

Inhalt

Vorwort der Herausgeberinnen	1
Utopie und Gegenwart	2
Gedächtnisort und utopischer Wunschraum: Christine de Pizans <i>Stadt der Frauen</i> <i>von Margarete Zimmermann</i>	7
Zwischen Lebensutopie und Lebensrealität - Die Briefe einer Peruanerin von Françoise de Graigny <i>von Rotraud von Kulessa</i>	25
Schriftstellerinnen - Exil - Utopie. Zu Alice Rühle-Gerstel und Anna Seghers <i>von Christina Thurner</i>	39
Literarische Utopien von Frauen in der deutschen und US-amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts <i>von Anne Stalfort</i>	59
Stimmen aus dem Geisterreich - Ingeborg Bachmanns <i>Malina</i> <i>von Rita Morrien</i>	77
„...wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt“ Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners <i>von Martina Ölke</i>	95
Redressing Grievances. Cross-Dressing Pleasure With the Law <i>von Elisabeth Bronfen</i>	119
Spielräume der Freiheit. Feministische Utopien seit den 50er Jahren: Simone de Beauvoir, Luce Irigaray und Judith Butler <i>von Regula Giuliani</i>	161
Klänge von Nirgendwo? - Zum utopischen Konzept von Komponistinnen <i>von Nanny Drechsler</i>	177

Internationale Frauenuniversität „Technik und Kultur“. Eine Neugründung 100 Tage für 100 Jahre von Aylâ Neusel.....	195
--	------------

Rezensionen

Die Normalisierung der feministischen Theorie. Oder: Brauchen wir eine feministische Demokratietheorie ? von Ursula Degener.....	215
---	------------

Utopien von Frauen von Theresia Sauter-Baillet.....	218
--	------------

Neuübersetzung. Françoise de Grafigny: <i>Briefe einer Peruanerin</i> von Rotraud von Kulessa.....	222
---	------------

Ankündigungen

Gender Studies von Ellen Biesenbach und Marion Mangelsdorf.....	225
--	------------

Die Gerda-Weiler-Stiftung für Frauenforschung im deutschsprachigen Raum in Vorbereitung von Gudrun Nositschka.....	227
---	------------

<u>Rückblick/Vorausschau</u>.....	229
--	------------

<u>Autorinnen</u>.....	235
-------------------------------	------------

Vorwort der Herausgeberinnen

Utopien von weiblichen Schriftstellerinnen, Theoretikerinnen und Komponistinnen stehen, wie angekündigt, im Zentrum der (nun tatsächlich) siebten Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien*, die den Titel „Utopie und Gegenwart“ trägt. Die Texte dieses Bandes - mit Ausnahme des Aufsatzes von Rita Morrien zu Bachmanns Roman *Malina* - gehen auf die gleichnamige Vortragsreihe, die im Sommersemester 1998 an der Universität Freiburg stattfand, zurück.

Neu ist zum einen, daß es einen einleitenden Text zum Thema gibt, der daneben kurz auf den Inhalt der unterschiedlichen Aufsätze eingeht. Zum anderen sind dieses Mal auch die Rezensionen überwiegend auf das titelgebende Thema ausgerichtet. Außerdem hat dieses Heft, oder in dieser Hinsicht korrekter: Buch, erstmals eine ISBN-Nummer. Angesichts des Umfanges, den schon die letzte Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien* angenommen hat und die wohl auch in den folgenden Nummern ähnlich bleiben wird, erscheint uns das durchaus angemessen. Vor allem können die *Freiburger FrauenStudien* so aber beim Bibliographieren besser erfaßt werden.

Wir freuen uns darüber, daß auch das Redaktionsteam inzwischen auf eine stattliche Anzahl von Mitarbeiterinnen angewachsen ist. Dieses Team ist für weitere Mitarbeiterinnen offen.

Danken möchten wir an dieser Stelle noch einmal der Albert-Ludwigs-Universität und ihrem Rektor, Herrn Prof. Dr. Jäger, für die Übernahme der Druck- und Materialkosten, insbesondere aber auch Frau Prof. Dr. Manske und dem Carl-Schurz-Haus, die die Vortragsreihe *Freiburger Frauenforschung* nun schon seit einigen Jahren sowohl finanziell als auch organisatorisch und ideell unterstützen, kurz: mittragen. Ebenfalls für die finanzielle Unterstützung danken möchten wir dem AStA der Universität.

Bezüglich der Einführung des Studienganges *Gender Studies* an der Albert-Ludwigs-Universität, über die wir schon im letzten Herbst berichteten, drucken wir in dieser Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien* einen kurzen Text zu den geplanten „nächsten Schritten“ ab.

Wie angekündigt wird die Ausgabe zum Thema „Maskerade und Cross-Dressing“ als Ausgabe 1/1999 erscheinen (Redaktionsschluß 15. April 1999). Die folgende Ausgabe trägt den Titel „Feminismen. Bewegungen und Theoriebildungen weltweit“ (Redaktionsschluß 30. August 1999): Unterschiedliche feministische Theorieansätze, Formen der politischen Bewegung und die Lebenssituation von Frauen in verschiedenen geographischen Gebieten und verschiedener Gruppenzugehörigkeit sollen hier

dargestellt werden. Da alleine auf die entsprechenden Vortragsreihen schon eine sehr große Zahl von Texten zurückgehen wird, ist es sinnvoll, die Fertigstellung diesbezüglicher Aufsätze für die *Freiburger FrauenStudien* mit uns schon vorher abzusprechen. Willkommen sind uns vor allem an den jeweiligen Schwerpunkten orientierte Rezensionen.

Rotraud von Kulessa
Meike Penkwitt

Utopie und Gegenwart

Der vorliegende Band *Utopie und Gegenwart* hat ein doppeltes Anliegen: Ist die literarische Utopie ein Produkt historischer Umbruchzeiten, so ist zum einen gerade heute nachzufragen, wie die in Bewegung geratenen Geschlechterverhältnisse in theoretischen und künstlerischen (Zukunfts-) Entwürfen thematisiert werden. Zum anderen soll das Bemühen fortgesetzt werden, die vielfach von der Kanonisierung ausgeschlossenen ästhetischen Produktionen von Frauen sichtbar und erinnerbar zu machen, die sich den Kategorien einer männlich dominierten (Kunst-)Geschichte tendenziell verweigern. Das trifft auch für die utopischen Entwürfe von Autorinnen zu. Denn weibliche Utopien bieten vornehmlich ein anderes Profil als männliche Konzepte anderer Welten. Gehören die weiblichen Stimmen zu der Sphäre „geisterhaften Schweigens“ unterhalb der Machtdiskurse, flüstern sie in den Zwischenräumen männlicher Geschichten- und Geschichtsentwürfe, so ist zu vermuten, daß weibliche Versuche, sich die *terra incognita* auszumalen, ganz andere Formen des Sprechens und der Imagination bevorzugen. Gerade aber die andere (Form-)Sprache hat zur Folge, daß diese Utopien nicht zum Gegenstand wissenschaftlicher Recherche und kultureller Tradierung werden, die die Utopie eher als kollektiven Staatsentwurf bestimmt. Thomas Morus, der den Begriff Utopie prägt, Campanella in seinem *Sonnenstaat*, aber beispielsweise auch Schnabel in dem Roman *Die Insel Felsenburg* oder Goethe in der Pädagogischen Provinz der *Wanderjahre*, sie alle legen umfassende und damit auch tendenziell totalitäre Systeme vor, die die persönlichen Ansprüche zurücknehmen und den einzelnen als abstraktes Subjekt eingemeinden. Die weiblichen Utopien hingegen, die im folgenden vorgestellt werden, zeichnen sich dadurch aus, daß sie die gebrochene Identität der Frau zum Form- und Normbruch werden lassen: Auf Ganzheitsentwürfe wird verzichtet, vielmehr werden Fragmente konkreter Utopien montiert. Es herrschen Komik und Satire - ein „Anlachen des Noch-Nicht“. Die vermeintliche historische Faktizität wird durch „Geschichtsklitterung“ unterlaufen, und im collagierenden Spiel mit Erzählformen wie Märchen, Reportage und Anekdote werden Gattungsnormen gesprengt. Bereits das Formenarsenal legt also nahe, daß gesellschaftliche Normen in einer Suchbewegung unterlaufen werden; wichtiger als eine Einordnung ist der Prozeß der Loslösung, die vorsichtige Skizze individueller Lebensentwürfe und die Befragung gängiger Gesellschaftsmuster. So bedeutet Utopie zugleich Kritik gegenwärtiger Verhältnisse oder umgekehrt, keine Kritik kommt ohne Utopie aus.

In diesem Band wollen wir mit einer Bestandsaufnahme utopischen Schreibens beginnen, die sich zunächst zu den Anfängen zurückbegibt, genauer: zu Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* von 1404/05 (Margarete Zimmermann). Auch sie legt keinen umfassenden, normativen Gesellschaftsentwurf vor, sondern in einzelnen ebenso utopischen wie korrektiven Ansätzen werden diffamatorische Frauenbilder umgeschrieben. Denn nur in der phantastischen Übertretung von Überlieferung ist ein weiblicher Ort wie eine weibliche Geschichte zu erobern. Ebenfalls aus der Romanistik stammt eine Analyse des Publikumserfolgs *Briefe einer Peruanerin* von Francoise de Graigny von 1752 (Rotraud von Kulesa). Der Blick der Fremden, einer „bonne sauvage“, läßt die „Risse und Schründe“ des französischen Ancien Régime, seiner geltenden Erziehungs- wie Ehekonzepte erscheinen. Mit dem wenig konventionellen Ende verstößt Graigny gegen die Publikumserwartungen und realisiert im Kosmos ihrer Fiktion alternative Beziehungsformen zwischen Mann und Frau. Spricht die Peruanerin als Exilierte, so geht Christina Thurner dem Zusammenhang von Exil und Utopie genauer nach - am Beispiel von Alice Rühle-Gerstel und Anna Seghers. Ganz ähnlich wie Kristeva Weiblichkeit als exilischen Zustand versteht, weil weibliche Praxis negativ sein müsse - gesagt werden muß, daß „es dieses nicht ist“ und „dies noch nicht ist“ -, so kommen auch die beiden Exilautorinnen in ihren Texten zu dem Schluß, daß es Gewißheit nur in der Negation aller Gesellschaftsideale und im Umbruch aller bestehender Werte gibt.

Anne Stalfort gibt einen Überblick über die literarischen Utopien von Frauen in der deutschen und der US-amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Eine Vielzahl auch unbekannter Werke wird vorgestellt sowie die Debatte um das Verhältnis von Science Fiction und Utopie nachgezeichnet, die in Amerika anders geführt wird als in Deutschland. Es schließen sich zwei Einzeluntersuchungen an: Rita Morrien geht der Frage nach, wo sich Orte weiblichen Sprechens in dem Roman *Malina* von Ingeborg Bachmann auffinden lassen, die ausdrücklich eine männliche Erzählposition wählt, um die psychosexuelle Entwicklung eines weiblichen Subjekts zu schildern. Morrien folgt den Spuren einer rätselhaften Figur, die leibliche Schwester und Schriftstellerin aus früheren Zeiten zugleich ist; als Schreibende findet sie keinen Ort in der männlichen Ordnung, bleibt aber doch als geisterhaft zirkulierende Stimme präsent. Martina Ölke rekonstruiert die Entwicklung der DDR-Autorin Irmtraud Morgner und versucht, die Funktion utopischen Schreibens im Hinblick auf die anderen gesellschaftlichen Bedingungen des sozialistischen Staates zu bestimmen. Im Vordergrund jedoch stehen die dekonstruktiven Schreibstrategien

Morgners - die Montage, die Phantastik, die Komik -, die als Suchbewegungen in den Motiven des Reisens, Fahrens, Fliegens wiederkehren. Schließt ihre Untersuchung mit der Frage ab, inwieweit Geschlechtertausch als utopisches Konzept zu bewerten ist, so gehen die beiden nächsten Beiträge diesem Thema ausdrücklicher nach. Elisabeth Bronfen knüpft an der Debatte über die Konstitutionsmechanismen von *gender* an, wie sie seit Beginn der 90er Jahre in Anschluß an Judith Butler geführt wird. Verdeutlicht *cross-dressing*, daß Geschlecht der Effekt von kulturellen, vestimentären Arrangements ist, so kommt dem Kleidertausch kritisch-utopisches Potential in Hinsicht auf die binäre Geschlechtermatrix zu. Anhand einer Reihe sehr unterschiedlicher Texte - von Shakespeares *Twelfth Night* und *The Merchant of Venice* bis hin zu Filmen wie *Morocco*, *Some Like it Hot* und *Paris is Burning* - vollzieht sie ein cross-mapping kultureller Ver-Kleidungsformen, das Zwänge und Handlungsspielräume des Subjekts in der Auseinandersetzung mit der symbolischen Ordnung sichtbar werden läßt. Regula Giuliani stellt im Anschluß daran Butler neben Simone de Beauvoir und Luce Irigaray, profiliert die voneinander abweichenden Definitionen des Geschlechterverhältnisses und spürt Spielräumen nach, wie sie durch soziales Lernen eröffnet werden könnten. Durch „Mimesis spielen“ (Irigaray) oder performative Subversion geltender Normen (Butler) wäre die Ambiguitätstoleranz von Frauen und Männern zu stärken, die allein die Diversifikation von Gesichtspunkten und Lebensentwürfen ermöglichen würde. Es folgen Ausführungen zum utopischen Konzept und Musikverständnis von Hildegard von Bingen, Adriana Hölszky (Musiktheater „Bremer Freiheit“) und der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina (Nanny Drechsler). Dieser Auswahl liegt die These zugrunde, daß sich utopisches Denken - als mimetisch subversiver Akt - am stärksten im künstlerischen Schaffen, vor allem in der Musik (ver)bergen läßt. Abschließend stellt Aylâ Neusel ihr Projekt *Hundert Tage Frauenuniversität* vor, das während der Expo 2000 in Hannover stattfinden wird. Gefördert wird mit diesem Unternehmen, das zu sieben Großthemen wie Wasser, Arbeit, Körper etc. Wissenschaftlerinnen unterschiedlichster Couleur versammelt, ein Netzwerk zwischen wissenschaftlich tätigen Frauen, also eine Form weiblicher Genealogie, um die sich auch der vorliegende Band bemüht.

Meike Penkwitt
Franziska Schöbler

Gedächtnisort und utopischer Wunschraum: Christine de Pizans *Stadt der Frauen*

Margarete Zimmermann,

I.
Suchen wir zunächst Christine de Pizan dort, wo wir sie eigentlich kaum vermuten: in Dietrich Schwanitz' Hamburger Universitäts- und Enthüllungsroman *Campus* aus dem Jahre 1995. Hier geht es um die trostlosen Zustände an deutschen Universitäten - trostlos nicht zuletzt deshalb, weil dort Frauenbeauftragte ihr Unwesen treiben - und um die Beziehungen von Männern und Frauen; es geht um einen lauterer Soziologieprofessor namens Hanno Hackmann, der sich in den Netzen einer verführerischen Studentin und schließlich in jenen der perfiden Gruppenuniversität verfängt. Christine de Pizan wird aus Hackmanns Blickwinkel folgendermaßen eingeführt:

Diese französisch gewordene Venezianerin aus dem frühen 15. Jahrhundert war zur Schutzheiligen der Feministinnen geworden, und ihr Buch „Stadt der Frauen“ stand in den Buchläden direkt neben den Rubriken ‚Hexen‘ oder ‚Lesben‘.¹

Dieses profunde Basiswissen zu einer Autorin, die andernorts seit langem zu den großen *écrivaines* der Weltliteratur² und zu den interessantesten politischen Denkern ihrer Zeit gezählt wird,³ verdankt Hackmann seiner studentischen Geliebten mit dem programmatischen Namen Babsi. Diese, eine vollbusige, zudem dümmlich-feministische Blondine, hat es sich in den Kopf gesetzt, ihre Magisterarbeit ausgerechnet über Christine de Pizan zu schreiben. In einem Sprechstundengespräch soll die Studentin sowohl von ihrem Thema als auch von ihrer Affäre mit Hackmann abgebracht werden:

Windbräute in der Stadt der Frauen. Christine de Pizan. Ja, jetzt hatte er's! So ging es, er würde Christine de Pizan ablehnen. Er würde es ablehnen, ihre Diplomarbeit zu betreuen, weil sich die Betreuungsfunktion mit einem Verhältnis nicht vertrug. Und wenn sie protestierte, würde er ihr wie zum Opfer anbieten, statt dessen ihr Verhältnis aufzulösen. Damit sie Christine de Pizan nicht auf-

¹ Schwanitz, 1995, S. 62.

² Siehe dazu jüngst Christine de Pizan, 1998. Übers. von Richards, S. xxiii, lvii f.

³ So z. B. in dem Standardwerk von Krynen, 1981.

geben mußte. Jawohl! Erleichtert schenkte er sich ein Glas Whisky ein, als die Tür aufgestoßen wurde und Babsi hereinfegte.⁴

Beides mißlingt - und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Das mit dieser Autorin verbundene Assoziationsfeld und jenes ihrer Texte funktioniert, so scheint es, im ersten Teil von *Campus* als ein höchst beunruhigender Subtext, und der weibliche „Text-Körper“ des Pizanschen Oeuvres steht in einer engen Beziehung zu dem (aus der Perspektive des männlichen Protagonisten und des Erzählers) angstbesetzten, da Unheil und Verderben kündenden Frauen-Körper der Studentin Babsi. Zugleich gibt es „subterrane“ Verbindungen zwischen der nach dem Schema uralter Weiblichkeitsklischees imaginierten Babsi und der Universität: „Babsi“ steht, so scheint es, metonymisch für eine bestimmte Form von (schlechter) „Universität“.

Christine de Pizan beunruhigt, provoziert: Dies ist der erste Schluß, der sich aus diesem kleinen Fundstück ziehen läßt; und sie verfügt über eine für eine Autorin des 15. Jahrhunderts erstaunliche Präsenz im Gegenwartsbewußtsein. Oder, wie es Natalie Zemon Davis 1998 in ihrem Vorwort zu der neu aufgelegten englischen Übersetzung der *Cité des Dames* formuliert:

Some historical figures become overly familiar with time, their writings limited in the intellectual questioning they can continue to inspire. Christine de Pizan is the opposite: her life continually surprises and her *Book of the City of Ladies* arouses admiration and new controversy with each generation of readers.⁵

Es liegt deshalb nahe, nach den Gründen für das „Faszinosum Christine“ zu fragen. Als Arbeitshypothese sei hier postuliert, daß die posthume „Lebendigkeit“ von Christine und ihrer *Stadt der Frauen* kein Zufall ist, daß sie unter Umständen mit dem in dieses Buch eingeschriebenen „Prinzip Hoffnung“ zusammenhängt⁶ und auf die diesem Text innewohnende Utopie eines autonomen Frauen-Raums verweist. Dieser Spur wollen wir im folgenden nachgehen.

II.

Hierbei müssen wir zuallererst zwei Schwierigkeiten - oder, in der Begrifflichkeit der *Stadt der Frauen*, - zwei Stolpersteine aus dem Wege räumen: als erstes die allzu enge Verbindung des Begriffs Utopie mit der ersten literari-

⁴ Schwanitz, 1995, S. 73.

⁵ Davis, in: Christine de Pizan/Richards, 1998, S. xv.

⁶ Eine Untersuchung zum utopischen Gehalt der *Stadt der Frauen* liegt vor in der Dissertation von Wan-Ying Chen, 1994.

schen Utopieschrift, der 1516 veröffentlichten *Utopia* des Thomas Morus, die „immer wieder aufs neue als ein genuines Zeugnis der Neuzeit interpretiert wird.“⁷ Zugleich stellt sich die Frage nach der Beziehung zwischen Begriff und Sachverhalt. Mit anderen Worten: Gibt es bereits Utopien *ante litteram*, das heißt vor der Entstehung des Begriffs selbst? Schafft erst der Begriff die Gattung Utopie, oder gibt es diese bereits früher? Diese Frage läßt sich relativ schnell beantworten, denn Morus' *Utopia* - wie natürlich auch später Francis Bacons *Neu-Atlantis* (1624) - steht in der Tradition von Platons *Atlantis*.⁸ Aber gibt es bereits im Mittelalter Utopien? „Die Antwort hängt [...] einerseits ab von der Definition des Utopiebegriffs, andererseits von der Definition des Mittelalters und der Neuzeit und von der Auffassung über das Verhältnis beider Epochen.“⁹ Ich möchte mich hier jenen Mediävisten anschließen, die überzeugende Argumente für eine „Entgrenzung“ des Utopiebegriffs formuliert haben. Selbstverständlich existiert auch im Mittelalter utopisches Denken als - so Karl Mannheim - „alle jene seinstranszendenten Vorstellungen [...], die irgendwann transformierend auf das historisch-gesellschaftliche Bewußtsein wirkten“.¹⁰ Es handelt sich um „Wunschzeiten und Wunschräume“,¹¹ zu denen das irdische Paradies, die „Inseln des Glücks“, Arkadien - und die Konzipierung idealer Städte wie Christine de Pizans Frauenstadt zu zählen sind.¹²

Erst in jüngerer Zeit haben (vornehmlich feministische) Literaturwissenschaftler/innen damit begonnen, nach utopischen Elementen in von Frauen verfaßten Texten zu suchen und neue Kategorien für die Beschreibung dieses spezifischen utopischen Imaginariums zu entwickeln. Entscheidende Impulse hierfür dürfte Nina Auerbachs Studie über *Communities of Women* (1978) vermittelt haben, die allerdings stärker auf den Begriff der „sisterhood“ als auf jenen der Utopie abhebt. Immerhin schärfte sie den Blick und weckte das Interesse für autonome weibliche Gemeinschaften als „emblems of female self-sufficiency which create their own corporate reality, evoking both wishes and fears.“¹³ In der Literatur zum Problembereich weibliche Utopien läßt sich jedoch insgesamt eine allzu starke Fixierung auf die englischsprachige Literatur des 19./20. Jahrhunderts beobachten: „Die literarische Frauenutopie wurzelt in einer langen Tradition von wenig bekannten bzw. von der Literaturgeschichte

⁷ Oexle, 1997, S. 1345.

⁸ Siehe dazu Brentjes, 1994.

⁹ Oexle, 1997, S. 1345.

¹⁰ Zitiert nach Oexle, 1997, S. 1346.

¹¹ Die Begriffe sind entnommen aus Doren, 1968 (1927), S. 123-177.

¹² Siehe dazu Oexle, 1997, S. 1347.

¹³ Auerbach, 1978, S. 5.

weitgehend verschwiegene Werke, die im ausgehenden viktorianischen und am Anfang des 20. Jahrhunderts eine erste Blüte erfahren haben. Die feministische Literaturwissenschaft hat sich dieses vernachlässigten Genres angenommen und dem 'männlichen' Utopiekanon eine genuin weibliche Utopietradition gegenübergestellt.¹⁴ Trotz eines deutlich erkennbaren Interesses an Formen femininer Utopie¹⁵ und trotz einer Reihe von Einzeluntersuchungen zu diesem Thema sind frühe utopische Texte von Frauen aus dem Mittelalter oder der Frühen Neuzeit immer noch Stiefkinder auch der feministischen Forschung.

