fall ist –, faktische Informationen werden recht wenig geboten. Einmal wird über wenige Seiten das Leben der Mutter vor der Heirat mit dem Vater geschildert, gleichsam als habe sich die Erzählerin an ihren Vorsatz erinnert, ein Mutterportrait schreiben zu wollen. Ansonsten ist das Schreiben über die Mutter vor allem eine Reflexion der Mutter-Tochter-Beziehung, wobei das Schreiben sowohl Annäherung an die Mutter als auch Abgrenzung von der Mutter gewährleistet: „Auf keine andere Weise kann ich mich gründlicher um sie kümmern. [...] Der Artikulationsversuch über die Mutter als Witwe ist meine extremste Zuwendung." [A 5] Der *Ausflug mit der Mutter* wird also von vornherein als literarische Exkursion markiert. Ganz entgegen der Leichtigkeit, die man mit dem Begriff 'Ausflug' assoziieren mag, offenbart aber die Formulierung „Artikulationsversuch" [A 5] ein ungeheueres Maß an Anstrengung des Sprechens, so als sei die Mutter Teil eines vorsprachlichen Bereichs, eines Bereichs der undifferenzierten Einheit, dem sie zu entreißen mit der Anstrengung des Sprechenlernens verbunden ist.

Genau dies erweist sich bei dem Versuch, der Mutter individuelle Konturen zu geben, als problematisch. Zum einen hat die Protagonistin die Mutter immer nur als 'Anhängsel' des Vaters gesehen, wobei das Bedürfnis nach einer selbstlosen, allseits präsenten Mutterfigur mit der Tatsache der Gleichgeschlechtlichkeit zwischen Mutter und Tochter kollidiert. Die Protagonistin schwankt daher zwischen der Beanspruchung der Mutter als „begütigendste[r] Wunschtraum[ ]" [A 101] und dem Anklagen der Mutter wegen ihrer schwachen Rolle, woraus ein Ablehnen der Mutterrolle für sie selbst resultiert:

> Sie kann ihre eigene Weiblichkeit nicht akzeptieren, ihre Geschlechtsrolle, die ihr unter dem prägenden Eindruck des Mutterbildes als selbstzerstörerisch und in der Schwäche verachtenswürdig erscheint [...].[37]

Um eine Abgrenzung von der Mutter zu gewährleisten, werden Mutter und Tochter – im Rückgriff auf kulturell tradierte Muster – als einander polar gegenüberstehende Figuren entworfen: Die Mutter wird mit Attributen wie Natürlichkeit, Ausgeglichenheit, 'In-sich-Ruhen' ausgestattet, die Tochter erscheint dagegen als zerrissenes, unruhiges Wesen, dem vor lauter Reflexionstätigkeit eine einfache Form der Zufriedenheit abhanden gekommen ist. Diese Polarisierung von 'zerrissen' und 'in sich ruhend', Kultur und Natur bildet das Zentrum von bürgerlichen Weiblichkeits- und Mütterlichkeitsimaginationen. Die Mutter wird also nur vermeintlich in ihrer ganz spezifischen Individualität *vorgeführt, dahinter aber scheinen als Raster der töchterlichen Wahrnehmung* kindlich-archaische Mutterbilder auf, in denen die Mutter als allzeit verfügbare, stabilisierende und Geborgenheit spendende Person selbstverständlich vorhanden ist. Eine solche Funktionalisierung der Mutter als unauffälliges Rädchen im Familiengefüge wird wiederholt, zum Teil kritisch, offengelegt, vor allem durch auffällige sprachliche Fügungen: „[...] *unter Einschluß* dieser sich selbst bis zur Unauffälligkeit, bis zu ihrem Verschwinden in der Familie nie geltend machenden Frau, der Mutter [...]." [A 120, kursive Herv. von der Verf.] Die bürokratische Passiv-Formulierung „unter Einschluß" illustriert hinreichend die untergeordnete Stellung der Mutter. So sehr die erwachsene Tochter diese buchstäblich selbst-lose Rolle der Mutter für sich ablehnt, so sehr verlangt sie aber auch – aus der Perspektive des Kindes – nach genau dieser Funktionalisierung und Selbstverleugnung der Mutter.

So erklärt sich auch, dass die Tochter der Mutter einerseits mangelnde Eigeninitiative vorhält, ihr zugleich aber auch ein Zuviel an Selbstbestimmtheit zum Vorwurf macht: „Das Eigenleben der Mutter hat vielfach noch etwas Tastendes und bestürzt die Tochter nun." [A 68f.] Die Verselbständigung der Mutter zieht sogar ein subtiles 'Bestrafungsszenario' nach sich: Unmittelbar auf einen Bericht der Mutter, nachdem diese „ohne Erbarmen [...] und ohne Ausrede [...] zwei Stunden lang ich selber war" [A 130] folgt nämlich die Schilderung eines Familientreffens in der Wohnung der Erzählerin:

> Man kann der etwas blassen und noch verfrorenen Mutter ansehen, wonach sie jetzt Lust hat: nach einem heißen Getränk, nach einem gutgeheizten Haus. Ich stelle den Thermostat *nicht* höher. [...] Ich biete den heißen Tee *nicht* an, ich biete den heißen Kaffee *nicht* an, [...] *nein* liebe Mutter [...]. [A 131, kursive Herv. von der Verf.]