Seit einiger Zeit wird zunehmend diskutiert, ob Christines *Stadt der Frauen* zu der Gattung der Utopieschriften, präziser: zu jener der Frauenutopien zu zählen ist. So nennt Charity Cannon Willard dieses Werk „a feminine Utopia“,¹⁶ ohne sich allerdings auf Definitionen einzulassen; ich selbst habe die *Stadt der Frauen*, unter Rückgriff auf einen Begriff des Wirtschaftshistorikers Alfred Doren, als Beispiel für utopisches Denken im Mittelalter und als femininen „Wunschraum“ bezeichnet;¹⁷ die Historikerin Margarete Kottenhoff siedelt in ihrer Dissertation „Christine de Pizans Frauenstadt zwischen Sozialkritik und Utopie“¹⁸ an und bejaht die einleitend gestellte Frage: „Hat Christine mit diesem Werk eine Utopie geschaffen; vertieft die Analyse der 'Frauenstadt' unser Wissen über die mittelalterlichen Wurzeln rationaler Gesellschaftsplanung?“¹⁹ Sie praktiziert dann jedoch Lektüren, bei denen das bei Christine allgegenwärtige Verfahren der Allegorisierung nicht hinreichend berücksichtigt wird.²⁰ Bettina Roß schließlich in ihrer Studie über *Politische Utopien von Frauen* (1998) versucht, Traditionslinien femininen utopischen Denkens zu rekonstruieren und läßt dieses mit Christine de Pizans *Stadt der Frauen* beginnen, ohne jedoch diesen Traktat einer detaillierten Analyse zu unterziehen.

¹⁴ Klarer, 1993.

¹⁵ Siehe dazu auch Roß, 1998, S. 13: „Weibliche Utopien sind sowohl ein Stück ungeschriebener Frauengeschichte als auch ein schon viel zu lange vernachlässigter Teil der Utopiengeschichte.“

¹⁶ Willard, 1984, S. 135.

¹⁷ Zimmermann, 1986, S. 29-30.

¹⁸ Diese Situierung findet sich bereits im Titel von Kottenhoffs Untersuchung, 1994.

¹⁹ Kottenhoff, S. 33.

²⁰ Vgl. Kottenhoff, S. 230ff.

Andere Sehweisen eröffnet die katalanische Mediävistin María-Milagros Rivera Garretas. Sie übernimmt von Anne K. Mellor²¹ die Unterscheidung von „ausschließlich weiblichen Utopien, androgynen Utopien und solchen, in denen zwei völlig gleichberechtigte Geschlechter leben“²² und konzentriert sich auf den ersten Typus. Im Hinblick auf die *Stadt der Frauen* spricht sie von der „Utopie eines getrennten Raums“,²³ den sie in Anlehnung an Ursula K. LeGuin als Gynäkotopie bezeichnet: Christine entwerfe einen „symbolischen Raum ausschließlich für Frauen“, „eine symbolische und utopische Gynäko-Gesellschaft.“²⁴ Rivera Garretas sieht in der *Cité des Dames* einen „Ort von Frauen, der keine Utopie ist, denn *Utopie* bedeutet ja ‘kein Ort’. Was gesucht wird, ist aber gerade ein eigener, greifbarer, mit Körperlichkeit ausgestatteter Ort. Christine de Pizan konstruierte im 15. Jahrhundert nicht mehr und nicht weniger als diesen Ort [...]“²⁵ Allerdings hat auch sie es eilig, wieder den festeren Boden des 20. Jahrhunderts zu betreten und stellt deshalb Christines Schrift in eine Reihe mit Charlotte Perkins Gilmans *Herland* (1915) oder Monique Wittigs *Les Guérillères* (1969) - dies eine auf den ersten Blick zwar reizvolle, bei genauerem Hinsehen jedoch nur wenig erkenntnisfördernde Nachbarschaft.

Alle feministischen Ansätze beinhalten die Gefahr einer allzu großen Dehnung des Utopie-Begriffs, gehen sie doch oft von dem Axiom aus, jede Form von feministischer Theorie sei bereits *per se* eine Form utopischen Denkens.²⁶ Aus dem bisher Gesagten dürfte deutlich geworden sein, wie notwendig es ist, den Begriff „Frauenutopien“ zu klären, denn:

Was unter Frauenutopien verstanden werden soll, ist ohnehin nicht ganz klar. Handelt es sich um Utopien von Frauen oder um Utopien für Frauen oder etwa um Utopien von Frauen für Frauen oder gar um Utopien von Frauen für alle

²¹ Siehe dazu Mellor, 1982, S. 241-262.

²² Rivera Garretas, 1993, S. 224.

²³ Rivera Garretas, 1993, S. 223.

²⁴ Rivera Garretas, 1993, S. 25.

²⁵ Rivera Garretas, 1993, S. 202.

²⁶ Siehe stellvertretend dazu Mellor, 1982, S. 243: „Feminist theory is inherently utopian. Feminist theory is grounded on the assumption of gender equality, a social equality between the sexes which has never existed in the historical past.“ Von ähnlichen Prämissen geht Lindsay aus, 1986, S. 46-55; dort heißt es anfangs sogleich programmatisch-apodiktisch: „Feminism is a necessarily *utopian* enterprise; that is, it proposes utopias of one kind or another.“ (S. 46; Hervorhebung von der Autorin).

Menschen? Geht es dann letztlich auch hier um Menschheitsutopien? Welches ist die ‚Qualität des Utopischen‘, insofern es Frauen betrifft?²⁷

Eine weitere Präzisierung: Mit Sicherheit kann es keine für alle Epochen gültige, sozusagen „eherne“ Definition von „Frauenutopie“ geben, sondern lediglich historisch flexible Definitionsversuche, die zudem stets die Differenz zu von Männern verfaßten Utopieschriften einzubeziehen hätten. So argumentiert auch Mario Klarer, wenn er seiner Studie *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman* (1993) einen „Überblick über die Funktion und Rolle von Geschlecht bzw. Weiblichkeit in den Utopien von Männern“ voranstellt, „um so den Bogen von patriarchalen Geschlechtsbildern zu weiblichen Reaktionen zu spannen“.²⁸ Allerdings sind weibliche Utopien stets mehr als lediglich „Reaktionen“ auf „patriarchale Geschlechtsbilder“, wie es Klarer zu suggerieren scheint. Ein Letztes, erneut auf Christine de Pizans Konzipierung einer imaginären Frauengestalt bezogen: Auch die Bezüge zwischen Stadtarchitektur und Utopie wurden bislang in erster Linie rein androzentrisch betrachtet. Gerade an diesem Schnittpunkt jedoch ist Pizans Schrift zu situieren. Es handelt sich um eine urbane Architektur, „a ‘city’ - rather than a convent - in a deliberate allusion to the rise of free cities in late medieval Europe“,²⁹ die möglicherweise von Stadtutopien des italienischen Frühhumanismus inspiriert ist.³⁰

III.

Pizan schreibt *Le Livre de la Cité des Dames*, das *Buch von der Stadt der Frauen*, einen dreiteiligen Prosatraktat, zwischen dem 13. Dezember 1404 und April 1405 nieder. Zu diesem Zeitpunkt ist sie bereits eine in Kreisen des europäischen Adels anerkannte und gefragte Schriftstellerin, die 1399 mit einer Gedichtsammlung im späthöfischen Stil, den *Cent Balades*, debütiert und seitdem zahlreiche Werke in Prosa und Vers zu Themen der Geschlechterbeziehungen, Frauenbildung und Zeitverhältnissen veröffentlicht hatte; besonders an die Öffentlichkeit getreten war sie um 1400 mit dem von ihr entfachten Streit um den zweiten Teil des *Roman de la Rose* von Jean de Meun.³¹

²⁷ Baumann/Zimmermann. ²1989, S. 255-262; Zitat S. 255.

²⁸ Klarer. 1993, S. 2.

²⁹ Christine de Pizan. 1998. Übers. von Richards. S. lx.

³⁰ Siehe dazu Vercelloni. 1994 sowie den von Evers hg. Ausstellungskatalog 1995; ferner: Borsi. 1997.

³¹ Zu diesen Zusammenhängen siehe ausführlicher Zimmermann, 1994.

Für die *Stadt der Frauen* gibt sie, im Gegensatz zu zahlreichen anderen präzise datierten Werken aus ihrer Feder, kein Entstehungsdatum an. Über die genauen Umstände der Abfassung wissen wir nichts, außer daß die Empfänger der beiden wichtigsten Abschriften die Herzöge von Berry und Burgund waren. Die *Cité des Dames* ist heute in zahlreichen, zum Teil kostbar illuminierten Handschriften überliefert - Suzanne Solente listet allein siebenundzwanzig auf.³² Von einigen ist zudem bekannt, daß ihre Ersteigentümer Frauen waren. Im 15. und im 16. Jahrhundert entstehen eine niederländische (1475: *Die lof der Vrouwen*) und eine englische Übersetzung (1521: *The Boke of the Cyte of Ladies*). Überraschenderweise bricht dann jedoch die Rezeptionsgeschichte ab: Die *Cité des Dames* versinkt in einen jahrhundertelangen Dornröschenschlaf, aus dem sie erst wieder im 20. Jahrhundert, durch die Edition von Maureen Curnow³³ und vor kurzem durch die auf Harley 4431 basierende kritische Ausgabe von Jeffrey Richards geweckt wird³⁴. In deren Gefolge entstehen in den Jahren 1982-1997 die modernen Übersetzungen ins Englische, Niederländische, Deutsche, Neufranzösische, Katalanische, Spanische und zuletzt ins Italienische und verhelfen Christines Schrift in den letzten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer weltweiten Verbreitung. Zudem hat Susan Groag Bell herausgefunden, daß sich seit dem 16. Jahrhundert zahlreiche Wandteppiche mit Motiven aus der *Stadt der Frauen* im Besitz europäischer Herrscherinnen befanden und daß diese Motive Bestandteile eines weiblichen Imaginariums und zugleich die Grundlage herrschaftslegitimierender Diskurse waren.³⁵

Einen ersten Interpretationshinweis enthält der Titel: *La Cité des Dames* verweist eindeutig auf die Schrift des Kirchenvaters Aurelius Augustinus *De civitate dei* (*Über den Gottestaat*), die dieser zwischen 413 und 426/27 verfaßte und die auf Betreiben von König Karl V. im späten 14. Jahrhundert unter dem Titel *La Cité de Dieu* ins Französische übersetzt wurde, eine Übertragung, die Christine mit Sicherheit kannte. Neben dieser Verwandtschaft im Titel gibt es inhaltliche und gattungsgeschichtliche Parallelen. *De civitate dei* gehört zur sogenannten christlichen Apologetik, einer Lehrdisziplin mit der Aufgabe, die Wahrheit der christlichen Botschaft gegenüber ihren Gegnern zu vertreten. Augustin schrieb *De civitate dei*, um den von der heidnischen Partei

³² Solente, 1974, S. 382ff.

³³ Curnow, 1975.

³⁴ Es handelt sich um eine zweisprachige Ausgabe, in der sich neben dem mittelfranzösischen Originaltext die italienische Übersetzung findet: Christine de Pizan, ²1998, Hg. Carraffi/Richards.

³⁵ Dazu Groag Bell, 1997, S. 39-56.

nach der Einnahme Roms durch die Westgoten im Jahre 410 erneuerten Vorwurf zu entkräften, das Christentum trage - wegen der Verdrängung der alten Götter - die Schuld am Verfall des römischen Staates. In Christines Schrift sind es dagegen die Frauen, die mit ähnlicher Leidenschaft und rhetorischem Aufwand gegen den Vorwurf verteidigt werden, ein in jeder Hinsicht minderwertiges, den Männern zum Unheil reichendes Geschlecht zu sein. Ferner findet sich im letzten Teil von Augustins Schrift eine Reflexion über ein Reich Gottes auf Erden; und ähnlich ist der Schluß der *Cité des Dames* der Vollendung der Stadt der Frauen durch ihre Bevölkerung mit vorbildlichen Frauengestalten gewidmet. Wir haben es also mit einer deutlichen und für ein vertieftes Verständnis der *Stadt der Frauen* erhellenden Strukturverwandtschaft beider Werke zu tun.³⁶ Allerdings ist Augustins Schrift insgesamt nicht als Utopie, sondern in erster Linie als Verteidigung des Christentums zu betrachten.

IV.

Christine errichtet mit der *Stadt der Frauen* einen Raum, und zwar sowohl im übertragenen als auch im konkret architektonischen Sinne. Es handelt sich zunächst um ein Text-Gebäude, ein Buch, dessen Entstehung sich Schritt für Schritt nachvollziehen läßt, eine Text-Festung und einen Ort der Verteidigung weiblicher Ehre, erbaut aus Bausteinen, will sagen: Exempla, die verschiedene Formen idealer Weiblichkeit illustrieren. Gleichzeitig jedoch vollzieht sich die Errichtung einer mittelalterlichen Stadt mit Festungscharakter. Diese ist zu verstehen als femininer Wunschraum, als Ort, der den „Beginn eines neuen Reiches der Frauen“ („nouvel royaume de femenie“³⁷) in der Nachfolge der Amazonen markiert. Immer wieder werden bei der Entstehung dieses Konstrukts die allegorische mit der real-konkreten Ebene verbunden. Zugleich vollzieht (das Text-Ich) Christine den Übergang von einem weiblichen Mikro-Raum in einen femininen Makro-Raum: Zu Beginn der *Stadt der Frauen* inszeniert sie sich als Intellektuelle in ihrer *estude*, ihrem Studierzimmer, und im Dialog mit den drei Tugendallegorien Vernunft, Gerechtigkeit und Recht-schaffenheit. Dem entspricht als Abschluß ein Makro-Raum, der den Frauen aller Zeiten mit den folgenden Worten überschrieben wird:

Meine edlen und hochverehrten Frauen, gepriesen sei Gott, denn nunmehr ist die Errichtung unserer Stadt vollendet und abgeschlossen. Ihr Frauen der Ver-

³⁶ Diesen Spuren geht Walters, 1999, nach.

³⁷ Christine de Pizan/Zimmermann (Hg.), 1986, S.148; Christine de Pizan/Caraffi/Richards (Hg.), 1998, S. 250.

gangenheit, Gegenwart und Zukunft, die Ihr Tugend, Ehre und Unbescholtenheit liebt, findet hier eine Bleibe [...].³⁸

Die wichtigsten Merkmale dieser Stadt sind ihre ausschließlich feminine Bevölkerung, ihr Festungscharakter und ihre Wehrhaftigkeit, ihre Beständigkeit und damit Zeitenthobenheit und schließlich ihre Schönheit.

Halten wir als weiteres Ergebnis fest: Auffällig an diesem Entwurf eines ausschließlich feminin besetzten und bewohnten Raums³⁹ ist die Prozeßhaftigkeit, die auch nach seiner Vollendung bestehen bleibt. Gezeigt werden die Errichtung bzw. die „Wege in die *Stadt der Frauen*“,⁴⁰ nicht aber ein endgültiger Zustand oder ein konkretes 'Funktionieren' der Frauenstadt nach bestimmten Regeln.

Diese Vorstellung eines zeitlich „offenen“, nie abgeschlossenen Entstehungsprozesses eines idealen Raumes für Weiblichkeit variiert Christine auch in jenem Buch, das eine Art Fortsetzung der *Stadt der Frauen* ist, dem unmittelbar danach verfaßten *Le Livre des Trois Vertus* (*Buch von den drei Tugenden*).⁴¹ Hier wird noch intensiver als in der *Stadt der Frauen* das Element der weiblichen Vervollkommenung mittels eines Lernprozesses akzentuiert. Dies wird außerdem dadurch verstärkt, daß hier von „colleege femenin“⁴², von einer „escole de Sapience“⁴³, ferner von „l'université des femmes“⁴⁴ die Rede ist. Erweitert und ergänzt wird dieses semantische Feld durch die häufig verwendeten Begriffe „leçon“ bzw. „le sermon et la leçon de Sapience“⁴⁵. Es fehlen jedoch in beiden Werken Hinweise auf soziales Handeln, auf Gütergemeinschaft, Fortpflanzung und die Entwicklung neuer sozialer Strukturen zwecks Realisierung einer idealen *vita communis*. Zentral ist vielmehr der Begriff der Tugend, auf den Pizan immer wieder zurückgreift. So heißt es am Ende der *Stadt der Frauen*:

[...] diese neue und vollkommene Stadt [...] soll Euch allen, die Ihr die Tugend liebt [...] als Hort und Zufluchtsort gegen Eure Feinde und Angreifer [dienen].

³⁸ Christine de Pizan/Zimmermann (Hg.), 1986, S. 286.

³⁹ Siehe dazu auch Weigel, 1990, S. 166.

⁴⁰ Siehe dazu die von mir herausgegebene Anthologie gleichen Titels, 1996.

⁴¹ Christine de Pizan/Willard/Hicks (Hg.), 1989; Opitz/Probst (Hg.), 1996. Auf die Zusammenhänge zwischen beiden Werken weist hin: Zang, 1994.

⁴² Christine de Pizan/Willard/Hicks (Hg.), 1989, S. 9.

⁴³ Christine de Pizan/Willard/Hicks (Hg.), 1989, S. 10.

⁴⁴ Christine de Pizan/Willard/Hicks (Hg.), 1989, S. 10.

⁴⁵ Christine de Pizan/Willard/Hicks (Hg.), 1989, S. 9.

Denn Ihr seht, daß sie ganz und gar aus dem Material Tugend besteht, einer strahlenden Tugend, in der Ihr Euch alle spiegeln könnt.⁴⁶

Tugend/*vertu* ist also das vorrangige Auswahlprinzip, das „Eintrittsbillet“, der „Ausweis“ für die Bewohnerinnen der Frauenstadt, die Christine später auch als „*citoyennes de vertu*“, also als „Tugendbürgerinnen“ bezeichnet.⁴⁷ ‘Tugend’ liegt allerdings ein Verständnis zugrunde, das im Mittelalter und ganz besonders bei Christine keineswegs – so Max Scheler – jenen „sauertöpfischen Beigeschmack“ besitzt, der ihr heute eigen ist, sondern sie war „ein höchst anmutiges, anlockendes und charmantes Wesen“,⁴⁸ bedeutete ein „dauernd lebendiges, glückseliges *Könnens- und Machtbewußtsein* zum Wollen und Tun eines in sich selbst und gleichzeitig für *unsere* Individualität allein Rechten und Guten“⁴⁹ und kann am ehesten mit der antiken *virtus* verglichen werden. Wenn wir dies in eine uns vertrautere Begrifflichkeit übersetzen, so ließe sich Christines Tugendbegriff umschreiben mit einer Form höchster weiblicher Selbstverwirklichung. Diese besteht darin, mit den eigenen Talenten zu „wuchern“, diese bis zur Vollkommenheit auszubilden oder, wie aus den im dritten Buch der *Stadt der Frauen* angeführten Heiligenviten ersichtlich wird, die eigene körperliche oder seelische Integrität in einer Weise zu verteidigen, die zuweilen eine gewisse Radikalität nicht ausschließt.

Die *Cité des Dames* ist als unzerstörbare Festung, als wehrhafte, zudem kostbar ausgestattete Stadt mit rein femininer Bevölkerung ist also ein weiblicher Wunschraum *par excellence* und, so läßt sich hinzufügen, eine Art gesteigertes Amazonenreich, eine Vollendung und Zuendeführung dieses historischen Entwurfs eines „royaume de femenie“, in dessen Nachfolge Christine sie immer wieder stellt. Allerdings löst sie ihre Idealstadt vollkommen aus allen heterosexuellen Zusammenhängen, denn im Unterschied zu den Amazonen vermehren sich die Bewohnerinnen durch eine Art intellektueller Parthenogenese, das heißt durch die ‘Anwerbung’ weiterer tugendhafter Frauen und mittels des ‘Lockmittels Buch’. Dieses Verfahren wird in der Einleitung zum *Livre des Trois Vertus*, der pragmatischen Fortsetzung der *Stadt der Frauen*, dargestellt. Dort heißt es:

Um aber die Bevölkerung der Frauenstadt zu vergrößern, wollen wir es dem klugen Vogelfänger gleichtun. So, wie er erst seinen Käfig bereit macht, um Vögel zu fangen, so haben auch wir erst die Herberge der ehrenhaften Frauen

⁴⁶ Christine de Pizan/Zimmermann (Hg.), 1986, S. 286.

⁴⁷ Christine de Pizan/Willard/Hicks (Hg.), 1989, S. 9.

⁴⁸ Scheler, ⁴1955, S. 15.

⁴⁹ Scheler, ⁴1995, S. 15 (Hervorhebungen vom Autor).

bereit gemacht, und wir wollen nun Netze mit Knoten der Liebe knüpfen und wohlmeinende Fallen stellen, die du dann auf den Plätzen, Orten und Wegen auslegen sollst, auf denen hohe Damen und alle Frauen zu verkehren pflegen, um selbst diejenigen, die scheu sind oder schwer zu leiten, in den Käfig unserer glorreichen Stadt zu zwingen, so daß keine oder kaum eine ihnen entkommen kann.⁵⁰

Sie ist zugleich ein durch und durch intellektuelles Konstrukt, ein Buch über die Entstehung eines Buches, das in weiblicher Gemeinschaftsarbeit entsteht und sich als Trost- und Exemplabuch an alle lesefähigen Frauen des Spätmittelalters richtet. Eingeschrieben in die *Stadt der Frauen* sind also zahlreiche „Bilder lesender Frauen“. ⁵¹ Es geht Christine um eine Verbesserung des weiblichen Selbstbildes mittels dieser gewaltigen Exemplasammlung, auf die die Frauen dann zu ihrer Selbstverteidigung, aber auch zwecks Heilung von Verletzungen zurückgreifen können. Sie gibt ihnen also eine Art intellektuelles Waffenarsenal an die Hand. Auch hier läßt sich ein Übergang von der Mikro- auf die Makro-Ebene feststellen: Entwarf sich Christine zu Beginn des Buchs als ein melancholieanfälliges, durch diffamierende Diskurse über Weiblichkeit in einer Identitätskrise befangenes Wesen, das dann durch den Dialog mit den drei Tugendallegorien diesen Zustand überwindet, so ermöglicht sie ihren potentiellen Leserinnen auf der Makro-Ebene einen Dialog mit dem Text der *Stadt der Frauen* eine analoge Entwicklung.

Zugleich entwirft die Autorin mittels ihres Textes einen neuen Vorstellungsraum (*imaginaire*) von Weiblichkeit und unternimmt den Versuch, ähnlich wie in der Auseinandersetzung mit dem *Rosenroman*, Weiblichkeit selbst zu definieren und Fremddefinitionen von Weiblichkeit zu zerstören bzw. als ideologisch zu entlarven. Daß Christines *Stadt der Frauen* auch von späteren Leserinnen so verstanden wurde, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, daß zahlreiche Herrscherinnen des 15./16. Jahrhunderts Wandteppiche mit Motiven aus diesem Werk in ihren repräsentativen Gemächern hängen hatten. In dieser Hinsicht steht Christine am Anfang der *Querelle des Femmes*, jenes europäischen Text-, Bilder- und Geschlechterstreits, der ein eminent wichtiges Element der Kultur des 15.-18. Jahrhunderts ist. Ein letztes: Als Zer-Schreibung misogynen Text- und Deutungstraditionen kann die *Stadt der Frauen* vom Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus auch als frühes Beispiel feministischer Literaturkritik und Kanonrevision betrachtet werden.⁵²

⁵⁰ Christine de Pizan, 1996, Üb. von Probst, S. 40.

⁵¹ Siehe dazu Rieger/Tonard (Hg.), 1999 (im Druck).

⁵² Vgl. Klarer 1993, Zimmermann 1994.

Ich möchte abschließend noch einmal auf Christines Konstruktion von femininen Räumen zurückkommen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß sich in den Miniaturen ihrer Handschriften ebenfalls wiederholt die Gestaltung solcher weiblichen „Mikroräume“ findet. Hierzu lediglich drei Beispiele: die Überreichung ihres Buchs an die französische Königin Isabeau de Bavière zu Beginn der Sammelhandschrift Harley 4431⁵³ (cf. auch die weibliche Text-Allianz mit Isabeau im Streit um den *Rosenroman*); die Selbstinszenierung im Dialog mit den drei Tugenden Gerechtigkeit, Vernunft und Rechtsschaffenheit in der berühmten Eingangsminiatur zur *Stadt der Frauen*;⁵⁴ und schließlich die Miniaturen, die die Autorin in Begleitung der cumäischen Sibylle⁵⁵ oder im Gespräch mit der italischen Göttin Minerva in Pizans Traktat über das Waffenhandwerk *Le Livre des fais d'armes et de chevalerie* (1406).⁵⁶

V.

Handelt es sich bei der *Stadt der Frauen* also um eine Utopie? Die Antwort lautet: „Nein“, wenn wir einen Kriterienkatalog anlegen, der auf frühneuzeitliche androzentrische Texte wie Thomas Morus' *Utopia* oder Campanellas *Città del Sole* verweist. Anders verhält es sich, wenn wir Pizans Frauenstadt innerhalb von Traditionen utopischen Denkens im Mittelalter situieren und sie ferner an den Beginn einer gynozentrischen Utopietradition stellen, die ihre Räume eben dezidiert anders konstruiert, sie anderen Zielen zuordnet, als es aus einem androzentrischen Blickwinkel der Fall ist. Es handelt sich um keine Sozialutopie im modernen Verständnis, in deren Mittelpunkt eine ideale Organisationsform menschlicher Gesellschaft stünde, sondern um die Vorstellung einer femininen Elite, die über moralische und intellektuelle Vollkommenheit und die permanente Bereitschaft zur Vervollkommnung definiert wird, dies ein Prozeß, in dem das Medium Buch eine zentrale Rolle spielt. In dieser Hinsicht haben wir es zugleich mit einer „geschlossenen“ und einer „offenen“ Gruppe der Bewohnerinnen der Stadt der Frauen zu tun: Sie ist geschlossen im Hinblick auf die kanonisierten Frauengestalten in den Katalogen der *dames illustres*, offen im Hinblick auf die mögliche Perfektibilität eines jeden weiblichen Wesens. Hierfür wiederum spielen die Exempla als Spiegel weiblicher Vollkommenheit eine wichtige Rolle. Der Grundgedanke einer sol-

⁵³ Eine farbige Reproduktion dieser Miniatur findet sich in Zimmermann, 1996, S. 21. Detailliert zu diesen Zusammenhängen: Zühlke, 1994.

⁵⁴ Reproduziert bei Zimmermann, 1996, S. 68-69.

⁵⁵ Siehe dazu Zimmermann, 1996, S. 31, 35.

⁵⁶ Die Miniatur ist reproduziert bei Zimmermann, 1996, S. 108-109.

chen „Auserwähltheit via Tugend“ macht ferner und konsequenterweise die normative Regulierung des Gemeinwesens überflüssig.

Im Vergleich mit späteren Formen utopischen Denkens ist Pizans Frauenstadt eine extrem abstrakte Form von Utopie, der Konstruktion eines 'anderen' Ortes von Weiblichkeit. Aber gerade diese Eigenschaft macht sie extrem widerstandsfähig, macht sie geschichtsresistent und bis ins 20. Jahrhundert stets aufs neue aktualisierbar.⁵⁷ Christine hat zudem mit ihrem *Buch von der Stadt der Frauen* einen gewaltigen Gedächtnisraum errichtet, ein frühes Archiv weiblicher Kultur, das heute bis in zahlreiche Bereiche - Geschichte, Literatur, Kunstgeschichte, Theologie - hineinwirkt. Dieser Ort weiblicher Memoria antwortet auf die Gedächtnislosigkeit weiblicher Kultur. Insofern läßt sich auch die Frage nach dem „Bezug zur Geschichte“,⁵⁸ nach dem historischen Potential dieser Form von Utopie affirmativ beantworten. Überhaupt liegt eine Besonderheit der Pizanschen Utopie in ihrer komplexen Zeitlichkeit. Sie zeigt, wie alle utopischen Entwürfe, Wege aus einer 'schlechten' Gegenwart und ist damit ausgerichtet auf die Wunschzeit, auf die Vollendung der Frauenstadt in der Zukunft. Zugleich aber bezieht diese Konstruktion ihre Fundamente in erster Linie aus der Vergangenheit: Immer wieder wird in den Dialogen der *Cité des Dames* an die Leistungen großer Frauen vergangener Zeiten erinnert, und man könnte sogar von einer ritualisierten Abrufung der Exempla sprechen, deren Gesamtheit einen gewaltigen Gedächtnisort weiblicher Kultur bilden.

Pizans Entwurf eines femininen Wunsdraums mit utopischen Zügen findet verschiedene Fortsetzungen in der Gesellschaft und in der Literatur und Kunst der nachfolgenden Jahrhunderte.⁵⁹ Dafür abschließend nur einige wenige Beispiele. Es handelt sich um die Konstruktion femininer oder doch zumindest weiblich geprägter Räume mit oft großer Ausstrahlung nach außen wie zum Beispiel die Höfe und Bibliotheken der Mäzeninnen und Herrscherinnen Louise de Savoye, Marguerite de Navarre oder Marguerite de Valois. Als eine andere Form solcher realhistorischer femininer Raumkonstrukte können die

⁵⁷ Dies zeigt unter anderem die Bonner Ausstellung „Stadt der Frauen. Szenarien aus spätmittelalterlicher Geschichte und zeitgenössischer Kunst“ (1994).

⁵⁸ Siehe hierzu Krings/Baumgartner/Wild, 1974, S. 1575: „Das Problem liegt [...] in ihrem [der Utopie, M.Z.] Bezug zur Geschichte. Nicht wie weit ein utopischer Entwurf über das Bestehende hinausgreift, ist das Entscheidende, sondern ob es überhaupt einen Weg dorthin gibt aus dem Bestehenden selbst hinaus, ob es sich bei dem, was die Utopie präsentiert, also um eine geschichtliche Möglichkeit handelt, oder um das Ende der Geschichte.“

⁵⁹ Ein Vergleich mit François de Billons *Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* findet sich bei Hall, 1996.

Salons des 17. Jahrhunderts wie die *chambre bleue* der Marquise de Rambouillet oder der Salon der Madeleine de Scudéry gelten. Wechseln wir in den Bereich der Fiktion über, so wäre an jenen venezianischen Garten zu denken, in dem Moderata Fonte die Frauengespräche von *Il Merito delle donne*⁶⁰ stattfinden läßt oder an die amazoneske „Ile des Plaisirs tranquilles“ in Madame d'Aulnoys Feenmärchen *Le Prince Lutin*⁶¹ oder aber an die Bibliothek der Zilia in Grafignys *Briefen einer Peruanerin*.⁶² Von hier aus lassen sich filigranartige Linien erkennen, die zu neuen Formen der Literaturgeschichte, der Kanonbildung und der Konstruktion von Archiven des kulturellen Gedächtnisses führen.⁶³ Am Anfang jedoch steht Christine mit ihrem Entwurf eines femininen Wunschraums in Gestalt einer mittelalterlichen Stadt, in der Frauen späterer Jahrhunderte ein widerstandsfähiges *royaume de femenie* sowie eine gewaltige Schatzkammer, angefüllt mit feminozentrischen Geschichten und Geschichtsbildern, vorfinden.

Literatur

Primärliteratur

Madame d'Aulnoy: „Le Prince Lutin“. In: *Le Nouveau Cabinet des Fées*, Paris 1785-86, ND Genf 1978, Bd. 3, S. 122-184.

Pizan, Christine de: *Le Livre de la Cité des Dames. A Critical Edition*. Hg. von Maureen Ch. Curnow, 2 Bd., Diss. Vanderbilt University 1975.

– *Das Buch von der Stadt der Frauen*. Hg. u. übers. von Margarete Zimmermann, Berlin 1986 u.ö.

– *Le Livre des Trois Vertus*. Hg. von Charity Cannon Willard u. Eric Hicks, Paris 1989.

– *Der Schatz der Stadt der Frauen*. Übers. von Claudia Probst, hg. u. eingeleitet von Claudia Opitz, Freiburg 1996.

– *La Città delle dame*. Hg. von Patrizia Caraffi. Edizione di Earl Jeffrey Richards, Mailand/Trient 2^a 1998 (1997).

⁶⁰ Zu dieser Autorin siehe Zimmermann, 1999.

⁶¹ In: *Nouveau Cabinet des Fées*, 1788, Bd. 3, S. 122-184. Die Beschreibung der Insel findet sich S. 149ff.

⁶² Françoise de Grafigny/Kroll (Hg.), 1999; generell zu dieser Autorin: Kulesa, 1997.

⁶³ Siehe dazu umfassend Assmann, 1992. Zur Frage einer weiblichen *memoria* siehe Zimmermann, 1996; Böhm, 1999.

– *The Book of the City of Ladies*. Revised Edition. Transl. by Earl Jeffrey Richards, foreword by Natalie Zemon Davis, New York 1998 (1982).

Grafigny, Françoise de: *Briefe einer Peruanerin*. Hg. u. übers. von Renate Kroll, Königstein 1999.

Schwanitz, Dietrich: *Der Campus*, Frankfurt a. Main 1995.

Wege in die Stadt der Frauen. Texte und Bilder der Chritine de Pizan. Hg. u. übers. von Margarete Zimmermann, Zürich 1996.

Sekundärliteratur

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

Auerbach, Nina: *Communities of Women*, Cambridge 1978.

Baumann, Jacqueline/Braun, Hans-Jürg/Zimmermann, Jacqueline: „Frauenutopien. Ein zusammenfassender Bericht über einen gemeinsamen Denkprozess“. In: Hans-Jürg Braun (Hg.), *Utopien - Die Möglichkeit des Unmöglichen*, Zürich ²1989, S. 255-262.

Böhm, Roswitha: „Unter Ausschluß der Weiblichkeit. Strategien französischer Literaturgeschichtsschreibung“. In: Renate Kroll/Margarete Zimmermann (Hg.), *Gender Studies in den romanischen Literaturen. Re-Visionen, Sub-Versionen* (im Druck).

Borsi, Franco: *Architecture et utopie*, Paris 1997.

Brentjes, Burchard: *Atlantis. Geschichte einer Utopie*, Köln ²1994.

Doren, Alfred: „Wunschräume und Wunschzeiten“. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Berlin 1927, S. 158-205; wieder in: Arnhelm Neusüss (Hg.), *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, Neuwied/Berlin 1968, S. 123-177.

Evers, Bernd (Hg.): *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, München/New York 1995.

Grog Bell, Susan: „Verlorene Wandteppiche und politische Symbolik. Die *Cité des Dames* der Margarete von Österreich“. In: Gisela Bock/Margarete Zimmermann (Hg.), *Die europäische "Querelle des Femmes". Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 39-56. (=Bd. 3 von *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung*).

Hall, Colette: „The Genealogy of an Idea: From *La Cité des Dames* to *Le Fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin*“. In: *Fifteenth Century Studies*, Bd. 22, 1996, S. 109-118.

Klarer, Mario: *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Raum*, Darmstadt 1993.

Kottenhoff, Margarete: *"Du lebst in einer schlimmen Zeit". Christine de Pizans Frauenstadt zwischen Sozialkritik und Utopie*, Köln/Weimar/Wien 1994.

Krings, Hermann/Baumgartner, Hans Michael/Wild, Christoph: Art. „Utopie“. In: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, München 1974, Bd. 6, S. 1575.

Krynen, Jacques: *L'idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Age*, Paris 1981.

Kuhn, Annette/Pitzen, Marianne (Hg.): *Stadt der Frauen. Szenarien aus spätmittelalterlicher Geschichte und zeitgenössischer Kunst*, Dortmund 1994.

Kulesa, Rotraud von: *Françoise de Graigny: "Lettres d'une Péruvienne". Interpretation, Genese und Rezeption eines Briefromans aus dem 18. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1997.

Lindsay, Cecile: „Body/Language: French Feminist Utopias“. In: *French Review* 60, Nr. 1, Okt. 1986, S. 46-55.

Mellor, Anne K.: „On Feminist Utopias“. In: *Women's Studies* 9, 1982, S. 241-262.

Oexle, Otto Gerhard: „Utopie“. In: *Lexikon des Mittelalters* 8, 7. Lieferung, 1997, S. 1345-1348.

Opitz, Claudia: „Christine de Pizans Buch von der Stadt der Frauen und die spätmittelalterliche Geschichtsschreibung“. In: Bea Lundt/Helga Reimöller (Hg.), *Von Aufbruch und Utopie*, Köln/Weimar/Wien 1992, S. 251-263.

Rieger, Angelica/Jean-François Tonard (Hg.): *La lecture au féminin. La lectrice dans la littérature française du Moyen Age au XXe siècle*, Darmstadt 1999 (im Druck).

Rivera Garretas, María-Milagros: *Orte und Worte von Frauen. Eine feministische Spurensuche im europäischen Mittelalter*, Wien 1993 (Barcelona 1990).

Roß, Bettina: *Politische Utopien von Frauen. Von Christine de Pizan bis Karin Boye*, Dortmund 1998.

Scheler, Max: „Zur Rehabilitierung der Tugend“. In: ders., *Vom Umsturz der Werte. Abhandlungen und Aufsätze*, Bern 41955, S. 15-31.

Solente, Suzanne: „Christine de Pizan“. In: *Histoire littéraire de la France*, Bd. 40, Paris 1974, S. 335-422.

Vercelloni, Virgilio: *Europäische Stadtutopien. Ein historischer Atlas*, München 1994 (Mailand 1994).

Walters, Lori: „Réécrire Augustin: De *La Cité de Dieu* à *La Cité des Dames*“. In: *Akten des III. Internationalen Christine de Pizan-Kongresses, Lausanne, Juli 1998*, erscheint 1999.

Wan-Ying Chen, Bernadette: *Christine de Pizan's Allegories: A Dialectic for Hope and Utopia as Means of Social and Individual Transformation*, Diss. Univ. of Southern California 1994.

Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*, Reinbek 1990.

Willard, Charity Cannon: *Christine de Pizan. Her Life and Works*, New York 1984.

Zang, Xiangyun: „La communauté féminine: lien entre *Le livre de la Cité des Dames* et *Le Livre des Trois Vertus*“. In: *Romance Notes*, Bd. XXXIV, Nr. 3, Spring 1994, S. 291-300.

Zimmermann, Margarete: „*Wirres Zeug und übles Geschwätz*“. *Christine de Pizan über den Rosenroman*, Frankfurt a. Main 1994.

– „Kanon und Geschlecht. Zum Verhältnis von Literaturgeschichte und weiblicher memoria“. In: *Horizonte*, Bd. 1, 1996, S. 41-59

– „Moderata Fonte“. In: Irmgard Osols-Wehden (Hg.), *Frauen der italienischen Renaissance*, Darmstadt 1999 (im Druck).

Zühlke, Bärbel: *Christine de Pizan in Text und Bild. Zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*, Stuttgart/Weimar 1994.

Zwischen Lebensutopie und Lebensrealität – Die *Briefe einer Peruanerin* von Françoise de Grafigny

Rotraud von Kulesa

Die *Lettres d'une Péruvienne*, die seinerzeit ein großer Publikumserfolg waren (36 Ausgaben von 1752-1835) und die im Laufe des 19. Jahrhunderts in Vergessenheit gerieten, sollen in diesem Beitrag exemplarisch für eine weibliche Lebensutopie aus dem 18. Jahrhundert stehen.

Es geht hier allerdings nicht um Utopie im strengen Sinne, sondern um den Spagat, den Frauen vor 200 Jahren versuchten, um sich innerhalb der Lebensrealität Nischen zu schaffen; Nischen für ein anderes, ein freieres Leben oder für eine Nische im öffentlichen Leben. Ein Beispiel für letztere sind besonders die im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts von Frauen geführten literarischen Salons. Auch handelt es sich bei diesen Lebensentwürfen oft um fiktive Lebensentwürfe in Form von Romanen oder Briefen. Selten zeichnen sich diese Entwürfe durch besondere Gewagtheit oder durch revolutionäre Ideen aus. Es geht meistens um ein Balancieren in den Randzonen der Realität, d. h. der gesellschaftlichen Akzeptanz. Es geht um das Schaffen kleiner Freiräume, um das Umgehen von Konventionen. So auch im Fall der Madame de Grafigny, die in ihrem einstimmigen Briefroman von 1752 *Briefe einer Peruanerin* ihre Protagonistin Zilia einen fiktiven alternativen Lebensweg entwerfen läßt, den man als weibliche Lebensutopie lesen kann.

Als Basis meiner Darstellung diente mir der Briefroman in seiner erweiterten Fassung in 42 Briefen von 1752.¹

Nach einer kurzen inhaltlichen Skizzierung des Romans werde ich im Hinblick auf die Entwicklung der Lebensutopie Zilias die allgemeine Situation der Frau in der französischen Gesellschaft des Ancien Régime darstellen und sie anschließend im Hinblick auf das Thema Frau und Sprache sowie auf den Liebesdiskurs erläutern.

¹ Die textkritische Ausgabe von Gianni Nicoletti, Bari 1967. Die neue deutschsprachige Übersetzung von Renate Kroll ist im Dezember 1998 beim Ulrike Helmer Verlag erschienen.

Madame de Grafigny schildert in ihrem monophonen Briefroman die Entwicklung der Peruanerin Zilia, die am Tage ihrer Hochzeit mit ihrem Bruder Aza von den spanischen Eroberern aus dem Sonnentempel Cuzcos entführt wird und auf Umwegen in das Frankreich des Ancien Régime gelangt. In den Briefen an ihren Geliebten, die anfangs mit Hilfe von Quipos (einer Schrift der Inkas, die Knotenschnüre als Zeichen verwendet) verfaßt werden, beschreibt Zilia ihre unfreiwillige Reise. Das Schiff, auf das die Spanier sie führen, wird unterwegs von den Franzosen gekapert. So gelangt Zilia in die Obhut des französischen Chevaliers Déterville, der sie mit Achtung und Anstand behandelt. Déterville verliebt sich in Zilia, die seine Liebe jedoch nicht erwidert. Ihre Gedanken und ihre Briefe sind einzig und allein Aza gewidmet. Die Briefe dienen Zilia jedoch nicht nur zur Kompensation der Distanz zum Geliebten, sondern vor allem der Schilderung der Stationen ihrer Reise und der auf sie einströmenden neuen Eindrücke, die mit der Ankunft des Schiffes in Frankreich massiv einsetzen (Brief 10ff.). Aus dem Blickwinkel einer Fremden setzt sie sich mit der französischen Gesellschaft auseinander und übt Kritik an derselben. Die Briefe werden dabei zunehmend Mittel der Selbstreflexion, genauso wie der ‚fremde Blick‘ Zilias, der über bloße Gesellschaftskritik hinausgehend, Mittel zur Situierung eines weiblichen Ichs wird. Da Aza sich am Ende als untreu erweist, steht Zilia im Zwiespalt, ob sie Détervilles Heiratsangebot annehmen soll. Sie entscheidet sich dagegen und schlägt Déterville stattdessen eine gemeinsame freundschaftliche, auf Gleichberechtigung beruhende Beziehung in der Abgeschlossenheit ihres Landhauses vor.

Wie in den *Lettres Persanes* Montesquieus beschreibt die Protagonistin der *Peruanischen Briefe* die Gesellschaft des französischen Ancien Régime aus der Perspektive des fremden Blicks, d.h. aus der Perspektive einer Fremden, die die ihr fremde Gesellschaft mit einer, durch ihr Fremdsein bedingten, Distanz betrachtet. Die Tatsache, daß es sich bei dieser Fremden um eine Frau handelt, bewirkt allerdings eine Fremdheit im doppelten Sinn: Zum einen als Peruanerin in Frankreich, zum anderen als Frau in der patriarchalischen Gesellschaft des Ancien Régime. Diese doppelte Fremdheit äußert sich konkret in Zilias selbstreflexivem Blick auf die Situation der Frau in eben dieser Gesellschaft.

In den *Lettres* wird das Wilde und das Weibliche in der Figur Zilias explizit zusammengebracht. Zilia erscheint für den Leser auf den ersten Blick als *bon-savage*- Figur par excellence. Die Idealisierung der Natur, des ‚primitiven

Lebens', welche die Vorstellung von der natürlichen Güte des Menschen impliziert, geht einher mit dem Mythos des goldenen Zeitalters, der Legende Arkadiens. Zilia verkörpert damit in ihrer Person bereits die Idee der Utopie und wird damit zu einer Projektionsfigur – in dreifacher Hinsicht: für die fremde Gesellschaft, für die damalige Gesellschaft und für die Autorin.

Darstellung der Situation der Frau

Aus dieser Position heraus stellt Zilia nun in einem Brief an ihren Geliebten Aza die Situation der Frau in der französischen Gesellschaft dar, der sie die Situation der Frau bei den Inkas als Ideal gegenüberstellt. Dieses Thema wurde im Roman immer wieder aufgegriffen und in den Briefen 33 und 34 (der letzte wurde erst in der Ausgabe der *Lettres* von 1752 hinzugefügt) gesondert behandelt. Die Briefe 33 und 34 werden im Verlauf des Romans bereits vorbereitet. Zilia muß bei ihrer Begegnung mit der französischen Gesellschaft immer wieder feststellen, daß die allgemeinen negativen Charakterzüge der Franzosen (wie z.B. die oberflächliche Höflichkeit, die Verschwendungssucht, der Hang zur üblen Nachrede, um nur die wichtigsten Kritikpunkte zu nennen) bei den Frauen besonders ausgeprägt sind. So sind es vor allem Frauen, die sich über Zilias exotische Erscheinung moquieren. Zilia sieht die Ursache dieses Verhaltens der Frauen in der Tatsache begründet, daß gerade die Frauen Opfer der negativen Eigenschaften der Gesellschaft sind. So ist die Höflichkeit der Männer den Frauen gegenüber nur gespielt. Hinter ihrem Rücken werden die Frauen von diesen Männern betrogen, ohne sich in irgendeiner Form dagegen wehren zu können. Die Frauen sind damit Opfer der gesellschaftlich sanktionierten Doppelmoral.