Die Mutter darf kein problematisches Individuum sein (das Negieren eventueller mütterlicher Bedürfnisse wird durch die Reihung von Verneinungssätzen überdeutlich gemacht), sondern sie soll ihrer Funktion gerecht werden. Ver-

mutlich schwingt hier auch der Vorwurf der Vater-Tochter mit, dass die Mutter sich nach dem Tod des Vaters auf ein neues Leben zu besinnen versucht, anstatt in Trauer zu versinken. Dementsprechend heißt es auch kurz und knapp – und wahrscheinlich nicht ohne Selbstironie: „Sei doch mütterlich, Mutter!" [A 123] Die einzig wirklich erfüllende Form des Zusammenseins mit der Mutter ist vor diesem Hintergrund, so kann man überspitzt formulieren, die imaginäre Rückkehr in eine vorgeburtliche Mutter-Kind-Symbiose:

> Und das gibt es doch, hat es gegeben: alles ist gut zwischen uns. Ein ruhiger Rausch. Ich selber bin für mich selber kaum noch vorhanden: wir machen einen Spaziergang an einem Ausflugsort, wir befinden uns in einer wie wir geduldigen Spätsommerlandschaft mit Waldgruppen. Wir gehen in einer altertümlichen Allee. Der Durchzug einer Schafherde macht die Gegend plastischer und hügeliger. Aber das ist schon zu viel Wahrnehmung, denn ich bin für mich kaum vorhanden. Es ist die Mutter, die wahrnimmt. [...] ich bin ein Bestandteil vom Glücksbewußtsein der Mutter. Ich bin eine Schwingung in ihr. [A 87]

Die Präsentation eines Ausfluges an diesen geradezu arkadischen Ort (Wald, Hügel, Schafherde, altertümliche Allee) erscheint hier als Sehnsuchtsfantasie der Einheit und Stimmigkeit, die nur funktioniert, wenn das reflektierende Tochter-Ich eigene Wahrnehmungen ausschaltet. Eine solche Auflösung deutet auch der Sprachrhythmus in diesem Abschnitt an: „Ich *selber* bin für mich *selber* kaum noch vorhanden." [Kursive Herv. von der Verf.] Dass eine solche Situation aber – als vorübergehender literarischer Ausflug – kein unmittelbar erfahrbarer Glückszustand, sondern ästhetisch vermitteltes Bild ist, wird an der Art der landschaftlichen Kulissenaufstellung deutlich. Ähnlich einem vom Künstler arrangierten Gemälde wird der arkadischen Landschaft eine Schafherde zugefügt, um sie „plastischer" [A 87] zu machen. Das Kunstprodukt 'Symbiose mit der Mutter' soll also vorübergehend in eine möglichst natürlich wirkende 3-D-Szenerie überführt werden.

Die schreibend erzeugte Imagination des Verschmelzens findet sich auch in Darstellungen des mütterlichen Körpers wieder. Die Feststellung der Tochter, „[a]n die Mutter denke ich sehr körperlich" [A 54], impliziert nämlich keineswegs die Wahrnehmung der Mutter als individuelles, körperliches Wesen. Ganz im Gegenteil lehnt die Tochter alle gewöhnlichen körperlichen Vorgänge, sofern sie die Mutter betreffen, ab: „Ich darf gar nicht dran denken, daß du diese ganzen inneren Organe hast." [A 77] Dementsprechend ignoriert die Tochter biologische Gemeinsamkeiten („unser über uns verhängtes biochemisches Komplott" [A 76f]), schließlich soll die Mutter in ihrer unerklärlichen Sonderstellung als stetig vorhandener, unveränderlicher, nachgerade unsterblicher „Wunschtraum[ ]" [A 101] erhalten bleiben, an den sich vermutlich insofern „körperlich" [A 54] denken lässt, wie oben zitiert, als er voll-

kommene Befriedigung körperlicher Bedürfnisse garantiert, selbst aber bedürfnislos und vor allem unverletzlich bleibt.

Eine solche Darstellung des mütterlichen Körpers, im Grunde eine Ausschaltung ihres 'weltlichen Leibes', erklärt auch, warum Wohmann mit Vehemenz gegen Karin Strucks Mutterkörper-Suche vorgehen musste. Strucks Körperinszenierungen führen, trotz der Verklärung der 'Großen Mutter', durch genaue, körpernahe Erkundungen unter Einschluss aller Sinne zu einer Entzauberung des mütterlichen Körpers. Wohmanns Protagonistin dagegen möchte, trotz aller scheinbaren Abgeklärtheit, die Mutter als körperlose Sehnsuchtsfantasie aufrechterhalten: „Eigentlich, liebe Mutter, bist du wirklich nichts Leibhaftiges, so aus Fleisch und Blut. Du bist kein landläufiges anatomisches Monster, in das die üblichen Innereien reingestopft sind." [A 77] Hier sind, wenn auch (selbst-)ironisch relativiert, Marien-Attribute als Folie verwendet worden. Maria – als Inbegriff abendländischer Mütterlichkeitskonzeptionen – scheint mal mehr, mal weniger bewusst, offensichtlich auch bei Gegenwartsautorinnen präsent zu sein. Wurde bei Struck das Tableau 'Maria mit dem Kind' zum Bild einer widersprüchlichen Traditionsbildung, so gerät bei Wohmann die Ausschaltung des 'weltlichen Leibes' der Mutter zum Reflex auf die Jungfräulichkeit Marias.[38]

Schreiben ermöglicht in Wohmanns Roman also nicht nur eine imaginäre Rückkehr in eine (vorgeburtliche) Symbiose mit der Mutter, sondern auch deren (selbst-)ironische Relativierung. Nicht zuletzt ermöglicht es aber auch das Erproben radikaler Abgrenzung von der Mutter: „Unsere Beziehung ist eine beendete Beziehung." [A 76] „Unsere Kommunikation, sieh das ein, bleibt am besten ein schönes bräunlichverfärbtes Foto aus der schönen, im Gedächtnis ermatteten Vorzeit [...]." [A 79] Solche aggressiven Impulse gegen die Mutter können im Roman recht unvermittelt neben den symbiotischen Fantasien stehen, deutlicher Ausdruck der ambivalenten Befindlichkeit der Tochter. Das Gefühlsdilemma gegenüber der Mutter kann offensichtlich, so wird im Roman suggeriert, nur durch deren Tod behoben werden,[39] was auch das mit übertriebener Ängstlichkeit verbundene Imaginieren eines Unfalltodes der Mutter – die Mutter wird wiederholt als „potentielles Unfallopfer" [A 108] vorweg betrauert – plausibel macht. So kann einerseits in übertrieben pietätvoller Weise die Bindung an die Mutter demonstriert, gleichzeitig aber auch eine aggressive Abgrenzung erprobt werden.