Zilia definiert die gesellschaftliche Unterdrückung der Frau in Frankreich, wobei sie nicht nur, wie im überwiegenden Teil ihrer Überlegungen, auf die Frau der Aristokratie eingeht, sondern auch der arbeitenden Frau der unteren Schichten Beachtung schenkt, was durchaus ungewöhnlich für ihre Zeit ist. So beschreibt Zilia die Situation der Frau folgendermaßen, ich zitiere:

Hier (d.h. in Frankreich, Anm. d. Verf.) ist man weit davon entfernt, für die Schwäche der Frauen Mitleid zu empfinden. Die Frauen im Volke sind von Arbeit niedergedrückt, die ihnen weder von den Gesetzen, noch von den Männern erleichtert wird. Die Frauen von höherem Rang sind die Spielzeuge der Verführungskunst oder der Bösartigkeit der Männer und um sich für die Falschheit der Männer zu entschädigen, bleiben ihnen nur die Äußerlichkeiten einer rein ein-

gebildeten Ehrfurcht, die immer von der beißendsten Satire gefolgt wird. (Brief 33, S. 287)²

Das Elend der Frauen der verschiedenen Gesellschaftsschichten unterscheidet sich also nur in ihrem Erscheinungsbild. Während die armen Frauen, deren Rechte ebenfalls nicht gesetzlich festgeschrieben sind, an der schweren körperlichen Arbeit zugrunde gehen, werden die Frauen der höheren Gesellschaftsschichten zum Spielzeug der Männer.

In Brief 34 geht Zilia auf die Erziehungsproblematik ein. Hier liegt für sie die Hauptquelle des Übels. Sie erörtert dabei zuerst die Kindererziehung im allgemeinen, um sich dann der Erziehung der Mädchen im besonderen zuzuwenden. Den pädagogischen Prinzipien der Franzosen stellt sie wiederum die Erziehungspraktiken der Inkas gegenüber, die vorab in der historischen Einführung dargelegt wurden. Die Inkas vermitteln ihren Kindern Charakterfestigkeit, während die französischen Kinder oft als Spielzeug und Objekt der Erwachsenen behandelt werden. Die Eigenständigkeit der kindlichen Persönlichkeit werde nicht respektiert, da sie z. B. ständig von den Erwachsenen belogen würden. Diese Stellungnahmen sind vor dem Hintergrund eines vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allgemein aufkeimenden Interesses am Thema Erziehung zu sehen. Bis dahin wurden, besonders in den Kreisen der Adelligen, die Kinder weitgehend Ammen und Bediensteten überlassen und von ihren Eltern eher vernachlässigt. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, als im Gefolge der Aufklärung die Liebesheirat langsam an Bedeutung gewann, ging damit ebenfalls eine Aufwertung der Mutterrolle und deren Erziehungsaufgaben einher. In den Vordergrund rückt damit die Frage der Mädchenerziehung, mit der auch Zilia sich im folgenden beschäftigt. Sie geht dabei vor allem auf die Klostererziehung ein. In der Tat ist das Kloster für die Frauen im 18. Jahrhundert die einzige Möglichkeit, ein Mindestmaß an Bildung zu erlangen. Das Kloster wird von Zilia allerdings vorab aus eigener Erfahrung als Ort vollkommener Unwissenheit entlarvt. Selbst die religiöse

² Die französischen Zitate wurden von mir übersetzt. Bei Zitaten aus dem Roman selbst werden nur Brief- und Seitenzahl angegeben. „Ici, loin de compatir à la foiblesse des femmes, celles du peuple, accablées de travail, n'en sont soulagées ni par les lois ni par leurs maris; celles d'un rang plus élevé, jouets de la séduction ou de la méchanceté des hommes, n'ont pour se dédommager de leurs perfidies, que les dehors d'un respect purement imaginaire, toujours suivi de la plus mordante satire.“ (Brief 33, S. 287)

Erziehung bleibt oberflächlich und auf die Vermittlung von erstarrten und bedeutungslos gewordenen Riten beschränkt. Zilia kommt daraufhin zum Kernpunkt ihrer Überlegungen, wobei sie die fehlende Selbstachtung der Frauen als eigentlichen Grund für deren gesellschaftliche Mißachtung entlarvt. An der Stelle der Selbstachtung stehe bei den französischen Frauen die Selbstliebe, die sich weitgehend auf Äußerlichkeiten beschränke. Offensichtlich betrachten sich die Frauen genau durch diesen ‚männlichen‘ Blick, von dem Zilia sich zu befreien versucht. Schuld daran ist laut Zilia die paradoxe Erwartungshaltung, die an die Frauen gerichtet wird; sie sollen gefallen, gleichzeitig aber keusch bleiben. Die Männer, so Zilia, erwarten von ihren Frauen Tugenden, die sie ihnen nicht vorleben; die Frauen bekommen nur inhaltslose Verhaltensregeln gelehrt.

Zilia geht dann auf die Institution der Ehe ein, in der die Gleichgültigkeit der Eltern den Töchtern gegenüber durch die Gleichgültigkeit des Ehemanns seiner Frau gegenüber fortgesetzt wird. Auch in dieser Beziehung kann die Frau also keine Selbstachtung gewinnen. Hinter dieser Feststellung steht zweifelsohne eine Kritik an den Eheschließungspraktiken der damaligen Zeit, in der Liebesehen noch unüblich waren, und deren Auswirkungen Mme de Graigny selbst erfahren hat. Ihrer Meinung nach halten die Männer die Frauen in der Ehe in einer unterdrückten Position, die sich auf die Rolle der Repräsentantin beschränkt und sie von allen sinnvollen Aufgaben fernhält. Zilia denunziert die Rolle der Männer als Unterdrücker der Frauen, die im übrigen noch rechtlich legitimiert ist. So wird in der Ehe mit zweierlei Maß gemessen; die Frau ist dem Mann in jeder Hinsicht ausgeliefert, nur für sie gelten die Gesetze der Ehe, wie z. B. das Gebot der Treue, welches der Mann ungestraft durchbrechen darf.

Dieser Realität stellt Zilia ihr Ideal der Beziehung zwischen Mann und Frau gegenüber, das jedoch von der Idee des ‚schwachen Geschlechts‘ bestimmt bleibt. Die Frau bedürfe dabei des Schutzes des Mannes sowie dessen Anleitung in Gefühlsbildung und kultureller Bildung. Es scheint Zilia nicht um eine absolute Gleichstellung der Geschlechter zu gehen, wie vor ihr etwa Poullain de la Barre.³ Sie bleibt vielmehr der Idee verhaftet, daß die Beziehung der Geschlechter durch naturgegebene Differenzen bestimmt wird. Das Idealbild, das Zilia entwirft, beruht auf gegenseitiger Achtung, und damit auch auf der

³ Poullain de la Barre: *De l'Education des Dames*, 1671.

Selbstachtung, welche wiederum das Bestehen echter Gefühle voraussetzt. In der Tat läßt sich feststellen, daß Zilias Feminismus an einigen Stellen Inkonssequenzen aufweist. Hier scheint sich zu bestätigen, was Sigrid Weigel über die gebrochene Perspektive weiblicher Autoren schreibt. Deren Position sei immer ambivalent, zum einen aufgrund einer Art Anpassungsstrategie, zum anderen jedoch aufgrund des Bedürfnisses, ihre spezifischen Wünsche zum Ausdruck zu bringen.

Die Darstellung der Situation der Frau durch Zilia ist also nicht übermäßig originell. Schon Montesquieu hat vor ihr auf einige dieser Aspekte hingewiesen. Interessant ist vielmehr die Integration dieser gesellschaftskritischen Elemente in die Handlung des Romans, die dazu führt, das bekannte literarische Muster bewußt/unbewußt unterwandert werden. Dies manifestiert sich vor allem im Hinblick auf das Ende des Romans. Es gelingt Zilia zwar, Ihre Enttäuschung über die Untreue Azas auf ihre Weise zu verarbeiten, sie nimmt aber von weiteren Liebesbeziehungen Abstand und sieht ihre Zukunft in ihrer Unabhängigkeit. Auch ihre Beobachtungen, die Institution der Ehe betreffend, sind Voraussetzungen dafür, daß sie sich selbst eindeutig von dieser Lebensform distanziert. Weiterhin strebt Zilia an, ihre Bildung - autodidaktisch oder mit Hilfe Détérvilles - zu vervollkommen, um der allgemeinen Unwissenheit der Frauen zu entgehen. Am Ende schlägt sie Détérville deshalb vor, statt in der Ehe in einer freundschaftlichen Beziehung, die auf Gleichberechtigung wie auf der gegenseitigen Bereicherung durch kulturelle und geschlechtliche Differenzen beruht, mit ihr zusammen in ihrem Landhaus zu leben.

Sprachentwicklung

Im Zusammenhang mit Zilias Position als der ‚doppelt Fremden‘ in der französischen Gesellschaft spielt im Roman die in aller Ausführlichkeit ausgestaltete Sprachenproblematik - übrigens ein Novum gegenüber Montesquieu - eine wichtige Rolle. Die Briefe Zilias stellen die Entwicklung einer Frau dar, die zunächst einmal die Fähigkeit erwirbt, an der Sprache, die von den Männern dominiert wird, teilzunehmen, um sich daraufhin jedoch von dieser herrschenden Sprache zu befreien und nach eigenen Ausdrucksformen zu suchen. Das Verhältnis Zilias zur Sprache, ihr Akt des ‚sich der Sprache Bemächtigen‘ in ihren Briefen läßt sich auf metaphorischer Ebene als Darstellung der Entwicklung einer Frau zur Autorin lesen. Indem Zilia die Briefe, die sie ur-

sprünglich für den privaten Bereich geschrieben hat, übersetzt und Déterville zwecks Publikation übergibt („Avertissement“, S. 137), läßt sie ihre Protagonistin vom privaten in den öffentlichen Bereich heraustreten und von einer Verfasserin privater Briefe zur Autorin eines Briefromans werden. Darüber hinaus sind Zilias Briefe von dem Wunsch gekennzeichnet, ihre Gefühle und Erlebnisse überzeitlich werden zu lassen. Bereits in ihren ersten Briefen spricht sie davon, ihre Beziehung zu Aza für die Nachwelt festhalten zu wollen (Brief 1, S. 149).

Zilias Sprachentwicklung läßt sich in vier Phasen einteilen. Am Anfang steht ihre Muttersprache, die eigentlich auf den Bereich der Mündlichkeit beschränkt ist und deren Überzeitlichkeit nur durch die eingeschränkten Möglichkeiten der Quipos hergestellt werden kann. In der zweiten Phase ist Zilia durch die Entführung aus dem Raum ihrer Muttersprache herausgerissen und damit auch aus dem Bereich der mündlichen Kommunikation. Ihre Ortlosigkeit im räumlichen Sinn fällt zusammen mit ihrer sprachlichen Ortlosigkeit. Als Kompensation bleibt ihr nur die eingeschränkte ‚Schriftlichkeit‘ der Quipos und die Erschaffung eines Kommunikationspartners, nämlich Aza als Adressat ihrer Briefe. Die dritte Phase wird durch den Übergang von der Muttersprache in die fremde Sprache der Eroberer bestimmt. In diese Phase fällt Zilias ausführlich geschilderter Erwerb des Französischen, und zwar vor allem auch des Französischen als Schriftsprache. In der vierten Phase werden die Defizite dieser Sprache entdeckt, und es wird von der Verfasserin der Briefe versucht, eine neue Sprache zu finden. Exemplarisch für diese ‚Sprachkritik‘ Zilias steht u.a. die immer wieder aufgenommene Diskussion von Zilia und Déterville über den Gebrauch der Begriffe ‚amitié‘ und ‚amour‘, die bestimmt wird von Zilias Ablehnung einer Sprache der Liebe, die von ihr seitens der Männer erwartet wird. So läßt Déterville Zilia zu Beginn ihrer Beziehung, als Zilia der französischen Sprache noch nicht mächtig ist, immer folgende Worte wiederholen: „Je vous aime“, ohne daß Zilia weiß, was diese bedeuten. Als sie aber die französische Sprache beherrscht und Détervilles ‚sprachliche Vergewaltigung‘ durchschaut, thematisiert sie ihm gegenüber immer wieder sehr genau den Unterschied zwischen ‚amour‘ und ‚amitié‘.

Mit Erlernen der französischen Sprache gelingt es Zilia zunehmend, ihren eigenen Blick zu differenzieren, die ihr anfangs vollständig fremde Realität zu durchschauen und diese, durch die distanzierte Haltung, die ihrer Position inhärent ist, zu kritisieren.

Im Gegensatz zu den *Lettres Persanes* Montesquieus übt Zilia keine globale Gesellschaftskritik. Sie greift vor allem die Punkte der gesellschaftlichen Realität heraus, die sie persönlich betreffen, so z.B. die Situation der Frau (Briefe 33, 34), die Frage der Bildung (Briefe 19, 34), das Wirtschaftssystem (Brief 20) und die Religion (Brief 21). Sie wendet damit den Blick, den sie auf die anderen richtet, immer wieder auf ihre eigene Person zurück. Es handelt sich also bei ihrem ‚fremden Blick‘ in hohem Maße um Selbstreflexion. Indem Zilia die anderen betrachtet, reflektiert sie ihre eigene Person sowie ihr eigenes Verhalten in der fremden Gesellschaft und bildet damit die Grundlage für die Konstitution ihres Selbstbewußtseins sowie ihrer am Ende des Romans erreichten Autonomie als Frau. Indem sie nach dem Zusammenbruch ihrer Beziehung zu Aza eine Ehe mit Déterville ausschlägt und diesem statt dessen eine freundschaftliche Beziehung anbietet, die auf dem gegenseitigen Respekt der kulturell und geschlechtlich bedingten Differenzen beruht und in der die Partner sich gegenseitig, eben durch diese Eigenarten, bereichern (Brief 41, S. 321), gelingt es ihr, ihre Position der Fremden für ihr eigenes Leben fruchtbar zu machen.

Liebesdiskurs

Zilias Verhältnis zur Liebe und in Verbindung damit das vom damaligen Publikum als offen empfundene Ende des Romans hat vehemente Kritik hervorgerufen. Bei den Zeitgenossen stieß der Schluß des Romans auf allgemeines Unverständnis, da er kein konventionelles Ende aufzuweisen hat. Es gibt weder eine Heirat, noch stirbt irgend jemand. Die Kritiker handelten das Werk deshalb gemeinhin als mißglückten Liebesroman ab. Im Roman werden jedoch vielmehr unterschiedliche Modelle von konventionellen Liebesbeziehungen angedeutet, die sich alle als nicht realisierbar erweisen.⁴

Zilias Liebe zu Aza erscheint als typische ‚amour-passion‘, wobei es sich auf den ersten Blick um den Idealfall einer Verknüpfung von Liebessehne und politischer Ehe handelt. Der Sohn des peruanischen Sonnenkönigs heiratet immer seine Schwester, die jedoch bis kurz vor der Eheschließung von ihm

⁴ S. auch: R. von Kulesa: „Exemplarische Liebesdiskurse in der Frauenliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts: Mme de Graigny, 'Lettres d'une Péruvienne' und Claire de Duras, 'Oureka'“. In: *Skript*, Nr. 8, S. 9-12.

ferngehalten wird. Die geplante Eheschließung von Zilia und Aza kann also ohne weiteres mit den damals üblichen politischen Eheschließungspraktiken gleichgesetzt werden. Bei Aza und Zilia ergibt es sich zufällig, daß die beiden sich bei ihrem ersten Zusammentreffen ineinander verlieben. Die Bedingungen dieser ‚amour-passion‘ erscheinen vollkommen günstig, trotzdem läßt die Autorin sie scheitern. Eine Verbindung von Liebes- und politischer Ehe erweist sich im Roman als unmöglich, jedenfalls im Europa des 18. Jahrhunderts, in das Zilia entführt wird.

Zwei Umstände durchkreuzen die Leidenschaft Zilias: Zum einen die Tatsache, daß ihre politische Ehe in der christlichen Welt zu einer verbotenen Inzestbeziehung wird, zum anderen die Untreue des Geliebten. Viele zeitgenössische Kritiker haben der Autorin vorgeschlagen, das Hindernis des Inzests durch die Veränderung des Verwandtschaftsgrades aus dem Weg zu räumen, worauf Madame de Graffigny bewußt verzichtet hat. Meiner Meinung nach ist die Inzestproblematik metaphorisch zu lesen für die Unmöglichkeit einer Vereinbarkeit von Liebe und (Vernunft)-Ehe im Europa des 18. Jahrhunderts.

Doch liegt hier nicht der einzige Grund für das Scheitern von Zilias ‚passion‘/Leidenschaft. Ihre Liebe wird durch die Untreue des Partners verraten. Françoise de Graffigny wählt hier mit Absicht das Modell der einseitigen, der unglücklichen Liebe. Gegenseitige ‚passion‘ scheint nicht möglich zu sein, erweist sich doch nicht nur Zilias Liebe zu Aza als einseitig, sondern auch Détervilles Liebe zu Zilia. Dieses Dreiecksmodell der einseitigen Liebe nach dem Muster der klassischen französischen Tragödie scheint den ‚Liebesverzicht‘ zu fordern.⁵ Doch müssen wir feststellen, daß Zilia ihre Liebe zu Aza trotz dessen Untreue aufrechterhält, so daß Zilia im letzten Brief streng zwischen der Liebe unterscheidet, die sie nach wie vor für Aza hegt, und der Freundschaft, die sie Déterville entgegenbringt.

Es geht Zilia also darum, die ‚passion‘ zu bewahren, aber dennoch von ihr geheilt zu werden. Genau diese Lösung, die eine Verschiebung von Zilias Begehren darstellt und nicht etwa einen ‚Liebesverzicht‘, macht die Originalität des Romans aus. Diese Verschiebung des Begehrens läßt sich folgendermaßen beschreiben: Die Liebe Zilias zu Aza existiert nicht mehr real, sondern vielmehr als abstrakte Idee, so daß es schließlich nicht mehr um die konkrete

⁵ Vgl.: J. Scherer: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1959, S. 65f.

Liebe Zilias zu Aza zu gehen scheint, sondern um das Gefühl als solches mit seinem Absolutheitsanspruch.

Liebe ist für Zilia von diesem Zeitpunkt an bewußte Illusion und wird von ihr zu einem absoluten Gefühl stilisiert, das ohne realen Gegenstand um seiner selbst willen genossen wird. Es handelt sich dabei um eine Art Sublimation: Aus der Liebe zum anderen wird Liebe zu sich selbst. Zilia kann durch die Sublimation ihres Gefühls sich selbst treu bleiben. Diese Sublimierung der Liebe erlaubt Zilia aber auch, das Gefühl als solches zu genießen, ohne dessen unruhebringender Leidenschaftlichkeit zu unterliegen. So fordert Zilia Déterville auf: „Verzichten sie auf die ungestümen, zerstörerischen und unmerklichen Gefühle unseres Wesens (...)“ (Brief 41, S. 322).⁶ Zilia versucht, die Liebe ohne den ihr Ketten anlegenden Mann zu genießen. So drängt sich Zilia angesichts ihrer illusionären Liebe sowie angesichts ihres freundschaftlichen Gefühls für Déterville der Gedanke der Freiheit auf: „Soll ich es zugeben? Die Annehmlichkeiten der Freiheit offenbaren sich zuweilen meiner Phantasie, ich höre sie an.“ (Brief 40, S. 318).⁷

Diese Verschiebung von Zilias Begehren beinhaltet eine Emanzipation von dem Objekt ihres Begehrens und damit ihre persönliche Unabhängigkeit. Einige Kritiker sehen in der Thematik des ‚Liebesverzichts‘ in den Romanen weiblicher Autoren einen Traditionsstrang der Frauenliteratur und reihen die *Lettres* in die Linie der *Princesse de Clèves* der Madame de Lafayette ein.⁸ N. K. Miller liest die veränderte Plotstruktur in den Werken dieser Autorinnen als eine Verschiebung der Lust, nämlich als Ablehnung der traditionellen Rolle der Frau als sexuelles Tauschobjekt und interpretiert diese exemplarisch als ein ‚Zum-Schreiben-Kommen‘.⁹

⁶ „Renoncez aux sentimens tumultueux, destructeurs, imperceptibles de notre être; [...]“ (Brief 41, S. 318)

⁷ „L'avouerai-je? les douceurs de la liberté se présentent quelquefois à mon imagination, je les écoute, [...]“ (Brief 40, S. 318).

⁸ Vgl.: A. Kibedi Varga: „Romans d'amour, romans de femmes, à l'époque classique“. In: *Revue des Sciences Humaines*, 168, 1977; 4, S. 517ff. Die Annahme, daß Texte von Frauen nicht nur von ihren männlichen Vorbildern beeinflusst sind, sondern vor allem auch von Texten weiblicher Autoren, finden wir bereits bei Virginia Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, Berlin 1978, S. 72.

⁹ N.K. Miller: *Subject to change. Reading Feminist Writing*, New York 1988, S. 126.

Die *Lettres* setzen sich in besonderem Maße mit der Ehe-Problematik auseinander. Nachdem Zilias Liebe zu Aza mit einer Enttäuschung endete, weigert sich Zilia nachdrücklich, mit Déterville eine Beziehung einzugehen, die auch die Ehe mit einschließen würde. Zilia begründet ihre Entscheidung zum einen mit ihren Gefühlen; sie liebt Déterville nicht, und eine Ehe, die nicht auf Liebe basiert, kommt für Zilia nicht in Frage. Des weiteren wird Zilias Entscheidung am Ende des Romans durch ihre vehemente Kritik an der Institution der Ehe unter dem Ancien Régime in Brief 34 vorbereitet. Zilia kommt bei ihren Reflexionen über die Ehe zu dem Schluß, daß diese durch die rechtliche Ordnung sowie durch die öffentliche Meinung per definitionem die Abhängigkeit der Frau vom Mann begründet. Und genau diese Abhängigkeit wird von Zilia verweigert. Spricht sie doch in Brief 40 von dem verlockenden Gefühl der Freiheit, das sich ihr plötzlich präsentiert (Brief 40, S. 318). So schlägt sie Déterville in vollem Bewußtsein der Unkonventionalität ihrer Handlungsweise (Brief 40, S. 319) vor, gemeinsam mit ihr eine freundschaftliche Verbindung auf Basis der Gleichberechtigung beider Teile zu pflegen:

Alles, was die Liebe in meinem Herzen an lebendigen und feinsinnigen Gefühlen entwickelt hat, wird sich zugunsten der Freundschaft wenden. Wir werden in unseren Seelen lesen: Vertrauen kann genauso schnell wie Liebe die Zeit vergehen lassen. Es gibt tausend Mittel, die Freundschaft interessant zu gestalten und die Langeweile von ihr fernzuhalten. Sie vermitteln mir Kenntnisse über ihre Wissenschaften und über ihre Künste, sie genießen das Gefühl der Überlegenheit, und ich werde dieses wieder aufnehmen, indem ich in ihrem Herzen Tugenden entwickeln werde, die sie dort nicht kennen.... (Brief 41, S. 321).¹⁰

Mit diesem Gegenmodell zu den traditionellen Mann-Frau Beziehungen entwirft Zilia eine Alternative zu den im 18. Jahrhundert üblichen Beziehungsmustern, die allerdings von den Zeitgenossen in keiner Weise verstanden wurde, wie die Rezeptionsgeschichte des Werkes bezeugt. Das Fazit des Romans ist die Unabhängigkeit Zilias: zum einen die gefühlsmäßige Unabhängigkeit, die Absage an die ‚passion‘, die durch die Transzendierung des Ge-

¹⁰ „Tout ce que l'amour a développé dans mon coeur de sentimens vifs et délicats tournera au profit de l'amitié. [...] Nous lirons dans nos âmes: la confiance sçait aussi-bien que l'amour donner de la rapidité au tems. Il est mille moyens de rendre l'amitié intéressante et d'en chasser l'ennui. Vous me donnerez quelque connoissance de vos sciences et de vos arts; vous goûterez le plaisir de la supériorité; je le reprendrai en développant dans votre coeur des vertus que vous n'y connoissez pas...“ (Brief 41, S. 321).

fühls an sich geschaffen wird; zum anderen die praktische, rechtliche Unabhängigkeit, die wiederum durch die Absage an die Ehe garantiert wird.

Am Ende dieser kurzen Darstellung möchte ich noch einmal auf die Einzigartigkeit dieses Frauenromans aus dem Frankreich des 18. Jahrhunderts hinweisen. Das Thema des Liebesverzichts, das viele literarische Werke von Frauen aus dem 17. bis ins 19. Jahrhundert gemeinsam haben, wird nirgends auf derart konsequente Weise wie in den *Lettres d'une Péruvienne* im Hinblick auf einen alternativen Lebensweg ausgebaut. Die Protagonistinnen bei Madame Riccoboni oder bei Mme de Charrière heiraten, sterben oder ziehen sich resigniert ins Kloster zurück. In keinem der Werke jedoch bekennt sich die Protagonistin bewußt zu ihrer Autonomie als Frau und zu einem Leben in Freiheit und Unabhängigkeit.

Die ‚Utopie‘ in den *Lettres d'une Péruvienne* hat die natürliche Moral als Voraussetzung. Sie basiert auf natürlichen Gefühlen, so wie sie von Zilia empfunden werden und die als gesamtgesellschaftliches Ideal verstanden werden müssen.

Ausblickend ist noch darauf hinzuweisen, daß Mme de Grafigny versucht hat, die Lebensutopie Zilias auf ihr eigenes Leben anzuwenden, wie aus ihrer privaten Korrespondenz hervorgeht.¹¹ Die *Lettres d'une Péruvienne* erscheinen damit als der Ort, an dem die Autorin versucht, Lebensideal und Lebensrealität miteinander zu vereinbaren. Der Roman wird damit auch zu einem Ort der Selbstreflexion und der Selbstfindung.

Literatur

Grafigny, Françoise de: *Lettres d'une Péruvienne*, ed. Gianni Nicoletti, Bari 1967.

– *Briefe einer Peruanerin*, ed. und übersetzt von Renate Kroll, Königsstein, Ulrike Helmer Verlag, 1998.

Kibedi Varga, A.: „Romans d'amour, romans de femmes, à l'époque classique“. In: *Revue des Sciences Humaines*, 168, 1977, S. 517ff.

¹¹ Vgl. R. v. Kulesa: *Françoise de Grafigny: Lettres d'une Péruvienne. Interpretation, Genese und Rezeption eines Briefromans aus dem 18. Jahrhundert*, Stuttgart, 1997.

Kulesa, Rotraud von: „Exemplarische Liebesdiskurse in der Frauenliteratur des 18. Und 19. Jahrhunderts: Mme de Graigny, *Lettres d'une Péruvienne* und Claire de Duras, Oureka“. In: *Skript*, Nr. 8, S. 9-12.

– *Françoise de Graigny: Lettres d'une Péruvienne. Interpretation, Genese und Rezeption eines Briefromans aus dem 18. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar, 1997.

Miller, Nancy K.: *Subject to change. Reading Feminist Writing*, New York 1988.

Scherer, J.: *La dramaturgie classique en France*, Paris 1959.

Woolf, V.: *Ein Zimmer für sich allein*, Berlin 1978.

Schriftstellerinnen – Exil – Utopie Zu Alice Rühle-Gerstel und Anna Seghers

Christina Thurner

„Die literarische Utopie ist ein Produkt historischer Umbruchzeiten.“¹ So und ähnlich steht es in zahlreichen Abhandlungen über „Utopie“ geschrieben.² Und weiter, sie trete in Zeiten auf, „in denen die traditionellen sozialen Strukturen einer Gesellschaft in Bewegung geraten sind“³. Definiert wird sie beispielsweise als „textlich fixiertes, direkt oder indirekt dargestelltes Bild von einem idealen Staatswesen oder einer idealen menschlichen Gemeinschaft, dem die Negation der vom Autor als negativ empfundenen Verhältnisse seiner politischen und sozialen historischen Realität zugrundeliegt“⁴. Sieht man nun gemäß den Zitaten, die hier stellvertretend für ähnliche Forschungsergebnisse stehen, den politischen, sozialen oder auch den individuellen Umbruch und die Existenz von kritischen Betroffenen als Voraussetzung für die Entstehung von Utopien an, so ist es erstaunlich, daß aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 keine namhaften deutsch(sprachig)en utopischen Entwürfe bekannt sind. In den von mir konsultierten Abhandlungen über utopische Literatur wird auf diesen Zeitraum gar nicht erst eingegangen.⁵ Die Literaturwissenschaftlerin Joanna Jablowska bezeichnet die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts entstandenen als die „noch hoffenden Utopien“ und diejenigen nach dem Zweiten Weltkrieg als „Apokalypsen ohne Hoffnung“; sie unterläßt es aber, die Periode dazwischen zu benennen.⁶ Dabei finden sich gerade in den Werken, die als direkte oder indirekte Reaktion auf den Nationalsozialismus und seine Folgen vor allem von Schriftstellerinnen im Exil geschrieben wurden, Merkmale, auf die die neuere Utopieforschung hin-

¹ Shafi: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*, S. 36.

² Vgl. u.a. Braun: *Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen*; Vosskamp: *Utopieforschung*; Winter: *Compendium Utopiarum*.

³ Winter: *Compendium Utopiarum*, S. XVII.

⁴ *Ebd.*, S. LIII.

⁵ Vgl. u. a. Krysmanski: *Die utopische Methode*; Jablowska: *Literatur ohne Hoffnung*.

⁶ Jablowska: *Literatur ohne Hoffnung*, S. 56. Den im Frühling 1945 vollendeten Roman *Stern der Ungeborenen* von Franz Werfel beschreibt Jablowska zwar als „Binglied zwischen dem Zukunftsverständnis in der Literatur vor und nach dem Zweiten Weltkrieg“. Sie geht jedoch nicht näher auf diese Zwischenstellung ein; *ebd.*, S. 56.

weist. Es gilt nun im folgenden zu untersuchen, wie sich die Situation der Verbannung aus Deutschland zwischen 1933 und 1945 auf das (utopische) Schreiben auswirkte und welche Rolle dabei die weibliche Perspektive spielt. Ich möchte exemplarisch zwei Texte auf diese Fragen hin behandeln. Die Erzählung *Reise ins Elfte Reich* von Anna Seghers und der Roman *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* von Alice Rühle-Gerstel thematisieren beide unterschiedlich das Exil und können – so meine These – in ganz spezifischer, noch darzustellender Weise als utopisch bezeichnet werden. Vorher bedarf es jedoch einiger Ausführungen zu den Begriffen „Exil“ und „weibliche Utopie“.

Exil

Wenn im folgenden von Exil die Rede sein wird, dann ist immer der zwischen 1933 und 1945 durch den Nationalsozialismus erzwungene Aufenthalt außerhalb von Deutschland oder später auch Österreich, der ehemaligen Tschechoslowakei, Frankreich usw. gemeint. Das ist nicht ganz unproblematisch,⁷ da dabei nicht berücksichtigt wird, daß das Exil 1933 bis 1945 erstens kein historischer Einzelfall ist – der Vergleich mit anderen Epochen und Nationen erlaubt eine in einigen Fällen unerläßliche Distanz zum Gegenstand – und sich zweitens durch eine politisch-ideologische wie geographisch-kulturelle Heterogenität auszeichnet. Neben den schwer zu berücksichtigenden persönlichen Umständen und künstlerischen Voraussetzungen wirkten sich auch die politischen und sozialen Verhältnisse und die kulturelle und kommunikative Situation der jeweiligen Asylländer sehr unterschiedlich auf das Exil und die literarische Entwicklung aus. Den vereinheitlichenden Begriff „Exilliteratur“ rechtfertigen gleichwohl – mit den erwähnten Einschränkungen – die allgemeinen Zwänge des (literarischen) Überlebens, literarische und soziale Anpassungsprobleme, individuelle und kollektive Krisen. Ich stimme mit dem Exilforscher Frithjof Trapp überein, daß die Exilliteratur ein Phänomen darstellt, das aus einer anormalen Situation der literarischen Produktion und Kommunikation heraus entsteht und sich innerhalb einer bestimmten zeitgeschichtlich-geistigen Situation entfaltet.⁸

⁷ Vgl. dazu und zum folgenden Trapp: *Deutsche Literatur zwischen den Weltkriegen II*.

⁸ *Ebd.*, S. 27.

Verschiedene Autorinnen und Autoren räumen der Frau im Exil eine Sonderstellung ein.⁹ Diesbezügliche Auffassungen deuten aber vielfach eher auf eine Renaissance des Mythos über das Wesen der Frau hin: Ausgeschlossen aus der Heimat bewahre sie ein spezifisch weiblicher Altruismus vor Handlungsunfähigkeit, und sie bilde – hilfs- und aufopferungsbereit – das alltagsorientierte Gegenstück zum egozentrierten Mann. Mit dem Konzept der emanzipierten, „neuen“ Frau, das sich in der Weimarer Republik in intellektuellen Kreisen durchgesetzt hatte, haben solche Zuschreibungen wenig zu tun. Dieser „Rückgriff“ auf den überwunden geglaubten Mythos mag von einem Zusammentreffen und von einer meines Erachtens falschen Kumulation der beiden Kategorien „Exil“ und „Weiblichkeit“ herrühren. Ein Zusammenhang soll hier nicht bestritten werden, nur sind die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, andere. Bestimmte feministische Ansätze verstehen „Weiblichkeit“ als exilischen Zustand. Julia Kristeva beispielsweise bezeichnet die Frau schlechthin als „ewige Dissidentin“ im Hinblick auf sozialen und politischen Konsens und als im Hinblick auf die Macht fortwährend im Exil lebend.¹⁰ Diese Aussage leitet zum Begriff der weiblichen Utopie über. Kristeva sieht nämlich in dem erläuterten Umstand eine wesentliche Konsequenz für das Schreiben von Frauen. Eine weiblich Praxis müsse negativ sein, um sagen zu können, daß „es dieses nicht ist“ und daß „dies noch nicht ist“.¹¹

Weibliche Utopien

In einem feministischen Sammelband wird 1979 noch behauptet, Männer schrieben Utopien, Frauen hingegen Klagelieder über das Hier und Jetzt.¹² Dabei ist es gerade der Verzicht auf die Darstellung einer alternativen Ordnung, den feministische Literaturwissenschaftlerinnen als typisches Merkmal für utopische Texte mit weiblicher Autorschaft bezeichnen.¹³ Im

⁹ Vgl. dazu Seghers: *Frauen und Kinder in der Emigration*; Kreis: *Frauen im Exil*; Exilforschung: *Frauen und Exil*, insbesondere Klapdor: *Überlebensstrategie statt Lebensentwurf*.

¹⁰ Vgl. Kristeva: *Kein weibliches Schreiben?*, S. 82.

¹¹ Vgl. *ebd.*, S. 82. Das französische Original dieser von der Interviewerin angesprochenen Aussage Kristevas lautet: „[...] une pratique de femme ne peut être que négative, à l'encontre de ce qui existe, pour dire que 'ce n'est pas ça' et que 'ce n'est pas encore'“. In: Kristeva, *Polylogue*, S. 519.

¹² Vgl. Gerhardt: *Der weiße Fleck auf der feministischen Landkarte*, S. 22.

¹³ Vgl. dazu Shafi: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*, S. 11.

Mittelpunkt der weiblichen Utopieentwürfe stehe nicht mehr ein neues Gesellschaftssystem, sondern die Subjektivität des/der Einzelnen und die Infragestellung und Überwindung der bestehenden Herrschaftsbasis.¹⁴ Das Schreiben, die Literatur als Raum, um Befreiung zu erproben, um eine Sprache zu finden für eigenes Begehren und Wünschen, die sich von jener der Herrschenden abhebt, kann ebenso für die Situation der Frau¹⁵ wie für jene der exilierten Schriftsteller/innen¹⁶ geltend gemacht werden.

Es soll dabei nicht unbeachtet bleiben, daß die Zuschreibung „weiblich“ im Zusammenhang mit bestimmten Werken oder gar Schreibtendenzen vielfach problematisch erscheint. Auf die unter gewissen Umständen vergleichbar fragliche Aussagekraft einer Zuordnung zur Exilliteratur wurde bereits hingewiesen. Die Betrachtung einzelner Werke von Schriftstellerinnen im Exil unter dem Aspekt der Utopie hingegen wirft meines Erachtens ein neues Licht sowohl auf die Untersuchung von (utopischer) Literatur von Frauen als auch auf die Exilliteratur und bestätigt, oder zumindest exemplifiziert, allgemeine Utopietheorien.

Anna Seghers: *Reise ins Elfte Reich*

Zu „Utopie“ in Werken von Anna Seghers gibt es bereits mehrere Abhandlungen.¹⁷ Die 1939 im Exil entstandene und im gleichen Jahr in der *Neuen Weltbühne* in Fortsetzung veröffentlichte Erzählung *Reise ins Elfte Reich* fand aber bisher in der Forschung – meiner Meinung nach zu Unrecht – wenig Beachtung.¹⁸ Sie entspricht gerade nicht dem gängigen Bild von Anna Seghers als Schriftstellerin, die stets mehr auf Hoffnung als auf

¹⁴ Ebd., S. 53.

¹⁵ Vgl. dazu Weigel: *Der schielende Blick*; Kristeva: *Kein weibliches Schreiben?*.

¹⁶ Vgl. dazu Trapp: *Deutsche Literatur zwischen den Weltkriegen II*.

¹⁷ Vgl. u.a. Arnold: *Widerstand. Utopie. Macht*; Diersen: *Vom Goldenen Zeitalter*; Haas: *Anna Seghers und der Messianismus Ernst Blochs*; Hein: *Worüber man nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen*; Schlossbauer: *Schreiben als erinnern, sehen als Schau*.

¹⁸ Vgl. dazu Wagner: „...der Kurs auf die Realität“, S. 196ff.; auch wenn ich mit dem Utopiebegriff, den Wagner im Zusammenhang mit Anna Seghers' *Reise ins Elfte Reich* benutzt, nicht ganz einverstanden bin, soll dieses Buch hier doch erwähnt sein, weil es den einzigen etwas ausführlicheren Beitrag zu dieser Erzählung enthält, den ich gefunden habe.

Pessimismus setzte und immer auf eine positive Utopie zielte¹⁹. Mit der Form des utopischen Romans in der Tradition von Thomas Morus' *Utopia*²⁰ und dem seit dem Mittelalter bekannten Motiv der verkehrten Welt spielend, erzählt *Reise ins Elfte Reich* vom Exil in einem bisher unbekannten Staat, in dem ganz eigenartige Regeln und Gesetze herrschen: Einer Gruppe von Auswanderern verwehren zehn Länder die Einreise, „trotz aller Bürgschaften und Bürgen und Zeugnisse und Empfehlungen“²¹. Der Verzweiflung nahe werden die Verfolgten schließlich auf das sogenannte Elfte Reich aufmerksam gemacht. Schon im Konsulat beginnt die Verwirrung. Es sei nur Menschen erlaubt, einzureisen, die weder Paß noch Visum hätten. An der Grenze werden auch prompt diejenigen, die diesem Gebot mißtraut hatten, zurückgewiesen. Die Gruppe wird darauf zweigeteilt, in solche, „die auf gewöhnliche Art durchreisen“²² können, und in stark Empfangsbedürftige, die an jeder Station mit besonderen Darbietungen geehrt werden. Die folgenden Abschnitte handeln von kulturellen und staatspolitischen Eigenheiten des Elften Reiches, von denen immer aus der Sicht der verbleibenden Gruppe der Emigrierten mit eingeschobenen direkten Reden von Instanzen des Gastlandes berichtet wird. So tragen beispielsweise die meisten Bewohner eine große Anzahl Orden auf der Brust, was bei den Wir-Erzählern Erstaunen hervorruft. Es stellt sich heraus, daß das System gerade umgekehrt funktioniert, als die Erzähler und wohl auch die Lesenden es gewohnt sind. Bei der Geburt wird nämlich im Elften Reich der Mensch mit allen erdenklichen Orden behängt, die er dann im Laufe seines Lebens ablegt. „Denn je öfter sich einer bewährt hat in unserem Land“, erklärt ein Beamter, „desto weniger Orden trägt er. Kahl und still geht er herum. Andere dagegen klimpern mit all ihren Anhängseln bis ans Ende ihrer Tage.“²³ Weitere Besonderheiten bilden der obligatorische Berufswechsel, der vorschreibt, daß nach dem 40. Altersjahr ein neuer Beruf ergriffen werden muß; die Hochzeit, die nur dann gefeiert wird, wenn sich ein Paar für eine einzige Nacht zusammentut, oder das mit der Hierarchie verbundene Verwaltungswesen: Je höher ein Beamter eingestuft ist, um so einfacher und unbürokratischer wird es, ihn zu erreichen. Beim Staatspräsidenten schließlich kann jede und jeder einfach zur Tür hereinspazieren.

¹⁹ Vgl. Arnold: *Widerstand. Utopie. Macht*, S. 163.

²⁰ Neben den formalen Parallelen gibt es auch inhaltliche Übereinstimmungen, auf die noch einzugehen ist.

²¹ Seghers: *Reise ins Elfte Reich*, S. 76.

²² *Ebd.*, S. 79.

²³ *Ebd.*, S. 80.

Reise ins Elfte Reich ist eine Satire. Entlarvt werden aber nicht in erster Linie die seltsamen Gepflogenheiten des Gastlandes, sondern die schwierige Situation des Exils, die fehlende Anpassungsfähigkeit gewisser Emigrantinnen und Emigranten und die Problematik überhaupt, sich in einer fremden Kultur zurechtzufinden. Der Stil der Erzählung ist heiter bis ironisch. Dies erstaunt, wenn man bedenkt, daß sich die Autorin zum Zeitpunkt der Niederschrift ebenfalls im Exil in Frankreich befand und daß ihr der Aufenthalt dort, schenkt man ihren Briefen Glauben, alles andere als lustig vorkam.²⁴ Die Schilderung des Elften Reiches enthält zwar affirmativ zu verstehende Passagen, in denen Alternativen zu der als fehlerhaft kritisierten Welt gezeichnet werden; der ironische Ton aber spricht dagegen, die Erzählung als expliziten Entwurf eines idealen Staates zu lesen.

Es gibt auch in der Morusforschung die Ansicht, daß *Utopia* mehr als Satire auf die bestehenden Zustände im England des 16. Jahrhunderts zu lesen ist denn als Skizzierung eines Ideals.²⁵ Darauf kann in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden. Interessant ist aber auch bei der Lektüre von Anna Seghers' Erzählung der Zusammenhang von Utopie und Satire. Die Utopie, verstanden als Inversion der gegebenen Realität, benutzt strukturell die gleichen Verfahrensweisen wie die Satire. Der verfremdete Blick offenbart die herrschenden Verhältnisse als eine verkehrte Welt.²⁶ In *Reise ins Elfte Reich* ist es die Sichtweise der Emigranten, die – unter einem Kulturschock stehend – die Zustände in ihrem Gastland als völlig verdreht wahrnehmen und dabei eigentlich nur ihre eigenen Gepflogenheiten als lächerlich entlarven. Als Beispiel sei wieder die Passage mit den Orden genannt. Die Emigranten machen sich lustig über den Brauch im Elften Reich, Orden als besondere Anerkennung im Laufe des Lebens ab- statt anzulegen. Als sich ein Emigrant über alle Regeln des Gastlandes hinwegsetzt und – dessen Bewohnern unverständlich – seine eigenen, mitgebrachten Abzeichen noch zusätzlich anhängt, wird klar, wie abhängig Prestige und Ehre von den jeweiligen Bräuchen und Sitten sind. Anstelle

²⁴ Anna Seghers schrieb beispielsweise am 1. September 1939 an Wieland Herzfelde: „[...] es geht mir furchtbar schlecht. Man merkt es bei mir nicht so, denn ich kann nicht in Sack und Asche gehn und jammern, aber es geht mir so, daß jede Beendigung der Arbeit nur mit einem wirklichen Kräfteverlust, mit einem solchen Verbrauch von sog[enannter] Lebenssubstanz möglich ist, daß ich immer fürchte, meine ganze Arbeit ist gefährdet.“ Seghers; Herzfelde: *Gewöhnliches und gefährliches Leben*, S. 35; vgl. auch *ebd.*, S. 34-43.

²⁵ Vgl. dazu u.a. Kreyssig: *Die Utopia des Thomas Morus*.

²⁶ Vgl. Shafi: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*, S. 31.

von Ansehen erntet er Spott.²⁷ Es gibt bei Morus eine ähnliche Stelle, in der Kinder beim Anblick der goldgeschmückten Würdenträger eines Nachbarvolkes in Lachen ausbrechen, weil in ihrem Land nur die Sklaven mit Edelmetallen und -steinen behängt sind.²⁸ Die Segherssche Erzählung läßt sich somit in eine Tradition einordnen, innerhalb derer sie sich allerdings querstellt. Nicht die moralische Didaxe, ein Charakteristikum der Schilderungen verkehrter Welten, steht im Vordergrund, sondern eine Anteil nehmende Entlarvung. Der fehlbare Emigrant wird nicht wie die Morusschen Schmuckträger als geltungssüchtig dargestellt, sondern als ein von seiner Situation überforderter, läßlicher Sünder, und in seiner Tat sehen die Erzähler lediglich die Folge eines „jener furchtbaren Anfälle [...], die man aus dem Emigrationsleben kennt“²⁹.

Das Lachen über die eigene Situation müßte angesichts der momentanen Ausweglosigkeit im Halse steckenbleiben. Gerade deshalb ist es Kennzeichen einer situativen Souveränität.³⁰ Die objektive Realität wird nicht ernsthaft als utopisch veränderbar gedacht, die futuristische Antizipation fällt überhaupt weg, das entlarvende Lachen ist aber insofern utopisch, als daß es für einen Augenblick die Erlösung aufblitzen läßt.³¹ Diese Erlösung existiert somit nur zwischen Entwurf und Zerstörung des Entwurfs.