3. Anna Mitgutsch: *Die Züchtigung* (1985)

Anna Mitgutschs Roman *Die Züchtigung*, der 1985 erschienene Debütroman der Autorin, vollzieht eine radikale Abkehr von jeglicher Mutterverherrlichung. Die auch von psychologischen Theorien betonte fortdauernd enge Verbundenheit von Mutter und Tochter wird von der Autorin zu einem Szenario gesteigert, in dem – unter Ausschaltung des triangulierenden Einflusses des Vaters – die Mutter-Tochter-Beziehung zu einem Folter- und Zerstörungsschauplatz geworden ist.

Anna Mitgutsch hat ihren Roman als Verarbeitung autobiografischer Elemente eingeordnet, was dazu geführt hat, ihn einseitig lediglich als private Bewältigung eines Traumas zu sehen. Dabei wurde stets betont, dass der Prozess des Verschriftlichens und Fixierens dieser Erinnerungen zu einer Entwicklung, zu einer Loslösung von der übermächtigen Muttergestalt, führe. Und zwar nicht nur Entwicklung der Protagonistin, sondern vor allem der Autorin.[40] Die einseitige Festlegung des Romans als 'Therapieschrift' verstellt aber den Blick auf die künstlerische und politische Dimension des Romans.

Erzählt wird die Geschichte der Mutter-Tochter-Beziehung im Rückblick und – zumindest in der Rahmengeschichte – aus der Perspektive der Protagonistin Vera, der erwachsenen Tochtergestalt. Diese versucht, angeregt durch Nachfragen ihrer eigenen Tochter, über das Wesen ihrer inzwischen verstorbenen Mutter Auskunft zu geben. Eingeschoben in diese Rahmenkonstruktion ist die Lebensgeschichte der Mutter Marie und die Kindheits- und Jugendgeschichte der Tochter Vera. Breiten Raum nimmt die Geschichte der Mutter Veras ein, die – aufgewachsen in der engen Atmosphäre der katholisch geprägten österreichischen Provinz – von klein auf mit Missachtung und Nicht-Anerkennung konfrontiert wurde. Ähnlich wie in Strucks Roman bildet auch hier bereits das verfehlte Geschlecht – die Eltern wünschen sich einen männlichen Hoferben – den Ausgangspunkt der Zurücksetzung. Das Leben Maries ist, so wird im Roman geschildert, geprägt von seelischer Vereinsamung und allgegenwärtiger körperlicher Gewalt. Die ausführliche Darstellung ihrer Kindheit und Jugend dient innerhalb des Romans vor allem dazu, die hervorstechenden Merkmale Maries (soziale Isolation und unbedingter Aufstiegswille) zu motivieren; zwei Merkmale, die maßgeblich dazu beitragen, dass Marie später ihre eigene Tochter Vera ebenfalls mit brutaler Gewalt 'nach ihrem eigenen Bilde' formt.

Marie reagiert auf die Geburt der Tochter zunächst mit Abwehr, erscheint ihr diese doch nicht im gleichen Maße ihrer gesellschaftlichen Rehabilitation dienlich wie ein Sohn. Aber bald schon konzentriert sich die ehrgeizige Mutter völlig auf die Tochter, macht sie systematisch zum Zucht- und Züchtigungsobjekt. Förderlich für diese gleichsam 'vakuumverpackte' Mutter-Tochter-Beziehung ist eine ausgesprochen schwache Vatergestalt. Der Ehemann Maries

und Vater Veras ist der Mutter sowohl sozial (sie Bauerntochter, er Häuslersohn) als auch intellektuell vollkommen unterlegen. Als resignierter, schweigsamer 'Sonderling' vermag er erst nach dem Tod Maries ansatzweise eine Beziehung zu seiner inzwischen beinahe erwachsenen Tochter aufzubauen. Das emotional unbefriedigende Verhältnis zwischen Marie und ihrem Mann führt vor allem dazu, dass diese ihre affektiven Energien vollkommen auf die Tochter richten kann – was den prägnantesten Ausdruck darin findet, dass nach erfolgter Zeugung des Kindes der Mann seinen Platz im Ehebett räumen muss, den sodann die Tochter einnimmt, ähnlich wie auch in Jelineks *Klavierspielerin*.

Die Tochter soll anstelle von Marie den sozialen Aufstieg leisten: Besuch der höheren Schule, Ablegen der Matura mit Auszeichnung, Universitätsstudium. Der Weg zu diesem äußeren Erfolg, der im Roman detailliert nachvollzogen wird, ist ein Weg der Gewalt und der Zurechtstückelung der Tochter. Die Mutter gibt die selbst erfahrene Gewalt an ihre Tochter weiter, perfektioniert diese sogar. Die Tochter wird dabei zum willfährigen Opfer der Mutter, schließlich ist diese einziges Bezugsobjekt des Kindes, das sowohl Geborgenheit als auch Bedrohung verheißt. Die psychologisch fatale Verbindung von Gewalt und Liebe wird im Roman knapp zusammengefasst: „Mama bedeutete Geborgenheit und Ausgesetztsein, sie konnte mich vor fast allem schützen, außer vor sich selbst." [Z 136][41]