Die Erzählung erfüllt Bedingungen, die ich anfänglich als kennzeichnend für weibliche Utopien erwähnt habe. Die ironische Sprache und das Spiel mit literarischen Traditionen dient Anna Seghers in *Reise ins Elfte Reich* als Mittel, Befreiung zu erproben. Es wird aber auch deutlich, daß es wenig Sinn macht, diese Erzählung als spezifisch weiblich, sondern vielmehr als charakteristisch für eine Verarbeitung der Erfahrung des Exils zu betrachten, die utopisch ist, ohne illusorisch zu sein. Ich komme darauf noch zurück.

²⁷ Vgl. Seghers: *Reise ins Elfte Reich*, S. 86f.

²⁸ Vgl. Morus: *Utopia*, S. 84ff.

²⁹ Seghers: *Reise ins Elfte Reich*, S. 86.

³⁰ Vgl. zum Begriff der „situativen Souveränität“: Veth: *Literatur von Frauen*, S. 481.

³¹ Vgl. dazu auch Bettina Bannasch, die – zwar in bezug auf Ingeborg Bachmann – schreibt: „In einer Welt, in der es keinen Weg gibt, gehört das Lachen [...] zu der Vorstellung von einer Utopie, die nur als Erlösung gedacht werden kann“; Bannasch: *Von vorletzten Dingen*, S. 6.

Alice Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*

Sehr verschieden und auf den ersten Blick wenig utopisch ist der Roman *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* von Alice Rühle-Gerstel,³² einer Zeitgenossin von Anna Seghers. Die Leitmotive, die bereits im Titel vorkommen – Umbruch und Freiheit –, deuten zwar unverkennbar auf die sozialistische Utopie vom Reich der Freiheit nach dem letzten großen Umbruch der Gesellschaft hin, der Ausgang des Erzählten ist aber ein ganz anderer.

Der Roman ist stark autobiographisch gefärbt und entstand zwischen 1937 und 1938 im Exil in Mexiko. Erzählt wird vorwiegend aus der Perspektive der Hauptfigur Hanna Last-Aschbach, der Handlungsort ist Prag von Oktober 1934 bis Februar 1936. Es sind zahlreiche Rückblicke eingeflochten, die sich auf die Kindheit der Protagonistin beziehen. Hanna Last stammt aus einer bürgerlichen deutsch-tschechischen Familie. Als Studentin verläßt sie während des Ersten Weltkrieges Böhmen und geht nach Deutschland. Dort heiratet sie den deutschen Kommunisten Karl Last. Sie muß das Land nach siebzehn Jahren 1934 wieder verlassen, weil sie aufgrund ihrer politischen Tätigkeit als Mitglied der KPD verfolgt wird. Ihr Mann – zu zweieinhalb Jahren Zuchthaus verurteilt – sitzt bereits im Gefängnis Plötzensee. Hanna Last findet in Prag illegal Arbeit bei einer Zeitung. Sie verliebt sich in ihren Chef, Anatol Svoboda, der mit seiner individualistisch-sensualistischen Haltung das Gegenteil von ihrem sachlich-nüchternen, asketischen und gemeinschaftsbezogenen Ehemann verkörpert. Im Umgang mit Anatol entdeckt sie die eigene Leidenschaft für die Kunst wieder, eine Seite ihrer Identität, die sie über Jahre hinweg verdrängt hatte. Gleichzeitig entfernt sie sich immer weiter von der Partei. Seit ihrer ersten Stunde in Prag fühlt sich Hanna fremd – fremd als Exilierte in der ehemaligen Heimat und fremd als Intellektuelle unter den

³² Alice Rühle-Gerstel wurde 1894 in Prag geboren. Die in Deutschland promovierte Germanistin beschäftigte sich in den Zwanziger Jahren mit einer Synthese von Marxismus und Individualpsychologie. Das Resultat, ihr theoretisches Buch mit dem sprechenden Titel *Der Weg zum Wir*, verschaffte ihr in linken Psychologenkreisen großes Ansehen. 1932 zog sie nach Prag und flüchtete 1936 nach Mexiko. Dort schied sie 1943 – nach dem Tod ihres Mannes, dem Politiker und Pädagogen Otto Rühle – freiwillig aus dem Leben. Zur Biographie von Alice Rühle-Gerstel vgl. Wall: *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil: 1933 bis 1945*, Bd. 2, S. 88ff. Der Roman *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* – das Manuskript hatte Rühle-Gerstel einem ebenfalls exilierten Freund hinterlassen – wurde erst 1984 bei Fischer in der Reihe *Verboten und verbrannt/Exil* veröffentlicht und ist heute vergriffen.

proletarischen Genossinnen und Genossen. Schließlich ist es die Partei, die sie verrät und ihre Ausweisung aus Prag bewirkt. Der Roman endet mit dem Weggang Hannas aus der Tschechischen Republik – ohne bestimmtes Ziel.

Nicht der herbeigesehnte Idealzustand der sozialistischen Gemeinschaft steht am Ende des Buches, sondern ganz im Gegenteil die Lossagung von allem, das völlige Zurückgeworfensein des Individuums auf sich selbst. Die Erfahrung der literarischen Figur Hanna Last, „ins Leere [zu] fallen“³³, der endgültige Verlust einer Heimat, der Bruch mit der Partei, das Sich-Losreißen aus Liebes- und Freundschaftsbeziehungen, lassen auf den ersten Blick eine totale Hoffnungslosigkeit vermuten. Doch hat dieser Zustand durchaus etwas „Utopisches“. Die Widersprüchlichkeiten des Lebens der Protagonistin, ihr andauerndes Hin- und Hergerissensein zwischen ihrer bürgerlichen Herkunft und der Zuwendung zu den proletarischen Massen, zwischen sinnlicher Genußfähigkeit und asketisch-disziplinierter Zielstrebigkeit, zwischen nostalgischer Verklärung ihrer kindlichen Heimat und der bitteren Kritik an der Behandlung der Emigranten, heben sich plötzlich auf. Hanna steht als „einzelner und abgelöster Mensch“³⁴ alleine da und erkennt, daß „im Grunde nur das eigene Leben gilt, nichts anderes, das einzige Leben, das man hat“.³⁵

Walter Benjamin hat einem solchen Zusammenschießen von Vergangenheit und Gegenwart eine besondere erkenntnistheoretische Bedeutung zugemessen: „Das Gewesene [tritt] mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation“ zusammen, es ergebe sich eine „Dialektik im Stillstand“.³⁶ Allgemein dekretierte er: „In den Gebieten, mit denen wir es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft.“³⁷ Karl-Heinz Bohrer hat dafür den Begriff des „utopischen Augenblicks“ geprägt.³⁸

Die Protagonistin im Roman kommt denn auch zu dem Schluß: Gewißheit kann nur in der Umbruchsituation, und zwar nicht in Form eines anzustrebenden, positiv zu formulierenden Ideals, sondern in der Negation aller

³³ Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*, S. 235.

³⁴ *Ebd.*, S. 162.

³⁵ *Ebd.*, S. 162. Vgl. dazu auch Hilzinger: „*Ins Leere fallen*“, S. 43-52.

³⁶ Benjamin: *Das Passagen-Werk*, S. 576f.

³⁷ *Ebd.*, S. 570. Vgl. dazu auch Osterkamp: *Utopie und Prophetie*.

³⁸ Vgl. Bohrer: *Utopie des »Augenblicks« und Fiktionalität*.

Ideale erlangt werden. Durch die Erfahrung des Exils in seiner ganzen Tragweite vollzieht Hanna Last gewissermaßen eine existentialistische Wende. Die Erkenntnis der Heldin, sie habe „Schiffbruch gelitten mit all ihren Doktrinen“³⁹, geht einher mit der im Augenblick der Erkenntnis euphorisch geäußerten Akzeptanz ihres Lebens ohne jeglichen Halt. Es gilt nicht mehr, Gegensätze ein für allemal aufzulösen, sondern sie auszuhalten. Dieser Prozeß kann im folgenden Zitat nachvollzogen werden:

[...] ihre [d.i. Hannas] Erinnerung suchte unbewußt nach Stützen, die die klägliche, graue, wankende Gegenwart irgendwie fest und bestrahlt machen sollten. [...] Sonntagsabend, so grau, so wankend, so kläglich, die Welt ging stürmisch in hohen Wogen, aber man schwamm nicht mit, man wurde an den Rand gespült, immer wieder, zwischen Blumen, zwischen Kiesel, zwischen Gestrüpp, immer an den Rand. Kläglich ist das Schicksal des Emigranten, der nirgendwo dazugehört, kläglich ist das Schicksal eines, der in seine Heimat zurückkommt und fremd geworden ist, kläglich das Schicksal des Bürgermädchens, das sich zum Apostel – ach, nur zum Weggeführten! – der Arbeiter hat machen wollen ... So jämmerlich ist das alles, so klein, so keines Mitleids wert, niemandem kann Hanna anvertrauen, was mit ihr geschieht und warum sie leidet, niemanden interessiert es, es ist auch nicht wichtig, aber für sie, für sie ist es das einzige Leben, das sie hat, so ein zerstücktes, wankendes, klägliches Leben, das einzige dennoch.⁴⁰

Und weiter: „Mit einem Mal schien es ihr weder groß noch entsetzlich, was sie in den letzten Tagen erlebt hatte. [...] Leben! Leben! spürte sie dringend. Neu anfangen, unter einem neuen, helleren Himmel! Nicht warten, bis es einen unter den Zug schmeißt, wenn man allein und ratlos in Straschnitz spazierengeht, in Straschnitz, wo die Friedhöfe sind.“⁴¹ Der Umbruch wird angenommen, und der Gewinn ist die momentane, die völlige Freiheit.

Der Roman entwirft kein Modell einer idealen Gemeinschaft, im Gegenteil, er verwirft es. Ernst Bloch⁴², Theodor W. Adorno⁴³ und auch Michel Foucault⁴⁴ haben darauf hingewiesen, daß der utopische Gehalt nicht im Ausformulieren einer positiven Utopie liegt, vielmehr weise die Betonung des Bruchs, der Diskontinuität und des Zufalles über den gegenwärtigen

³⁹ Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*, S. 334.

⁴⁰ *Ebd.*, S. 207.

⁴¹ *Ebd.*, S. 321.

⁴² Vgl. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*.

⁴³ Vgl. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Vgl. dazu auch Rademacher: *Vexierbild der Hoffnung*.

⁴⁴ Vgl. Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, u.a. S. 20f. Vgl. außerdem Schroer: *Ethos des Widerstands*, S. 144f.

tigen Zustand hinaus. Die in *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* geäußerte Kritik am gesellschaftlichen und politischen Zustand und das Zerbröckeln eines Ideals allein machen aber noch keine (post)moderne Utopie aus. In der subtilen Verwebung von nachprüfbarer Realität und Fiktion liegt vielmehr der utopische Gehalt des Romans. Die Biographie der Heldin weicht nur geringfügig von derjenigen der Autorin ab, und der geschichtliche Rahmen entspricht weitgehend historischen Tatsachen. Der Text ist jedoch keine Autobiographie, sondern Fiktion. Alice Rühle-Gerstel beabsichtigte in ihrem Roman eine Versetzung der Realität – mit dem Ziel, das wirkliche Leben dadurch um so genauer zu treffen. In einer unveröffentlichten Vorbemerkung zum Roman äußert sie sich zum fiktionalen Schreiben:

Das wirkliche Leben ist viel zu unwahrscheinlich, als daß man es so, wie es ist, in einem Roman überführen könnte; der Leser würde nur ungläubig den Kopf schütteln über die schlechte Erfindung. [...] Damit der Leser Handlung und Personen für wirklich nehme, muß der Autor seine Arbeit tun: auseinanderreißen, zusammenfügen, verlieren, finden, erfinden. [...] Im Sinne dieser Ansicht sind die Personen und Vorkommnisse dieses Buches aufzufassen. Sie sind, im juristischen Verstande, nicht existent.⁴⁵

In der ästhetischen Bearbeitung der „Wirklichkeit“ allein liegt – so auch Adorno – die Möglichkeit zur Versöhnung mit derselben. Die Realität wird als eine bedürftige, mangelhafte in die Kunst überführt, und zwar so, daß die Möglichkeit einer besseren „Wirklichkeit“ – Adorno spricht von dem „Anderen“ – blitzhaft aufscheint: „Die Elemente jenes Anderen sind in der Realität versammelt, sie müßten nur, um ein Geringes versetzt, in neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden. Weniger als daß sie imitieren, machen die Kunstwerke der Realität diese Versetzung vor.“⁴⁶

Auf *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* bezogen bedeutet dies, daß Alice Rühle-Gerstel die Realität, die sie selbst vorgefunden hat, in eine genau durchdachte, kunstvolle Form gebracht hat. Im erwähnten Vorwort stellt sie die Arbeit des Autors oder der Autorin derjenigen eines Komponisten gleich. Formal läßt *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* Strukturen eines musikalischen Werks erkennen, das sich unter anderem durch immer wiederkehrende Motive auszeichnet. Über die wörtliche Sprache hinaus weisen im Roman Bilder und Symbole. Und auch die wörtliche Sprache ist alles andere als eindeutig. Am Beispiel der beiden Leitmotive „Umbruch“ und „Freiheit“ soll dies kurz erläutert werden.

⁴⁵ Rühle-Gerstel: *Nachlaß*, Ed 227/2.

⁴⁶ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 199.

Verschiedene Sinngehalte eines Wortes werden im Roman gezielt miteinander in Verbindung gebracht werden. Das zentrale Motiv des „Umbruchs“ kommt anfänglich nur im technischen Sinne vor, als Prozeß der Gestaltung der Zeitungsdruckseiten. Der tägliche Umbruch in der Setzerei ist ein fester Bestandteil der Tätigkeit der Protagonistin bei der Zeitung *Svoboda*. Die andere Bedeutung des Wortes, eine grundlegende Änderung, wird implizit aufgerufen, indem die Darstellungen des Zeitungsumbruchs jeweils als metaphorische Umschreibungen für politische Umwandlungen der Zeit oder persönliche Veränderungen im Leben Hanna Lasts arrangiert sind. In wenigen Stellen bloß wird dieser Sinn explizit benannt.⁴⁷ Es fällt auf, daß im Roman die spezifischere Bedeutung des Begriffs scheinbar in den Vordergrund gerückt ist. Der andere, der geläufigere und thematisch schließlich wichtigere Wortinhalt schwingt aber immer mit. Der erste miterlebte Zeitungsumbruch wird in einer eindrucklichen atmosphärischen Beschreibung aus der Perspektive Hanna Lasts geschildert, die bei so etwas zum ersten Mal dabei ist. Die Empfindungen, die das ganze Treiben bei der Zuschauerin auslöst, sind so stark, daß Hanna dessen Ende sogar mit der Erlösung der Menschheit vergleicht:

[Alle] hatten sie [...] ein Gemeinsames vor: bis halbzehn auf die Sekunde den Umbruch hinter sich zu bringen. Man hätte meinen können, dachte Hanna fern, es handle sich um die Erlösung der Menschheit, um nichts Geringeres, mit solchem Eifer und so unzerteilter Aufmerksamkeit gingen sie alle zu Werk, und dabei handelte es sich doch – es dauerte nicht lang, bis sie dieses, wie viele Geheimnisse des Umbruchbetriebes erfahren hatte – nur darum, das Blatt rechtzeitig zu den Zügen zu befördern, die es nach den vier Himmelsrichtungen über die Republik ausstreuen sollten ...⁴⁸

In der zitierten Stelle werden die beiden Bedeutungen von „Umbruch“ zusammengeführt. Der Anfang des Zitates, worin die letzten Anstrengungen für den Zeitungsumbruch beschrieben werden, läßt sich als Metapher für die marxistische Weltrevolution lesen. Gemeinsam und mit vollem Einsatz arbeiten alle Beteiligten an der letzten großen Veränderung, der Erlösung der Menschheit. Dieser Vorgang – vordergründig der Umbruch bei der Zeitung –, dem die Beobachterin zum ersten Mal gegenübersteht, zieht sie vollständig in Bann. Aussagekräftig ist aber vor allem der zweite Teil der zitierten Passage. Dort wird der Vergleich, der Hanna in den Mund gelegt

⁴⁷ Der Satz „In der Welt war Umbruch über Umbruch passiert“ meint die politischen Ereignisse, vgl. Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*, S. 239; mit dem Ausruf „Das war doch ein Umbruch im Leben!“ wird auf biographische Veränderungen hingewiesen, *ebd.*, S. 349.

⁴⁸ *Ebd.*, S. 94.

ist, bereits wieder relativiert, und zwar mit dem Hinweis, auch sie habe mit der Zeit erfahren, daß die Geheimnisse des Umbruchbetriebes eigentlich nur pragmatischer Natur seien. Diese Bemerkung, die in die Zukunft weist, deutet darauf hin, daß die anfängliche Euphorie für den Umbruch nach einem tieferen Einblick in die Zusammenhänge nicht bestehen bleibt. Auch die metaphorische Lesart, die „Umbruch“ hier mit marxistischer Revolution in Verbindung bringt, läßt sich bestätigen, insofern im Verlauf des Romans noch deutlich wird, wie die Begeisterung der Protagonistin für die kommunistischen Bestrebungen langsam abklingt, je mehr sie die Vorgänge innerhalb der Partei begreift.

Zum Schluß des Romans, wie die geschlagene Heldin die Stadt, die Partei und den Geliebten verläßt, in einem Moment, in dem sich ihr ganzes Leben ändert, heißt es:

Ein guter Umbruch ... manches hat auf die letzte Seite wandern müssen, was auf die erste oder mindestens auf die dritte Seite Anspruch erhob, manches muß überhaupt wegfallen, wir haben keine Zeit, wir haben keinen Platz, die Überschriften müssen die angemessene Größe haben, eine unbeträchtliche Episode kann man nicht mit Vier-Cicero-Lettern betiteln.⁴⁹

Dieses Zitat, das sich aufgrund der Wortwahl eindeutig auf den Zeitungsbetrieb bezieht, ist ein weiteres Beispiel dafür, daß die Beschreibung des Umbruchs in der Setzerei dazu benutzt wird, etwas anderes auszudrücken, ohne es zu benennen. Aus der zitierten Stelle läßt sich die ganze Enttäuschung Hanna Lasts darüber herauslesen, daß sich all ihre Wünsche, Vorstellungen und Ziele nicht verwirklicht haben. Diese waren – wie aus dem Bild der Zeitungsgestaltung hervorgeht – verdrängt, nach hinten verbannt oder ganz fallengelassen worden, weil die Verantwortlichen sie als nicht wichtig genug befunden hatten. Der Schluß, den Hanna daraus zieht, lautet: „Das Leben muß mit Leim und Schere behandelt werden, mit bloßen Fahnen kann man keine Zeitung und kein Leben machen ...“⁵⁰. Die Fahnen – das sind sowohl die ersten Abzüge von Druckseiten als auch Symbole für politische Ideale – können nicht bestehen, die Zeitungsseiten werden revidiert und schließlich neu konzipiert, die „Utopie“⁵¹ des Kommunismus – so die übertragene Bedeutung des Zitates – wird von der Realität zerschnitten, und das Leben setzt sich anders wieder zusammen.

⁴⁹ *Ebd.*, S. 349.

⁵⁰ *Ebd.*, S. 349.

⁵¹ Unter „Utopie“ wird an dieser Stelle ein auf fehlerhafter Einschätzung der „Wirklichkeit“ aufbauendes, das heißt nicht zu realisierendes Gesellschaftsideal verstanden.

Es wird deutlich, daß Alice Rühle-Gerstel die von ihr in der Weimarer Republik vertretene Position im Roman selbst als „Utopie“ im herkömmlichen Sinne entlarvt. In *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* ist von der schöpferischen Hoffnung, die von ihren früheren, marxistisch beeinflussten Schriften⁵² ausging, nichts mehr zu spüren.

Dies wird noch einmal deutlich bei der Untersuchung des Motivs der Freiheit im Roman von Rühle-Gerstel. Sowohl der Geliebte der Heldin als auch die Zeitung heißen „Svoboda“, was übersetzt „Freiheit“ bedeutet und, wie im Roman gesagt wird, in Prag kein seltener Name ist.⁵³ So wie der „Umbruch“ in Analogie zum Zeitungsumbruch als täglicher Vorgang beschrieben wird, scheint auch „Freiheit“ etwas Alltägliches zu sein. Abermals spielt die Autorin mit der Mehrdeutigkeit eines Wortes: „Alles heißt Svoboda, dachte sie, Freiheit, alles heißt Freiheit, was nennt sich nicht alles Freiheit ...“⁵⁴. Mit dieser Bemerkung wird im Roman über die Konstatierung der weiten Verbreitung eines Familiennamens hinaus die Bedeutungsvielfalt von „Freiheit“ thematisiert. Das Ziel des Sozialismus, das „Reich der Freiheit“⁵⁵, rückt durch die Erfahrung des Nationalsozialismus und des Exils in unerreichbare Ferne. Die Autorin besinnt sich mittels ihres Romans auf die „innere Freiheit“, das heißt, sie kommt ab von der Propagierung einer äußeren, kollektiven „Freiheit“ und stellt die persönliche in den Vordergrund. Diesbezüglich wird eine enge Verschränkung von Inhalt und Form deutlich. Der Roman negiert inhaltlich die Aussicht auf ein politisches Freisein und propagiert ebenfalls auf der Inhaltsebene, was aber durch die literarisch-fiktionale Form gleichsam verdoppelt wird, die Kunst als utopischen Ort der „Freiheit“. Die Kunst bildet laut der Romanfigur Anatol Svoboda einen Zufluchtsort vor der realen Gegenwart, die den Menschen die „Freiheit“ verwehre.⁵⁶ Er lokalisiert gegenüber realer Unfreiheit die „Freiheit“, die als das utopische „Andere“ verstanden werden kann, in der Kunst. Er sieht im ästhetischen Erlebnis einen Zugang zur „Freiheit“. Auch Schiller propagierte die ästhetische Erfahrung, „weil es

⁵² Vgl. u.a. Rühle-Gerstel: *Der Weg zum Wir*.

⁵³ Vgl. Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*, S. 107.

⁵⁴ *Ebd.*, S. 110; vgl. auch *ebd.*, S. 325, S. 337.

⁵⁵ Vgl. dazu Rühle-Gerstel: *Der Weg zum Wir*, S. 222.

⁵⁶ Im Gegensatz zu Anatol reagiert Karl, der Kommunist, auf den Entzug der Freiheit nicht mit der Abwendung von der „Realität“, sondern vorerst mit ungebrochener Hoffnung. „Unser wirkliches Leben liegt in der Zukunft!“, schreibt er in einem Brief an seine Frau Hanna. Vgl. Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*, S. 262.

die Schönheit ist, durch die man zu der Freiheit wandert“.⁵⁷ In der Kunst könne die „Freiheit“ geschaut werden, „denn die Kunst ist eine Tochter der Freiheit.“⁵⁸ Anders als bei Schiller, der mit einer Rückwirkung auf die gesellschaftliche Praxis rechnete, bleibt der Kunstgenuß des Bildungsbürgers Anatol rein eskapistisch.

Die Ansichten von Anatol bleiben nicht ohne Auswirkungen auf Hanna. Dennoch ist das Gefühl von „Freiheit“, das die Romanheldin unter dem Einfluß ihres Geliebten, jeglicher politischer Verantwortung ausweichend, verspürt, nicht ungebrochen. Hanna ist sich der apolitischen Haltung Anatols bewußt und unternimmt einige – mehr oder weniger halbherzige – Versuche, ihm die sozialistischen Werte näher zu bringen.⁵⁹ Hanna hat als Kommunistin vergeblich versucht, ihre Liebe zum „Schönen“ zu verdrängen, genauso gelingt es ihr als Freundin eines Kunstliebhabers nicht, ihre moralische Skepsis gegenüber dem rein ästhetischen Genuß auszuschalten. Gerade die Einsicht, daß alles zweifelhaft ist, bringt blitzhaft das Wesentliche ans Licht: „Nein, sie [d.i. Hanna] gehörte nirgends hin. Alles ist ungewiß, alles schwankt, immerfort werden die Rollen vertauscht, und wen es trifft, der muß in einem Stück sogar mehrere Rollen spielen. [...] und sie spürt, was sie nie gespürt hat, daß sie ein einzelner und abgelöster Mensch ist“.⁶⁰ Nicht der Kommunismus, nicht der reine Ästhetizismus bringen – so die endgültige Erkenntnis der Romanheldin – die „Freiheit“, – es sind nur Rollen, die man je nach Situation und Umfeld spielt –, sondern die Rückbesinnung auf sich selbst, auf das eigene Ich mit all seinen Widersprüchen.

„Freiheit“ erweist sich in verschiedenen Zusammenhängen als leerer Begriff. Einzig in der utopischen Kategorie des „Anderen“ als demjenigen, was nach der Lossagung von allen und allem eintreten wird, gewinnt der Begriff im Roman seine Bedeutung. *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* zeigt die Emanzipation eines Subjekts, das sich zwischen Resignation und „utopischer“ Hoffnung auf ein neues, ein besseres Leben bewegt. Er ist meiner Ansicht nach eine signifikante Reaktion auf die Situation des Exils. Die Perspektivierung löst das Streben nach begrifflicher Klarheit und Eindeutigkeit ab.

⁵⁷ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, S. 573.

⁵⁸ *Ebd.*, S. 572.

⁵⁹ Vgl. Rühle-Gerstel: *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit*, S. 130.

⁶⁰ *Ebd.*, S. 162.

An dieser Stelle läßt sich wieder der Bogen zu meiner Anfangsthese und zum Zusammenhang zwischen utopischen Elementen in Texten von Frauen und in der Exilliteratur schlagen. Sigrid Weigel mißt in ihrem Aufsatz *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis* jenen literarischen Texten mehr utopische Kraft bei, die „nur“ Fragmente konkreter Utopie[n]“ beinhalten, statt Lebensmöglichkeiten in geschlossenen (Frauen-)Gesellschaften zu imaginieren; die Zerstörung affirmativer Emanzipationskonzepte und die Darstellung einer gebrochenen Identität sieht Weigel als notwendiges Gegenstück zu einfachen Scheinlösungen und als Versuch, Illusionen von Hoffnungen zu unterscheiden.⁶¹ Zurückkommend auf Kristevas These der Frau als Exilantin darf meines Erachtens, was Weigel in bezug auf weibliches Schreiben formuliert hat, auch auf die literarische Verarbeitung des Exils übertragen werden. Daß sich eine solche Engführung auch in der Praxis aufrechterhalten läßt, zeigt sich am Beispiel des Romans von Alice Rühle-Gerstel.

Zusammenfassung

Keiner der beiden untersuchten Texte kann in dem Sinne utopisch genannt werden, als daß er ein ideales Modell entwirft. Dennoch bewegen sich beide in einem utopischen Diskurs. Dieser zeichnet sich einerseits stilistisch durch eine amimetische Ästhetik aus, die im Roman *Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit* durch eine verstärkte Bildlichkeit und Musikalität, in *Reise ins Elfte Reich* durch die Ironie zutage tritt. Andererseits ist es der spezifische Umgang mit den Motiven „Freiheit“ bei Alice Rühle-Gerstel und „verkehrte Welt“ bei Anna Seghers, die auf die sozialistische, beziehungsweise auf die Morussche Tradition der Utopie anspielen, um diese aber gleich wieder zu deformieren.

Joanna Jablowska macht geltend, daß die Utopie in der Gegenwartsliteratur nur in zerstückter Form weiterlebe; die Utopie habe sich auf die Sprache und das Zitat zurückgezogen, an die Stelle der Gegenwelten träten Wortwelten, die sich erinnern der alten Gattung bedienten.⁶² Am Beispiel der beiden behandelten Texte wurde deutlich, daß sich diese Tendenz nicht erst aus einem Gefühl der Leere nach dem Zweiten Weltkrieg ergab, wie das in der Forschung oft dargestellt wird, sondern daß gerade die Situation des Exils eine nicht zu vernachlässigende Phase für die Entwicklung des

⁶¹ Vgl. Weigel: *Der schielende Blick*, S. 125. (Hervorhebung im Original).

⁶² Jablowska: *Literatur ohne Hoffnung*, S. 34f.; vgl. auch Müller: *Gegenwelten*, S. 297.

utopischen Diskurses bildet. Die unmittelbare Erfahrung des Umbruchs in politischer, sozialer und individueller Hinsicht, der Bedrohung und vor allem der Heimatlosigkeit ließen in der Zeit zwischen 1933 und 1945 literarische Texte entstehen, die der Sehnsucht nach dem idealen Nichtort neue Ausdrucksformen verliehen und auf die nachfolgende (nicht nur weibliche) Literatur prägend wirkten.

Literatur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1989.

Arnold, Heinz Ludwig: „Widerstand. Utopie. Macht. Anna Seghers: *Das Vertrauen*“. In: *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*. Hrsg. von Karl Deiritz; Hannes Krauss, Berlin 1993, S. 160-166.

Bachmann, Ingeborg: „Literatur als Utopie“. In: I. Bachmann, *Werke*. Hrsg. von Christine Koschel; Inge von Weidenbaum; Clemens Münster. Band 4, München/Zürich 1993, S. 255-271.

Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach "Malina": Ingeborg Bachmanns "Simultan"-Erzählungen*, Würzburg 1997.

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M. 1983.

Bloch, Ernst: „Das Prinzip Hoffnung“. In: Ernst Bloch, *Gesamtausgabe in 16 Bänden*. Bd. 5, Frankfurt a. M. 1977.

Bohrer, Karl Heinz: „Utopie des ‚Augenblicks‘ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur“. In: K. H. Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 180-218.

Braun, Hans-Jürg (Hg.): *Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen*, Zürich 1987 (= Zürcher Hochschulforum Bd. 9).

Diersen, Inge: „Vom Goldenen Zeitalter. Utopieverlust und Gegenbild bei Anna Seghers“. In: *Neue deutsche Literatur. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik*, 493. Heft, Januar/Februar 1994, S. 136-139.

Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch: Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung, Bd. 11/1993.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a. M. 1974.

Gerhardt, Marlies: „Der weiße Fleck auf der feministischen Landkarte“. In: *Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Texte aus der neuen Frauenbewegung*. Hrsg. von Gabriele Dietze, Darmstadt, Neuwied, 1979, S. 22-30.

Haas, Erika: „Anna Seghers und der Messianismus Ernst Blochs. Ein Denktypus und seine literarische Erscheinungsweise“. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft* 6/1997, S. 275-288.

Hein, Christoph: „Worüber man nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen. Zu einem Satz von Anna Seghers“. In: C. Hein: *Öffentlich arbeiten. Essays und Gespräche*, Berlin 1987, S. 43-56.

Hilzinger, Sonja: „'Ins Leere fallen'. Alice Rühle-Gerstels Exilroman 'Der Umbruch oder Hanna und die Freiheit'“. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*. Hrsg. von Edita Koch, Frankfurt a. M. 1990, Nr. 1, S. 43-52.

Jablkowska, Joanna: *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden 1993.

Klapdor, Heike: „Überlebensstrategie statt Lebensentwurf. Frauen in der Emigration“. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch: Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*, Bd. 11/1993, S. 12-30.

Kreis, Gabriele: *Frauen im Exil. Dichtung und Wirklichkeit*, Darmstadt 1988.

Kreyssig, Jenny: *Die Utopia des Thomas Morus. Studien zur Rezeptionsgeschichte und zum Bedeutungskontext*, Frankfurt a. M. u.a 1988.

Kristeva, Julia, Rossum-Guyon, Françoise van: „Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva“. In: *Freibeuter* 2/1979, S. 79-84.

Kristeva, Julia: *Polylogue*, Paris 1977.

Krysmanski, Hans-Jürgen: *Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts*, Köln, Opladen 1963.

Morus, Thomas: *Utopia*, Stuttgart 1995 (= Reclam 513). (Übersetzt von Gerhard Ritter).

Müller, Götz: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Stuttgart 1989.

Osterkamp, Ernst: „Utopie und Prophetie. Überlegungen zu den späten Schriften Walter Benjamins“. In: *Literatur ist Utopie*. Hrsg. von Gert Ueding, Frankfurt a. M. 1978, S. 103-128.

Rademacher, Claudia: „Vexierbild der Hoffnung. Zur Aporie utopischen Denkens bei Adorno“. In: *Utopie und Moderne*. Hrsg. von Rolf Eickelpasch, Armin Nassehi, Frankfurt a. M. 1996, S. 110-135.

Rühle-Gerstel, Alice: *Der Umbruch oder Huma und die Freiheit*. Frankfurt a. M. 1984.

– *Der Weg zum Wir. Versuch einer Verbindung von Marxismus und Individualpsychologie*, München 1980 (1. Auflage: Dresden 1927).

– „Nachlaß“. Ed 227/1-17. In: *Institut für Zeitgeschichte in München*.

Schiller, Friedrich: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. In: F. Schiller: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Gerhard Fricke, Herbert G. Göpfert, München 1989, Bd. 5, S. 570 - 669.

Shafi, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*, Bern, Frankfurt a. M., New York, Paris 1990.

Schlossbauer, Frank: „Schreiben als erinnern, sehen als Schau. Anna Seghers' "Der Ausflug der toten Mädchen" zwischen Requiem und Utopie“. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 113/1994, S. 578-597.

Schroer, Markus: „Ethos des Widerstands. Michel Foucaults postmoderne Utopie der Lebenskunst“. In: *Utopie und Moderne*. Hrsg. von Rolf Eickelpasch; Armin Nassehi, Frankfurt a. M. 1996, S. 136-169.

Seghers, Anna: „Frauen und Kinder in der Emigration“. In: A. Seghers; Wieland Herzfelde, *Gewöhnliches und gefährliches Leben. Ein Briefwechsel aus der Zeit des Exils 1939-1946*, Darmstadt, Neuwied, 1986, S. 128-145.

Seghers, Anna; Herzfelde, Wieland: *Gewöhnliches und gefährliches Leben. Ein Briefwechsel aus der Zeit des Exils 1939-1946*, Darmstadt, Neuwied, 1986.

Seghers, Anna: „Reise ins Elfte Reich“. In: A. Seghers: *Reise ins Elfte Reich. Erzählungen 1934-1946*, Berlin 1994, S. 76-89.

Trapp, Frithjof: *Deutsche Literatur im Exil*, Bern, Frankfurt a. M., New York 1983 (= Germanistische Lehrbuchsammlung Bd. 42).

Veth, Hilke: „Literatur von Frauen“. In: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 8: Literatur in der Weimarer Republik 1918-1933. Hrsg. von Bernhard Weyergraf, München 1995, S. 446-482.

Vosskamp, Wilhelm (Hg.): *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart 1982, Bd. 1-3.

Wagner, Frank: *"...der Kurs auf die Realität". Das epische Werk von Anna Seghers (1935-1943)*, Berlin 1978.

Wall, Renate: *Verbrannt, verboten, vergessen. Kleines Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1933 bis 1945*, Freiburg i. Br. 1995.

Weigel, Sigrid: „Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis“. In: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid, *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin, Hamburg 1988.

Winter, Michael: *Compendium Utopiarum. Typologie und Bibliographie literarischer Utopien*, Erster Teilband: Von der Antike bis zur deutschen Frühaufklärung, Stuttgart 1978.

Literarische Utopien von Frauen in der deutschen und US-amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts

Anne Stalfort

Im heutigen Sprachgebrauch versteht man unter „Utopie“ nicht nur literarische Texte. Das Utopische hat umgangssprachlich einen abwertenden Beigeschmack bekommen und gilt im politischen Sprachgebrauch als Gegensatz zur Realpolitik, den sogenannten harten Fakten und den Sachzwängen. In Lexika und Wörterbüchern kann man diese Entwicklung verfolgen: Im 19. Jahrhundert verliert die Utopie ihren Charakter als Bezeichnung einer literarischen Gattung und wird zum „Hirngespinnst“ (im *Duden* bis 1973) oder zu „eine[r] Idee oder ein[em] Plan, die so phantastisch sind, daß man sie nicht verwirklichen kann“¹.

Dennoch erlebte die Utopieforschung seit den achtziger Jahren eine Renaissance, die sich an der steigenden Zahl der Forschungsarbeiten ablesen läßt, die sich interdisziplinär und international mit diesem Thema auseinandersetzen.² Ebenso wurden Versuche unternommen, eine brauchbare Definition für die Gattung „literarische Utopie“ zu finden und die in Frage kommenden Texte erst einmal bibliographisch zu erfassen und zugänglich zu machen.³

„Was ist eine literarische Utopie?“ - auf diese Frage gibt die Literaturwissenschaft bis heute keine eindeutige Antwort. Die Gattungsproblematik wird deutlich, wenn man versucht, Utopie von oft synonym gebrauchten Begriffen abzugrenzen. Staatsroman, Zukunftsroman, Science-Fiction,

¹ *Langenscheidts Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache*, Berlin und München, Langenscheidt, 1994, Lemma „Utopie“.

² Vgl. u.a. die dreibändige *Utopieforschung* von Wilhelm Voßkamp (1982). Aus den letzten Jahren ist erwähnenswert der interdisziplinär angelegte Sammelband *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*. Hg. v. Rolf Jucker, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 41).

³ Eine der umfangreichsten Sammlungen ist das bereits 1979 erschienene *Compendium Utopiarum* von Michael Winter. Aktuellere Nachschlagewerke sind das *Lexikon der Science Fiction Literatur* (Hg. v. Alpers/Fuchs/Hahn/Jeschke, München, Heyne, 1988) und die für den Schwerpunkt USA unübertroffene *Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy* (Hg. v. Donald H. Tuck, Chicago 1994).

Space Fiction, Anti-Utopie, Ökonomie, Robinsonade, wissenschaftliche Phantastik oder Fantasy: die Versuche, klare Gattungsgrenzen zu finden, haben zu einer Vielzahl sich überschneidender Untergruppchen geführt. Eine sehr weit gefaßte Definition schlägt Wolfgang Biesterfeld vor: Utopie sei die „Manifestation der möglichen Gesellschaft im Text“⁴.

Auffällig ist ein gemeinsamer Nenner fast aller Texte, die inzwischen zum utopischen Kanon zählen: Sie wurden von Autoren geschrieben und haben männliche Helden.⁵ Frauen spielen zwar auch eine Rolle in den utopischen Entwürfen - aber diese Rolle ist wenig utopisch. Sie unterscheidet sich nicht grundsätzlich von der, die Frauen auch schon in der realen Gesellschaft des Autors hatten. Als Handlungsträgerinnen treten sie in der Regel nicht auf.

Daher stellen sich folgende Fragen:

- Existiert außerhalb des traditionellen Utopiekanons noch ein verschwiegener Kanon utopischer Literatur von Autorinnen? (Die Antwort ist: Ja.)
- Findet man in den Utopien der Autorinnen feministisch geprägte Gesellschaftsentwürfe oder werden herkömmliche patriarchale Frauenbilder reproduziert?
- Welche formalen und inhaltlichen Eigenheiten zeigen literarische Utopien von Frauen?
- Welche besondere Situation entsteht für Autorinnen innerhalb eines männlich geprägten Genres?
- Sind Traditionen erkennbar, die von Frauen geschriebene Utopien miteinander verbinden?

Im 20. Jahrhundert wird die Entwicklung des utopischen Genres von zwei Tendenzen bestimmt: Die erste ist die Verschiebung von positiven zu negativen Utopien, die auch als Anti-Utopien, Dystopien, oder Warnutopien bezeichnet werden. Darin wird statt der bestmöglichen die schlechteste aller denkbaren Welten beschrieben. Die zweite ist der rapide wachsende Anteil der unter dem Etikett „Science Fiction“⁶ vermarkteten

⁴ Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*. Tübingen. Metzler, 1982, S. 10.

⁵ Wenn ich von „utopischem Kanon“ und „traditioneller Utopieforschung“ spreche, so beziehe ich mich dabei auf jene Standardwerke, auf die unter dem Stichwort „Utopie“ immer wieder verwiesen wird (u.a. die oben genannten Titel von Vosskamp und Biesterfeld, die auch umfangreiche Bibliographien der Primärliteratur enthalten).

⁶ Ich ziehe diese Schreibweise der im *Duden* verwendeten „Science-fiction“ vor, weil sie gebräuchlicher ist.

Literatur. Ich wage zu behaupten, daß das Verhältnis der Science Fiction zur Utopie zunächst davon bestimmt wird, auf welcher Seite des Atlantiks man sich befindet. Für die europäische Utopieforschung ist Science Fiction eine thematisch beschränkte Untergattung der Utopie. Utopie ist demnach an umfassenden gesellschaftlichen Alternativen interessiert, während die Science Fiction nur naturwissenschaftliche und technische Spekulation in den Vordergrund stellt.⁷ Die andere Richtung sieht die Utopie als Teil der Science Fiction an. Demnach ist Utopie - in der Gegenwart - keine eigene Gattung mehr, sondern lediglich eine sozialpolitische Untergattung der Science Fiction. Diese Meinung wird vor allem innerhalb der Science Fiction Studies vertreten, ein Forschungsbereich, der an den amerikanischen Universitäten seit den siebziger Jahren etabliert ist.⁸

In der Fachliteratur zeigt sich, daß eine klare Abgrenzung von Utopie zur Science Fiction oder zur Fantasy nicht möglich ist. Nicht einmal Utopie und Anti-Utopie lassen sich so einfach unterscheiden: denn im Laufe der Rezeptionsgeschichte kann ein und dasselbe Werk durchaus einmal als positiver und ein andermal als negativer Entwurf verstanden werden. Auch im Bereich der utopischen Geschlechterrollen können positiv intendierte Utopien als negative gelesen werden (und umgekehrt).

Beispielhaft läßt sich diese Relativität der Utopie bereits an Thomas Morus' *Utopia* von 1516 zeigen. Morus' Buch trägt den Titel: *Ein wahrhaft goldenes Büchlein von der besten Verfassung des Staates und von der neuen Insel Utopia, so wohltuend wie heiter, von dem berühmten und beredten Thomas Morus, Bürger und Sheriff der wohlbekannten Stadt London*. Es ist der Bericht eines Reisenden, der auf der fernen Insel Utopia eine vorbildlich organisierte Gesellschaft vorfindet - ein Gegenbild der Zustände im England des 16. Jh. Dieses Werk gilt in der traditionellen Utopieforschung seitdem als Prototyp und Morus somit als Begründer der literarischen Gattung Utopie. „Utopia“ ist eine Neuwortschöpfung von Thomas Morus. Er setzte es aus „topos“ (griechisch: „der Ort“) und einem vorangestellten „u“ zusammen. „U“ bedeutet griechisch „nicht“; „eu“

⁷ Ein aktuelles Beispiel: „die technisch wissenschaftliche Zukunftsphantasie aber wird zur Sache der Science Fiction, der es freilich nicht um das glückliche Leben im idealen Staat geht.“ In: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Hg. v. Horst Brunner und Rainer Moritz, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1997, Artikel: „Utopie, utopischer Roman“.

⁸ Ich verweise hier vor allem auf einen führenden Vertreter der akademischen SF-Kritik, Darko Suvin, dessen Hauptwerk *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung* 1979 bei Suhrkamp erschien.

bedeutet „glücklich“. Da im Englischen „utopia“ und „eutopia“ gleich klingen, kann man dieses Kunstwort entweder als „Nirgendort“ oder auch als „glücklicher Ort“ lesen. Damit legte Morus bereits die Basis für die widersprüchliche Deutung des Begriffs „Utopie“.

Den Beginn der literarischen Gattung Utopie könnte man statt auf Morus' *Utopia* und das Jahr 1516 auch auf das Jahr 1405 festlegen, als *Das Buch von der Stadt der Frauen* erschien.⁹ Die Französin Christine de Pizan, wahrscheinlich eine der ersten Frauen, die vom Schreiben leben konnten, entwirft darin eine allegorische Frauenstadt und bevölkert sie mit vorbildlichen Frauengestalten aus der Mythologie, der Bibel und der Geschichte. Interessanterweise wendet Christine de Pizan die negative Überlieferung einiger Frauengestalten ins Positive (z. B. die keifende Xanthippe). Die Ich-Erzählerin erhält zu Beginn überraschenden Besuch: Frau Vernunft, Frau Rechtschaffenheit und Frau Gerechtigkeit treten auf und fordern die Autorin auf:

Laß uns hinaus aufs Feld der Literatur gehen: dort soll die Frauenstadt auf einem fetten und fruchtbaren Boden errichtet werden, dort wo alle Früchte wachsen, sanfte Flüsse fließen und die Erde überreich ist an guten Dingen aller Art. (S. 48)

Die Auswahlkriterien für die Bewohnerinnen dieser Stadt sind allerdings recht selektiv:

Bewohnen sollen sie ausschließlich Frauen, die es verdienen gepriesen zu werden; für solche jedoch, denen es an Tugend gebricht, werden die Mauern unserer Stadt ein unüberwindliches Hindernis sein. (S. 42)

Als erste literarische Utopie einer deutschsprachigen Autorin erschien 1889 *Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Von Jemand*¹⁰. Hinter dem offensichtlichen Pseudonym „Jemand“ verbirgt sich Bertha von Suttner. Erzähltechnisch verwendet Bertha von Suttner folgendes Muster: den Rückblick aus der Zukunft auf die Gegenwart. Sie läßt einen Historiker des 21. Jahrhunderts eine Vorlesungsreihe über die

⁹ Pizan, Christine de: *Livre de la Cité des Dames*, Paris 1405. Deutsche Ausgabe: *Das Buch von der Stadt der Frauen*, Berlin, Orlanda-Frauenverlag, 1986; München, dtv, 1990. (Den Zitaten aus der letzteren Ausgabe folgen die Seitenzahlen in runden Klammern.)

¹⁰ Suttner, Bertha von: *Das Maschinenzeitalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Von Jemand*, Zürich, Verlags-Magazin, J. Schabelitz, 1889 (aus dieser Ausgabe wird zitiert); erw. Neuauflage Dresden 1899; Nachdruck der Erstausgabe als Zwiebelzwerg-Reprint Nr.5, Düsseldorf 1983. Nachfolgend werden Zitaten aus diesem Werk die Seitenzahlen in runden Klammern nachgestellt.