Unter diesen Bedingungen kann die Protagonistin Vera keine positive Identität entwickeln, die Struktur der Unterwerfung zur Erlangung von Liebe schreibt sich ihr ein. Sie schwankt zwischen Magersucht, Fresssucht und Bulimie – Krankheitsbilder also, die in engem Zusammenhang mit der Beziehung zur Mutter zu sehen sind. So wird die Mutter vor allem mit ihrer Funktion als Nährende in Zusammenhang gebracht, die ihr Kind hier buchstäblich mästet. Noch die erwachsene und mittlerweile schwangere Vera assoziiert ihre Mutter mit Nahrung: „Meine Mutter kam in mein Leben zurück als Nahrung, nach der ich Heimweh hatte." [Z 7]

Im Verhältnis zur Mutter nimmt Vera die Rolle als (schuldiges) Opfer willig an, sie reicht der Mutter buchstäblich die Instrumente zur 'Züchtigung', wie im Roman wiederholt geschildert wird. Und auch die Beziehungen der Erwachsenen bleiben dieser Grundstruktur verhaftet:

> [...] was sie mir getan hatte, das wiederholte sich unermüdlich, das nahm seinen Lauf mit jeder neuen Umarmung. Ich war das Opfer, das mit demütigen Augen das Folterwerkzeug aussuchte und die verwundbaren, kaum verheilten Narben entblößte. [...] ich litt mit so viel Haltung und ohne jemals daran zu zweifeln, daß Folter und Liebe untrennbar wären. [Z 151]

Hellsichtig sieht die Protagonistin, dass sie in allen folgenden Beziehungen nur nach der verlorenen Mutter sucht, denn diese wird nicht eindimensional zum

Hassobjekt der erwachsenen Tochter. Die Verstrickung mit der gewalttätigen und dennoch geliebten Mutter ist zu weit fortgeschritten, was zwar schockierend – vergeblich wartet man als Leser/in auf das Signal zur Ablösung von der 'bösen' Mutter –, psychologisch aber sicherlich glaubwürdig ist: „Aber keiner konnte mir die Mutter ersetzen, keiner konnte mich schlagen wie sie, keiner konnte mich an sich binden wie sie." [Z 152]

Verbunden mit dem Aufzeigen dieser grausamen Mutter-Tochter-Verstrickung und deren psychologischer Durchleuchtung sind zwei stärker politisch dimensionierte Anliegen des Romans: Der Roman ist zum einen als Reaktion auf den Trend der 'neuen Mütterlichkeit' und auf Matriarchatstheorien zu verstehen und zum anderen als Teil der Auseinandersetzung der Söhne- und Töchtergeneration mit ihren vom Nationalsozialismus geprägten Eltern.

Der Bruch mit der Vorstellung von Mütterlichkeit als antipatriarchalischer Kraft liegt im Roman *Die Züchtigung* recht offensichtlich auf der Hand. Die Mutter gerät nicht nur zur Helfershelferin beispielsweise gewalttätiger Vatergestalten, wie dies in literarischen Texten häufiger der Fall ist, sondern sie wird zu einer ganz eigenständigen Macht, die jegliches Persönlichkeitsrecht der Tochter missachtet. An die positive Initiierung einer Mutter-Tochter-Tradition ist gar nicht zu denken. Die Mutter Veras wird zudem, wie schon ihr Name Marie signalisiert, zu einer göttlichen Gestalt überformt. Für eine Assoziierung Marie/Maria spricht auch die wiederholte Betonung ihrer Jungfräulichkeit, die, ganz dem biblischen Vorbild entsprechend, auch durch die Geburt der Tochter nicht wirklich angetastet wird. An den Ritualen strenger Katholizität wird jedoch nur noch äußerlich festgehalten, für sich selbst hat Marie die heilige Dreieinigkeit 'im Namen des Vaters, des Sohnes und des heiligen Geistes' längst ersetzt durch eine mütterliche Herrschaft „im Namen des Gehorsams, der Vernunft und der Angst" [Z 246]. Die Etikettierung der mütterlichen Herrschaft als 'vernünftig' signalisiert die völlige Internalisierung der mütterlichen Werte, und zwar auch noch aus der Perspektive der (erzählenden) erwachsenen Tochter. Insofern ist diese vielleicht doch keine sehr zuverlässige, geläuterte Erzählerin, sondern noch stark dem (religiösen) Universum der Mutter verhaftet. Die von Teilen der Frauenbewegung vertretene Forderung nach Wiederbesinnung auf eine – wie auch immer geartete – Muttergöttin wird hier, so kann man schlussfolgern, auf grausige Art in die Tat umgesetzt. Die Körperfülle Maries, die sie sich systematisch als Zeichen ihres Wohlstandes zulegt, wird zum Ausdruck ihrer uneingeschränkten Machtfülle.

Die Präsenz biblischen Vokabulars im Roman lässt sich zudem keineswegs nur als Ausdruck einer Kritik an der repressiven Praxis der katholischen Kirche deuten. Zwar hat die Mutter die Machtstrukturen vermutlich im Kontext der Kirche erlernt, dennoch ist diese aber innerhalb der Mutter-Tochter-Beziehung, ebenso wie der Vater Veras, zu einem weitgehend entmachteten

Papiertiger geworden. Nicht zuletzt wird auch der Schöpfungsaspekt auf Marie übertragen: Die biblische Schilderung 'und er erschuf den Menschen nach seinem Bilde' wird buchstäblich nachgestellt, indem die Tochter zum Duplikat der Mutter, zur „Miniaturfünfzigerin", gerät: „Ich sah aus wie die Replik meiner Mutter in Kleinformat [...]."[Z 140]

Vor dem Hintergrund von Maries quasigöttlicher Stellung wird auch ersichtlich, warum die körperlichen Züchtigungen der Tochter keineswegs aus einem Affekt heraus passieren dürfen, sie sind vielmehr Teil eines göttlichen Planes:

> Es handelte sich ja beim Schlagen um einen ernsten, geradezu feierlichen Vollzug, um einen Dienst im Namen eines höheren Gesetzes [...]. Schläge mußten mit dem vollen Bewußtsein meiner Schlechtigkeit und Wertlosigkeit empfangen werden, sie waren ein Gottesurteil und kein zufällig sich entladendes Gewitter. [Z 165]

Die gezielten 'Züchtigungen' der Tochter rücken den Roman zudem in den Kontext der NS-verarbeitenden Texte seit den 70er Jahren. Den Vater-Texten wird hier ein Mutter-Text gegenübergestellt, wodurch Frauen aus ihrem allgegenwärtigen Opfer-Status herausgeholt und sehr komplex als Opfer *und* Täterinnen dargestellt werden können. Anna Mitgutsch selbst bezeichnet in einem Interview ihren Roman als einen dezidiert politischen, der ihrer eigenen Generation, der „Generation der Geschlagenen"[42], eine Stimme verleihen soll. 'Geschlagene Generation' insofern, als die Praxis der Kindeszüchtigung aus dem Geist des Nationalsozialismus übernommen wurde. Der Rekurs auf die NS-Vergangenheit zeigt sich im Roman zum Beispiel dann, wenn die 'Züchtigungen' der Tochter als sinnvoller Teil der 'Zucht' vorgeführt wird,[43] die nationalsozialistische Praxis der Auslese von sogenanntem 'lebenswerten oder -unwerten Leben' wird übertragen auf die gewaltsame Zucht und eben auch Züchtigung der idealen Tochter. Zudem wird die Gewalttätigkeit der Mutter entlarvt als eine spezifische Disposition, die sie auch zur Aufseherin in einem Konzentrationslager geeignet gemacht hätte, „eine von denen also, die in Folterkellern und Konzentrationslagern ihre Karriere machen" [Z 135]. Allerdings wird dieser letzte Satz nicht als Tatsache, sondern als Frage formuliert, dazu noch eine Frage, die die Protagonistin nicht eindeutig beantworten kann, denn soweit kann sie sich von der Identifikation mit der Mutter doch nicht verabschieden: „Wie sollte ich diese Frage beantworten, wo sie doch meine Mutter war, wo doch das Wort Mama auch den breiten Schoß bedeutete, auf dem ich sitzen durfte [...]." [Z 135]

Dass die Tochter gegenüber der Mutter keine abgeklärte Position hat, ist deswegen besonders wichtig, weil immer wieder festgestellt wird, es sei innerhalb des Romans eine Höherentwicklung zu beobachten: Die Protagonistin (und mit ihr die Autorin) könne sich sowohl von ihrer traumatischen Geschich-

te freischreiben, als auch mit ihrer eigenen Tochter einen Ausweg aus der unheilvollen Mutter-Tochter-Spirale eröffnen.[44] Beide Einschätzungen sind insofern verkürzt, als der Roman gerade das Fortwirken von Geschichte in der jeweils nächsten Generation verdeutlicht. So führt der Prozess des Schreibens und Erzählens gerade nicht zu einer Befreiung von der übermächtigen Mutter-Gestalt, denn ebenso wie die ausschweifenden Erzählungen Maries von ihrer gewaltvollen Kindheit für das Kind Vera zu „Lebensvernichtungsgesprächen" werden, indem sie sie zur Identifikation mit dem Schicksal der Mutter auffordern, so wird auch die erwachsene Erzählerin Vera Schritt für Schritt ihrer vermeintlichen Distanz zu ihrer 'bösen' Mutter beraubt.

Auch die Tochter Veras, die immerhin nicht mehr mit körperlichen Züchtigungen aufwachsen muss, wird nicht zum wirklichen Motor einer Befreiung aus der Mutter-Tochter-Verstrickung, wenn dies auch zunächst so aussehen mag, denn am Anfang des Erzählens gibt Vera mitunter der Hoffnung Ausdruck, mit der eigenen Tochter dem verhängnisvollen Kreislauf aus Liebe und Gewalt zu entkommen: „[...] ich [...] lache, weil ich die Macht habe, die Kette zu unterbrechen und alles ungültig zu machen [...]." [Z 104] Durch das Erzählen wird jedoch die verstorbene Mutter wieder präsenter, schleicht sich quasi noch als Schatten in das Leben der Tochter ein. So erstaunt es nicht, dass auch die eigene Tochter nicht zur Trägerin positiver Entwicklungen werden kann. Die Suche nach Hinweisen auf die Befindlichkeit der Tochter Veras führt zum Lesen in deren Tagebuch, ein Übergriff, der seine Parallele in einer identischen Szene aus Veras Kindheit hat. Als unmittelbare Folge breitet sich Schweigen aus zwischen Mutter und Tochter der zweiten Generation [Z 155]. Dies erinnert an die Sprachlosigkeit der kleinen Tochter in Strucks Roman, die ebenfalls dazu diente, die Mutter-Tochter-Traditionsinitiierung fragwürdig werden zu lassen. Am Schluss ist dann die Tochter in Mitgutschs Roman überhaupt nicht mehr präsent, erlebt höchstens noch, so kann man interpretieren, ihre Wiedergeburt als Mutter-Miniatur [Z 246]. Das buchstäbliche Verschwinden der Tochter am Schluss des Romans führt zu einem schmerzhaften Abbruch des Mutter-Tochter-Gesprächs.

Ausblick

Die Kommunikation zwischen Mutter und Tochter wird eng mit dem Gelingen oder Scheitern weiblicher Kreativität verbunden: Mutter-Tochter-Gespräche zwischen „Lebensvernichtungsgesprächen", Verstummen und dem Initiieren einer weiblichen Traditionslinie. In Birgit Vanderbekes Erzählung *Das Muschelessen* (1990), also ein Text der jüngsten Autorinnengeneration, wird die Entwicklung einer weiblichen, zumindest einer nicht-väterlichen Stimme vorgeführt. Versammelt um den Essenstisch warten Mutter, Sohn und Tochter

(die Ich-Erzählerin) auf den Vater. Sein Ausbleiben führt zu einem – wenn auch stockenden – Erzählen und Rekonstruieren der familiären Geschichte. Das Erzählen muss sich allerdings durch Versatzstücke der 'Vater-Sprache' quälen; es wird sehr eindringlich vorgeführt, dass es der Vater ist, der die familiäre Sprache und den familiären Diskurs vorgegeben hat. In der Rede der Tochter ist daher der abwesende Vater zugleich überaus präsent. Dennoch findet nach und nach eine neue Art von 'Verbrüderung' zwischen Mutter und Kindern statt, die Mutter ist nicht länger Vertreterin der väterlichen Autorität: „[...] als meine Mutter den Wein aufgemacht hat, sind wir uns alle drei ungemein aufsässig vorgekommen [...]."[45] Im Laufe dieses 'aufsässigen' Gesprächs offenbart die Mutter, dass sie

> schon immer ganz im geheimen Medea verehrt und bewundert hat, wir haben zunächst einen riesigen Schrecken bekommen, nachdem sie Medea gesagt hatte, weil wir ja die Kinder waren, uns hätte es schließlich erwischt, aber meine Mutter hat gesagt, das sind eben Phantasien [...]. Meine Mutter hat nämlich auch überspannte Gedanken gehabt, und jetzt hat sie diese Gedanken plötzlich gesagt. [...] nach dem ersten Schreck bin ich sehr erleichtert gewesen, obwohl es ja mich erwischt hätte, wenn meine Mutter es ernst gemeint hätte, und meinen Bruder [...].[46]

Die erleichterte Reaktion der Tochter auf die Medea-Fantasien ihrer Mutter weist einen entspannteren Ausweg aus der Mutter-Tochter-Spirale, ebenso auch die Tatsache, dass der Kreis der Personen in Vanderbekes Erzählungen nicht auf Mutter und Tochter beschränkt bleibt. In *Das Muschelessen* ist der Bruder gleichberechtigte Figur neben der Erzählerin, und in *Gut genug* ist das Kind der Erzählerin sicherlich nicht deswegen ein Sohn, weil allein dieser erwünscht ist und soziales Ansehen sichert, sondern vor allem, um die endlosen Mutter-Tochter-Debatten zu beenden. Denn, so Vanderbeke, „die siebziger Jahre waren um".[47]

Anmerkungen:

1 Birgit Vanderbeke: *Gut genug. Erzählung*, Frankfurt/M. 1999, S. 33.
2 Zum Kontext der 'neuen Mütterlichkeit' vgl.: Elisabeth Galvan: *Mütter-Reich. Zur deutschen Erzählprosa der dreißiger Jahre*, Stuttgart 1994, S. 203-207.
3 Vanderbeke: *Gut genug*, a.a.O., S. 14.
4 Auswahlliteratur im Literaturverzeichnis.
5 Marilyn French: *Jenseits der Macht. Frauen, Männer und Moral*; deutsch von Cornelia Holfelder-von der Tann, Reinbek bei Hamburg 1985.
6 Dazu grundlegend: Elisabeth Badinter: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*; aus dem Französischen von Friedrich Giese, München 1984.
7 French: *Jenseits der Macht*, a.a.O., S. 716.
8 Im Zusammenhang mit dem Bemühen um die Aufwertung der Mutter-Tochter-Tradition ist auch Marilyn Frenchs umfangreicher Roman *Her Mother's Daughter/Tochter ihrer Mutter* (1987, deutsch 1988) zu sehen. French zeichnet in ihrem Roman weibliche Lebensläufe über mehrere Generationen hinweg. Mütterliche und töchterliche Lebensläufe werden rekonstruiert, wobei die Schilderung der Überlebens- und Etablierungskämpfe der verschiedenen Generationen auf das literarische Grundmuster des zivilisatorischen 'Landgangs' zurückgreift – vielleicht ein Grund für den Erfolg des Romans. Ähnliches lässt sich auch für den 1997 zum Bestseller gewordenen Roman *Hannas Töchter* von Marianne Fredriksson oder für den erfolgreichen Kinofilm *Antonias Welt* (1995) annehmen: Die Darstellung weiblicher Lebensläufe (überwiegend auf dem Land) suggeriert Kontinuitäten, nach denen in der zunehmend abstrakter werdenden Realität am Ende des 20. Jahrhunderts möglicherweise ein großes Bedürfnis besteht.
9 Ricarda Schmidt: „Die böse Mutter. Zur Ästhetik sadomasochistischer Mutter-Tochter-Beziehungen in literarischen Texten aus dem Kontext der Frauenbewegung", in: Irmgard Roebling, Wolfram Mauser (Hrsg.): *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur. Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli*, Würzburg 1996, S. 347-358, hier S. 347.
10 Sätze wie „Das Wort Gebärmutter ist ein kostbares köstliches Wort" [M 11] erinnern an die – im Kontext der Frauenbewegung populären – Versuche, weibliche Erfahrungen mit einer erneuerten Sprache adäquat zu erfassen, wie dies etwa in Verena Stefans *Häutungen* (1975) ausgereizt wird.
11 Gabriele Wohmann: „Hölderlin im Kreißsaal?", in: Hans Adler, Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Karin Struck*, Frankfurt/M. 1984, S. 243-244, hier S. 243.
12 Ebd.
13 Karin Struck: *Die Mutter*; Roman, Frankfurt/M. 1975. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden mit dem Kürzel 'M' zitiert.
14 Wie mißverständlich der Roman ist, wird auch daran deutlich, dass Struck, als langjähriges DKP-Mitglied eher dem linken Milieu verbunden, 1976 den literarischen Preis einer Heimatvertriebenenorganisation erhielt ('Andreas-Gryphius-Preis', ehemaliger 'Ostdeutscher Literaturpreis').
15 Renate Wiggershaus: „Neue Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz", in: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hrsg.): *Schreibende Frauen. Frauen, Literatur, Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1989, S. 416-433, hier S. 426.
16 An literarisch tradierte Mutterbilder knüpft Struck ausdrücklich an durch die Einrahmung ihres Romans mit einem Hölderlin-Zitat: „Unfreundlich ist / Und schwer zu gewinnen / Die Verschlossene, / Der ich entkommen, / Die Mutter" [ohne

Paginierung]. Diese Verse aus Hölderlins Gedicht „Die Wanderung" geben das Grundmuster des Romans vor: Der Begriff 'Wanderung', romantisch verstanden, beinhaltet Suche, Unabgeschlossenheit, Sehnsucht. Zudem wird der Gegenstand der Suche, die Mutter, mit aller Widersprüchlichkeit eingeführt, nämlich als zu fliehender und zugleich zu ersehnender Gegenstand.

17 Karin Struck: „Das Private ist das Politische", in: Hans Adler, Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Karin Struck*, a.a.O., S. 53-58.

18 So Richard Huber: „Atemlos, unbeherrscht, zwanghaft, blutig, dumpf", in: Hans Adler, Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Karin Struck*, a.a.O., S. 276-278.

19 Die Frage, ob es eine genuin 'weibliche Ästhetik' gebe, ist in den 70er Jahren vielfach diskutiert worden. Dass Strucks etwas eindimensional körperorientierter Entwurf auf keine große Resonanz stieß, ist verständlich, er sollte aber dennoch im Kontext der Diskussionen der Frauenbewegung gesehen werden. Vgl. Friederike Hassauer (Hrsg.): *Verrückte Rede. Gibt es eine weibliche Ästhetik?* Berlin 1980.

20 Im Gegensatz dazu Ricarda Schmidt, : „Die böse Mutter. Zur Ästhetik sadomasochistischer Mutter-Tochter-Beziehungen in literarischen Texten aus dem Kontext der Frauenbewegung", a.a.O., S. 347, Renate Wiggershaus: „Neue Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz", a.a.O., S. 426.

21 Auch wenn wiederholt konstatiert wird: „Die Zeit ist gekommen für eine offene Herrschaft der Mütter, für ein offenes Mutterrecht." [M 16]

22 „Was ist mein Geschlecht? Kann eine Frau eine eigenständige Künstlerin sein?" [M 23]

23 Zum Zitieren in Strucks Roman vgl. Manfred Jurgensen: *Karin Struck. Eine Einführung*, Bern 1985, S. 61.

24 Beispielsweise Günter Häntzschel u.a.: *Gabriele Wohmann*, München 1982, S. 7-9.

25 Die Rezeption des Romans etikettiert *Ausflug mit der Mutter* wiederholt als „ein Buch über die Trauer". So beispielhaft Hartmut Scheible: „Rückkehr zum Selbstverständlichen", in: Thomas Scheuffelen (Hrsg.): *Gabriele Wohmann. Materialienbuch*, Darmstadt, Neuwied 1977, S. 101-105, hier S. 101.

26 Günter Häntzschel u.a.: *Gabriele Wohmann*, a.a.O., S. 44. Dagegen sind Gerhard P. und Mona Knapp (*Gabriele Wohmann*, Königstein/Taunus 1981, S. 103) der Ansicht, dass trotz unübersehbarer autobiografischer Züge „die Romanform durchweg dominiert".

27 Ingeborg Drewitz: „Das Parlando der G. W. Schönes Gehege", in: *Merkur* 30 (1976), S. 293-294, hier S. 294.

28 Näher kommt dem schon das von Dagmar Ulbricht verfaßte Kapitel in Häntzschel u.a.: *Gabriele Wohmann*, a.a.O., S. 106-134, besonders S. 118.

29 Gabriele Wohmann: *Ausflug mit der Mutter*. Roman, München 1998. Seitenangaben mit dem Kürzel 'A' beziehen sich im folgenden auf diese Ausgabe.

30 Ebenso ist die Erzählerin als Schriftstellerin selbstverständlich mit autobiografischen Zügen ausgestattet.

31 So auch Ricarda Schmidt: „Die böse Mutter. Zur Ästhetik sadomasochistischer Mutter-Tochter-Beziehungen in literarischen Texten aus dem Kontext der Frauenbewegung", a.a.O., S. 348f.

32 Häntzschel u.a.: *Gabriele Wohmann*, a.a.O., S. 44.

33 „Die Mutter winkt dem Auto nach bis zuletzt. Ein sehr bekanntes inneres Elend verteilt sich in der Tochter." [A 5] „Die Mutter wohnt so, daß lang nachgewinkt werden kann. [...] wie sie da am Gartentor steht, kleinerwerdend [...]. Das Bild wirkt wie gestellt." [A 9] Die buchstäblich 'kleinerwerdende' Mutter ist nicht nur Ausdruck einer momentanen perspektivischen Verkürzung im Auge der Tochter,

sondern steht auch im übertragenen Sinne für den Abnabelungsprozess von der Mutter: Der erwachsen gewordenen Tochter kann die einst als übergroß empfundene Mutter nur noch „winzig" [A 13] vorkommen.

34 Gerhard P. und Mona Knapp: *Gabriele Wohmann*, a.a.O., S. 103.

35 Oder gar, wie Katharina Aulls (*Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, Frankfurt/M. 1993, S. 110) meint, Ausdruck der „Verstörtheit der Tochter".

36 In der Forschung wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass Wohmann durch Peter Handkes Erzählung *Wunschloses Unglück* beeinflußt sein könnte - von dieser Erzählung grenzt sich auch Strucks Roman ab. Handkes Erzählung rekonstruiert nach dem Selbstmord der Mutter deren Leben, wobei tatsächlich große Teile der mütterlichen Biografie gewidmet sind.

37 Häntzschel u.a.: *Gabriele Wohmann*, a.a.O., S. 133. (über den Roman *Abschied für länger*; 1965) In *Ausflug mit der Mutter* wird die Protagonistin nicht, wie in anderen Mutter-Tochter-Texten, als Mutter und als Tochter eingeführt, sondern sie beharrt auf ihrer Rolle als Tochter. Zwar hat die Mutter einen Enkel, dieser wird jedoch an keiner Stelle explizit als Kind der Protagonistin eingeführt.

38 Ein solcher Reflex auf die Figur Marias zeigt sich, allerdings mit anderen Implikationen, auch in Mitgutschs Roman.

39 Nur aus der räumlichen Distanz heraus scheint Nähe möglich zu sein: „Wenn ich aus der Abwesenheit an sie denke, fühle ich mich gelöst." [A 129]

40 So Aulls: *Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, a.a.O., S. 207.

41 Anna Mitgutsch: *Die Züchtigung. Roman*, München 1996. Seitenzahlen mit dem Kürzel 'Z' beziehen sich im Folgenden auf diese Ausgabe des Romans.

42 Zitiert nach Aulls: *Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, a.a.O., S. 205.

43 Nicht zufällig gehen die Begriffe 'Zucht /Züchtigung' auf den gleichen Wortstamm zurück.

44 Aulls: *Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, a.a.O., S. 207.

45 Vanderbeke: *Das Muschelessen. Erzählung*, Berlin 1990, S. 41.

46 Ebd., S. 104.

47 Vanderbeke: *Gut genug*. A.a.O., S. 14.

Literatur:

Primärliteratur:

Frederiksson, Marianne: *Hannas Töchter. Roman*; aus dem Schwedischen von Senta Kapoun, Frankfurt/M. 1997.

French, Marilyn: *Tochter ihrer Mutter*; deutsch von Cornelia Holfelder-von der Tann und Gesine Strempel, Reinbek bei Hamburg 1988.

Handke, Peter: *Wunschloses Unglück. Erzählung*, Frankfurt/M. 1974. (zuerst 1972).

Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin. Roman*, Reinbek bei Hamburg 1983.

Mitgutsch, Anna: *Die Züchtigung. Roman*, München 1996. (zuerst 1985).

Novak, Helga M.: *Die Eisheiligen*, Darmstadt und Neuwied 1979.

Struck, Karin: *Die Mutter. Roman*, Frankfurt/M. 1975.

Wohmann, Gabriele: *Ausflug mit der Mutter. Roman*, München 1998. (zuerst 1976).

– „Hölderlin im Kreißsaal?", in: Hans Adler, Hans Joachim Schrimpf (Hrsg.): *Karin Struck*, Frankfurt/M. 1984, S. 243-244.

Vanderbeke, Birgit: *Das Muschelessen. Erzählung*, Berlin 1990.

– *Gut genug. Erzählung*, Frankfurt/M. 1999. (zuerst 1993).

Sekundärliteratur:

Adler, Hans, Schrimpf, Hans Joachim (Hrsg.): *Karin Struck*, Frankfurt/M. 1984.

Aulls, Katharina: *Verbunden und gebunden. Mutter-Tochter-Beziehungen in sechs Romanen der siebziger und achtziger Jahre*, Frankfurt/M. 1993.

Badinter, Elisabeth: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*; aus dem Französischen von Friedrich Giese, München 1984.

Chodorow, Nancy: *Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter*; aus dem Amerikanischen von Gitta Mühlen-Achs, München 1985.

Dernedde, Renate: *Mutterschatten-Schattenmütter. Muttergestalten und Mutter-Tochter-Beziehungen in deutschsprachiger Prosa*, Frankfurt/M. 1994.

French, Marilyn: *Jenseits der Macht. Frauen, Männer und Moral*; deutsch von Cornelia Holfelder-von der Tann, Reinbek bei Hamburg 1985.

Galvan, Elisabeth: *Mütter-Reich. Zur deutschen Erzählprosa der dreißiger Jahre*, Stuttgart 1994.

Häntzschel, Günter u.a.: *Gabriele Wohmann*, München 1982.

Hammer, Signe: *Töchter und Mütter. Über die Schwierigkeiten einer Beziehung*; aus dem Amerikanischen von Monika Zapf, Frankfurt/M. 1978.

Jurgensen, Manfred: *Karin Struck. Eine Einführung*, Bern 1985.

Knapp, Gerhard P., Knapp, Mona: *Gabriele Wohmann*, Königstein/Taunus 1981.

Krimphove, Petra: *Mutter-Tochter-Beziehungen in der US-amerikanischen Literatur*, Frankfurt/M. 1995.

Olivier, Christiane: *Jokastes Kinder. Die Psyche der Frau im Schatten der Mutter*; deutsch von Siegfried Reinke, Düsseldorf 1987.

Thomas Scheuffelen (Hrsg.): *Gabriele Wohmann. Materialienbuch*, Darmstadt, Neuwied 1977.

Schmidt, Ricarda: „Die böse Mutter. Zur Ästhetik sadomasochistischer Mutter-Tochter-Beziehungen in literarischen Texten aus dem Kontext der Frauenbewegung", in: Irmgard Roebling, Wolfram Mauser (Hrsg.): *Mutter und Mütterlichkeit. Wandel und Wirksamkeit einer Phantasie in der deutschen Literatur; Festschrift für Verena Ehrich-Haefeli*, Würzburg 1996, S. 347-358.

Wiggershaus, Renate: „Neue Tendenzen in der Bundesrepublik Deutschland, in Österreich und in der Schweiz", in: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hrsg.): *Schreibende Frauen. Frauen, Literatur, Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1989, S. 416-433.