Zustände im Europa des 19. Jahrhunderts halten. Dieser „Europologe“ (S.6) gehört bereits zu den sogenannten „Vollmenschen“. Der Historiker bezeichnet das „Vollmenschentum“ als „höhere Gattung“ (S. 119), die alle früher als weiblich oder männlich geltenden Charakterzüge in sich vereint haben.

Die Kapitel des Buches werden von fiktiven Vorlesungsmanuskripten gebildet, von denen das vierte „Die Frauen“ überschrieben ist. Anhand etlicher Beispiele wird das Frauenbild des späten 19. Jahrhunderts illustriert. Der Erzähler kritisiert - zum Teil unüberhörbar ironisch - die Vermischung körperlicher mit geistigen Geschlechtsunterschieden, die Einschätzung der Frauen als „Unterabteilung des Menschentums“ (S. 79), die sexistische Erziehung und Ausbildung, geschlechtstypische Verhaltens- und Kleidungsnormen sowie die gesellschaftliche Doppelmoral. Als Hauptursache der deformierenden weiblichen Sozialisation der Frau gilt: „Immer war es ihre männerbeglückende Wirksamkeit, auf die sie sich prüfen lassen mußte.“ (S. 96) Es wird betont, daß es sich um von den Menschen selbst geschaffene (und damit auch potentiell abzuschaffende) Verhältnisse handelt. Dieser Sichtweise entsprechen auch die vorgeschlagenen Reformen: sie konzentrieren sich darauf, Frauen in die Bereiche zu integrieren, die ihnen bisher verschlossen waren. Zugang zu Bildung, Mitwirkung bei politischen Entscheidungen und ökonomische Teilhabe werden gefordert.

Die Stellung der Frau dient der Geschichtswissenschaft der Zukunft als Gradmesser für die soziale Entwicklung einer Gesellschaft. Für den Europologen aus dem 21. Jahrhundert sieht das 19. Jahrhundert daher düster aus:

Die Frauen. - Unter dieser Rubrik liebte man es zu jener Zeit, all diejenigen Geschöpfe unserer Gattung, die dem weiblichen Geschlechte angehören, unter allgemeinen Gesichtspunkten zu betrachten, und man war gewohnt, den einen tatsächlichen Unterschied des Geschlechts, auf beinahe alle Merkmale auszudehnen und sich unter Frauen eine Klasse von Wesen vorzustellen, die in jeder Hinsicht - in geistiger geradeso wie in körperlicher - mit ganz anderen Merkmalen ausgestattet waren als ihre männlichen Mitwesen, und daher eine Art Neben- oder vielmehr U n t e r a b t e i l u n g des Menschentums bildeten. (Gesperdt im Original, S. 79)

1914 erschien *Vor der Gründung des Frauenstaates. Eine utopische Novelle*. Die Autorin Magda Trott ist vor allem bekannt als Verfasserin der Förstersmädelgeschichte Pucki, die seit 1936 über sechsmillionenmal verkauft wurde. Magda Trott gehörte aber auch seit 1907 zu den Initiato-

rinnen der Berliner Frauenbank. In der bankeigenen Zeitschrift *Frauenkapital - eine werdende Macht* veröffentlichte sie 1914 ihre *Utopische Novelle*, in der sie die Lüneburger Heide als selbstverwalteten Bundesstaat für Frauen innerhalb des deutschen Reiches proklamiert.¹¹

Die Rahmenhandlung ist die Gründungsrede der Präsidentin des Frauenstaates. Nach der „Zentralisation der Kapitalien der Frau“ (S. 18) in einer Frauenbank ist das betreffende Gebiet zu diesem Zweck angekauft worden. Wiederholt wird darauf hingewiesen, daß der Frauenstaat sich als Bundesstaat des deutschen Reiches versteht. Frauenemanzipation ist nur innerhalb der bestehenden Machtverhältnisse vorgesehen. Hauptaufgabe bleibt der „Dienst am Vaterland“ (S. 19). Der Frauenstaat im Männerstaat soll vor allem Mängel im sozialen, caritativen und bildungspolitischen Bereich ausgleichen. Diese Bescheidenheit kennzeichnet den gesamten Entwurf des Frauenstaates. Ausgerechnet die sandige Lüneburger Heide haben sich die Frauen als Landkommune gekauft: ohne Infrastruktur, ohne Bodenschätze und allenfalls reich an Schafen... In erzähltechnischer Hinsicht wird die Unterordnung unter das Reich im letzten Satz noch einmal deutlich. Die Gründungsversammlung des Frauenstaates endet mit einem besonderen Schlußsegen: ein Bote bringt die schriftliche Einverständniserklärung der Reichsregierung.

Nach dem ersten Weltkrieg blühte das Genre der phantastischen Literatur. Die meisten Veröffentlichungen aus dieser Zeit fallen allerdings eher in den Bereich der Fantasy oder der technikfixierten Science Fiction. Beispiele sind hier Thea von Harbous *Frau im Mond* und *Metropolis*, die beide von Fritz Lang verfilmt wurden.¹² Sozialutopien von Frauen aus dieser Zeit sind mir nicht bekannt. Das unterstützt die These, daß die um die Jahrhundertwende entstandenen Utopien von Frauen im Zusammenhang mit der Ersten Frauenbewegung zu sehen sind.

¹¹ Trott, Magda E: „Von der Gründung des Frauenstaates. Eine utopische Novelle“. In: *Frauenkapital - eine werdende Macht. Wochenschrift für Volkswirtschaft, Frauenbewegung und Kultur*, Berlin 1914, S. 18-21. (Den Zitaten aus diesem Werk folgen die Seitenzahlen in runden Klammern.)

¹² Harbou, Thea: *Frau im Mond*, München, Heyne, 1989 (Erstausgabe: Berlin 1928; 1929 Uraufführung des Films von Fritz Lang (das Drehbuch schrieb Thea von Harbou, Langs damalige Ehefrau).

Metropolis. Berlin: Scherl 1926 (Uraufführung des Films 1927, Regie Fritz Lang, Drehbuch Thea von Harbou. Der schwarz-weiße Stummfilm wurde 1985 in einer kolorierten, von Giorgio Moroder mit Popmusik unterlegten Neufassung herausgebracht.)

Eine Vorläuferin der feministischen Utopie in den USA (und der ökologisch orientierten Utopien der Gegenwart) ist *Herland* von Charlotte Perkins Gilman.¹³ Erstveröffentlicht 1915 in Gilmans eigener Zeitschrift *The Forerunner*, geriet *Herland* völlig in Vergessenheit und erschien erst 1979 in Buchform, als im Zuge der Neuen Frauenbewegung auch ältere Frauenliteratur wiederentdeckt wurde.

Die Rahmenhandlung ist genretypisch: Drei junge Amerikaner entdecken auf einer Expedition ein legendenumwobenes Land, das seit 2000 Jahren nur von Frauen bewohnt wird. Die drei Abenteurer verkörpern drei Typen: der Pilot (Draufgänger und Frauenheld), sein Gegenpart, der Biologe (schüchtern und ritterlich), der Ich-Erzähler, Soziologe (ein aufgeschlossener und toleranter Charakter). Diese drei Amerikaner der Jahrhundertwende werden in eine Art Schutzhaft genommen und von ihren Betreuerinnen in Diskussionen über Erziehung, Privateigentum, Frauenarbeit, Religion verwickelt. Aufgrund der respektlosen und scharfsinnigen Fragen der Frauen müssen die drei feststellen, daß ihre eigene Welt nicht unbedingt die beste ist. Die neue Weiblichkeit der Herlanderinnen zeigt sich auch in ihrem Umgang mit den Ressourcen der Natur. Durch ökologischen Anbau erzielen sie hohe Erträge, sind aber darauf bedacht, nicht mehr zu produzieren, als die Gemeinschaft benötigt.

Die Schutzhaft endet mit einer Dreifachhochzeit. In den drei Zweierbeziehungen spielen die Beteiligten nun im Kleinen nochmal jene Konflikte durch, die vorher auf der Ebene der beiden Gesellschaftsformen diskutiert worden waren. Folgerichtig versucht der unbelehrbare Macho, seine Frau zu vergewaltigen, und wird des Landes verwiesen. Der Soziologe und Ich-Erzähler folgt ihm mit seiner Frau, die auf die Verhältnisse in der alten Welt neugierig geworden ist. Einzig der sanfte Biologe bleibt im Frauenland und hat seine Bestimmung gefunden: der einzige Vater im Lande der Mütter zu sein.

Herland ist ein sozialutopisches Lehrstück. Sein Schwerpunkt liegt auf den Dialogen und auf den Reflexionen des Ich-Erzählers sowie auf der ökologischen Ausrichtung der Utopie, die die ökofeministischen Utopien der achtziger Jahre um ein halbes Jahrhundert vorwegnimmt. Die Ge-

¹³ Perkins Gilman, Charlotte: *Herland*, Originalausgabe 1915 in der von Gilman selbst herausgegebenen Zeitschrift *The Forerunner*; in Buchform erst 1979 in den USA. Deutsche Ausgabe 1980 bei Rowohlt.

schichte selbst zeigt einige Schwächen: Auf die Frage nach der parthenogenetischen Entstehung der Töchter z. B. bekommt man nur eine sehr nebulöse Antwort. Ereignisse und Figuren werden allzu deutlich in gut und böse eingeteilt. Gleich zu Anfang stellt der Erzähler beruhigt fest, daß auch die Einwohnerinnen des Frauenlandes Weiße sind - und indogermanischer Abstammung.

Ich kann mich bis heute nicht entscheiden, ob Teile des Buches Satire sind oder nicht. Ist es zum Beispiel beabsichtigt oder unfreiwillig komisch, daß die Bewohnerinnen so friedlich sind, daß sie ihren Katzen nicht nur das Töten von Vögeln abgewöhnt haben - sondern auch das laute Miauen? Ist es Ironie, wenn der beeindruckte Erzähler angesichts des nicht nur lärm- sondern auch schmutzfreien Frauenlandes feststellt: „Dieses ganze Land war so sauber wie eine Musterküche“?

Bereits 1937 erschien in England *Swastika Night* von Katharine Burdekin. In *Swastika Night* werden die Zustände in Europa 700 Jahre nach Hitlers Endsieg geschildert. Auch dieses Buch war jahrzehntelang vergessen - erst 1985 erschien ein Nachdruck in den USA und 1995 die erste deutsche Ausgabe unter dem Titel *Nacht der braunen Schatten*.¹⁴

Die Romanhandlung beginnt im Jahre 720 nach Hitler. Die Welt ist in zwei Reiche aufgeteilt: das Nazireich und das ebenso militaristische japanische Imperium. Das Hitlertum ist zur Religion geworden, die sich aus Versatzstücken germanischer Mythologie, mittelalterlichem Rittertum und *Mein-Kampf*-Ideologie zusammensetzt. Frauen sind aus diesem Männerstaat ausgeschlossen, sie leben als isolierte und rechtlose Gebärmaschinen, denen die Männer die Söhne im Alter von 18 Monaten wegnehmen: „Weib, wo ist mein Sohn?“ „Hier, Herr, hier ist euer Sohn, den ich, gänzlich unwürdig, geboren habe.“ (S. 10)

Der Wille der versklavten Frauen ist derart gebrochen, daß eine offene Rebellion unwahrscheinlich erscheint. Hier sind die Männer die Hoffnungsträger. Die Frauen sind allenfalls Trägerinnen eines indirekten Widerstandes: In Übererfüllung der an sie gestellten Erwartungen gebären die Frauen immer mehr Söhne und kaum noch Töchter:

Denn der Ritter wußte, was die Frauen selbst nicht wußten, daß nämlich im ganzen heiligen Deutschen Reich immer mehr und mehr Jungen geboren

¹⁴ Burdekin, Katherine: *Swastika Night*. Originalausgabe London 1937. Nachdruck 1985 bei The Feminist Press, Old Westbury/USA. Dt. Ausgabe: *Nacht der braunen Schatten*, Münster (Westf.), unrast-Verlag, 1992. Zitiert wird nachfolgend aus dieser Ausgabe.

wurden. Das ausgewogene Verhältnis hatte sich freilich ganz allmählich in ein unausgewogenes gewandelt, aber nun löste dies heftiges Unbehagen aus. [...] Wenn Frauen aufhören würden, sich fortzupflanzen, wie könnte das Reich weiterbestehen? Es schien als ob die Frauen - nach Hunderten von Jahren der wirklich aufrichtigen Unterwerfung [...] nun endlich den Mut verloren hatten. Sie würden einfach nicht mehr geboren werden. (S. 12)

Das Besondere an dieser Faschismusanalyse ist, daß sich die Autorin nicht auf Hitler und die Besonderheiten dieser Ära konzentriert, sondern einen sonst oft als Nebenwiderspruch verharmlosten Aspekt in den Mittelpunkt stellt: den Zusammenhang zwischen Faschismus und Frauenverachtung. Durch die satirische und zynische Zuspitzung von maskulinen und femininen Verhaltensnormen legt Katharine Burdekin der Leserin die Vermutung nahe, „daß Faschismus sich nicht qualitativ, sondern nur quantitativ von der alltäglichen Realität männlicher Vorherrschaft unterscheidet - einer Realität, die Männer und Frauen mittels Geschlechterrollen polarisiert. Von diesem Standpunkt aus gesehen ist die Nazi-Ideologie der Gipfel dessen, was die Autorin 'Männerkult' nennt.“¹⁵

Ebenfalls während der Zeit des Nationalsozialismus, 1940 erschien die Anti-Utopie *Kallocain* der Schwedin Karin Boye.¹⁶ Schauplatz ist ein totalitärer „Weltstaat“ des 21. Jahrhunderts, der permanent gegen einen nicht weniger totalitären „Universalstaat“ rüstet. Der Erzähler, ein Chemiker, hat das Wahrheitsserum „Kallocain“ erfunden. Unter seinem Einfluß ist es möglich, die innersten Gedanken und Gefühle eines jeden festzustellen. Verdächtigen Personen wird das Kallocain verabreicht und sie werden als „Gedankenverbrecher“ verurteilt. Fatalerweise entpuppt sich bei dieser Prozedur jeder Mensch als Gedankenverbrecher. Der Erfinder wehrt sich vergeblich gegen den umfassenden Einsatz seiner Wunderdroge: In einem Polizeistaat, in dem jeder „Mitsoldat“ zur Bspitzelung verpflichtet ist, ist die Kontrolle vollkommen.

Karin Boye nimmt in *Kallocain* die literarische Darstellung und Analyse des totalen Überwachungsstaats vorweg, wie sie neun Jahre später ähnlich in Orwells *1984* erschien. Während *1984* ein Klassiker wurde, blieb *Kallocain* bis heute weitgehend unbekannt.

Ende der sechziger Jahre stieg der Anteil der Autorinnen in der US-amerikanischen Science Fiction sprunghaft an. Auch hier waren es die

¹⁵ Daphne Patai in einer nicht genauer benannten Studie über Burdekins Werk. Zitiert aus dem Nachwort der deutschen Ausgabe, S. 228.

¹⁶ Boye, Karin: *Kallocain*. Schwedische Originalausgabe 1940. Deutsche Ausgabe bei der Büchergilde Gutenberg, Zürich 1947 und bei Suhrkamp 1993.

sozialen Bewegungen dieser Jahrzehnte (Women's Lib, Black Power, Indian Movement, Anti-Vietnam-Bewegung), die die Literatur prägen. Die Popularität der US-amerikanischen Science-Fiction-Autorinnen war in den 70er Jahren derart groß, daß sie rund ein Drittel der hochdotierten Science Fiction-Literaturpreise einkassierten (bei einem Autorinnenanteil von ca. 20% in der SF). Interessanterweise drehte sich dadurch auch die Praxis der Veröffentlichung unter falschem Namen um: Nun veröffentlichten Männer unter weiblichen Pseudonymen, um ihre Chancen auf dem Buchmarkt zu erhöhen, und Autorinnen gaben ihre Pseudonyme auf.

Ein besonders hübsches Beispiel ist James Tiptree junior. Tiptree galt eine Zeitlang als einziger Autor, der es mit der Übermacht der Frauen in der SF aufnehmen konnte. Man hatte ihn mit Hemingway verglichen und die unübersehbare Maskulinität seiner Bücher gepriesen. Es half alles nichts: James Tiptree jr., entpuppte sich als pensionierte Psychologin.¹⁷

In *Houston, Houston, do you read*¹⁸ (1976) variiert Tiptree das *Herland*-Muster: Jetzt geraten drei Raumschiffpiloten nach einem Zeitsprung in ein anderes Raumschiff, und die Frauen der Besatzung machen ihnen behutsam klar, daß es auf der Erde seit dreihundert Jahren nur noch weibliche Klone gibt. Die Frauen haben eine überaus positive Einstellung zum Klonen, da es auf der sehr dünn besiedelten Erde keine Herrschaft und damit auch keinen Machtmißbrauch mehr gibt. Die Hunderte von genetischen Zwillingschwestern führen durch die Generationen sorgfältig ein Stammbuch über ihre Talente und Charakterstrukturen - so weiß jede Frau recht genau, was bisher alles in ihren Genen steckt.

Die wohl bekannteste amerikanische SF-Autorin ist Ursula Le Guin. In ihrem Roman *The Dispossessed*¹⁹ (dt. *Planet der Habenichtse*) beschreibt sie zwei verfeindete Planeten, einen konsumfixierten, kapitalistischen und den Wüstenplaneten der „dispossessed people“, in dem Exilanten eine klassenlose, anarchistische Gesellschaft aufgebaut haben.

¹⁷ Vgl. *Lexikon der Science Fiction Literatur*. Hg. v. Alpers/Fuchs/Hahn/Jeschke, München, Heyne 1988, S. 986.

¹⁸ Tiptree jr., James: „Houston, Houston, bitte melden!“ In: Jeschke, Wolfgang (Hg.), *Science Fiction Story Reader 17*, München, Heyne, 1982, S. 298-368. (am. Org.: *Houston, Houston, do you read?* 1976).

¹⁹ Le Guin, Ursula: *Planet der Habenichtse*, München, Heyne, 1976 (am. Org.: *The Dispossessed*, 1974).

Ursula Le Guins *Winterplanet*²⁰ ist meines Erachtens der immer noch interessanteste utopische Entwurf einer androgynen Gesellschaft. Seine Bewohner sind zweigeschlechtlich. Dem Mondzyklus entsprechend, sind sie drei Wochen vollständig androgyn und dann eine Woche lang im sog. „Kemmer-Stadium“. Je nachdem, ob und welchen Partner sie in dieser Phase finden, entscheidet sich Monat für Monat neu, ob sie - für diese eine Woche - männliche oder weibliche Geschlechtsmerkmale entwickeln. So sind sämtliche Erwachsene mal Mann, mal Frau und gleichzeitig Mutter und Vater von Kindern. Der Besucher von einem anderen Planeten schreibt in einem Bericht:

Wenn man einen Gethenianer trifft, kann und darf man nicht tun, was Angehörige einer bisexuellen Gesellschaft ganz intuitiv tun: nämlich den Anderen in einer männlichen oder weiblichen Rolle sehen und ihm gegenüber, je nach den Erwartungen, selbst eine entsprechende Rolle einnehmen. Unser gesamtes Schema der sozio-kulturellen Verhaltensweisen gilt hier nicht, diese Menschen können unser Spiel nicht mitspielen. Sie sehen einander nicht als Männer oder Frauen. Diese Gegebenheit zu akzeptieren, ist unserer Vorstellungskraft beinahe unmöglich. Wie lautet die erste Frage, die wir bei der Geburt eines Kindes stellen?²¹

In der deutschsprachigen Literatur wurden utopisch-emanzipatorische Ansätze von Frauen durch die nationalsozialistische Diktatur abgebrochen. Erst Ende der 70er Jahre sind wieder gehäuft utopische Gesellschaftsentwürfe von Frauen zu finden. Diese Zukunftsentwürfe sind zum großen Teil im Kontext der sogenannten Neuen Frauenbewegung entstanden - ähnlich wie die der Jahrhundertwende im Kontext der ersten. Sie sind oft von den US-amerikanischen Science Fiction Autorinnen inspiriert, die seit Mitte der siebziger Jahre auch auf dem deutschen Buchmarkt präsent sind.

„Trotz heißem Bemühens ist es mir nicht gelungen, im Gebiet der deutschen Literatur einen utopischen Roman zu finden, der von einer Frau oder einem Arbeiter geschrieben wurde.“²² Diese frustrierte Erkenntnis von Evelyn Torton Beck aus dem Jahre 1974 bestimmt bis in die Gegenwart hinein die Sekundärliteratur. Die Frage nach den Utopien deutsch-

²⁰ Le Guin, Ursula: *Winterplanet*, Heyne, München, 1974. (am. Org.: *The Left Hand of Darkness*, 1969).

²¹ *Ebd.*, S. 86f.

²² Beck, Evelyn Torton: „Frauen, Neger und Proleten. Die Stiefkinder der Utopie“. In: Grimm, Reinhold und Hermant, Jost (Hg.), *Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1974, S. 49.

sprachiger Autorinnen wird allerdings nur selten so offen gestellt: In den meisten Fällen sucht man eine Erklärung für ihr Fehlen vergebens.²³

Nichtsdestotrotz sind in den letzten 25 Jahren diese Utopien in großer Zahl publiziert worden - nur ihr Auffinden wurde erschwert: Zunächst durch die Tendenz zu Kurzprosa-Formen, die Anthologisierung der Science Fiction und die Programmpolitik der Verlage, die lieber auf jene Autorinnen setzten, die sich auf dem amerikanischen Markt bereits etabliert hatten. Hinzu kommt, daß im Unterschied zu den USA, Science Fiction in Deutschland niemals den trivialen Geruch von Groschenheftchen verloren hat. Die geschmacklosen Umschlagzeichnungen und reißerisch übersetzten Titel vieler Taschenbuchausgaben verstärkten diesen äußeren Anschein. Bei „literarischen Utopien“ dachte man an das 19. Jahrhundert und nicht an Gegenwartsliteratur und bei Science Fiction an oben erwähnte Weltraum-Seifenopern. Autorinnen mit literarischem Anspruch zogen es daher vor, ihre Texte unter einem anderen Etikett anzubieten - oder sie wählten andere Formen: zunächst das Hörspiel und ab den achtziger Jahren verstärkt das Jugendbuch.

Olympia Männertröst ist ein solches Hörspiel aus dem Jahr 1979²⁴. Die Autorin Rosemarie Vosges verarbeitet darin eine Fülle von bekannten literarischen Automatenmenschen, insbesondere E.T.A Hoffmanns Puppe „Olimpia“ aus *Der Sandmann*. Die Roboterfrau Olympia ist ein Serienprodukt vom Fließband, Herstellungsjahr 1994 - aber im Laufe ihres Daseins bei verschiedenen Besitzern entwickelt sie Bewußtsein und Persönlichkeit. Gleichzeitig ahnen auch ihre Hersteller die Gefährlichkeit dieser ungeplanten Entwicklung, rufen die Roboter zurück und demontieren sie. Doch Olympia ist in eine verlassene Gartenlaube geflohen und vertraut dort einem Kassettenrekorder ihre Lebensgeschichte an - bevor ihre eigenen

²³ So zum Beispiel bei Hans-Edwin Friedrich: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, Tübingen, Niemeyer, 1995 (= 7. Sonderheft des Internationalen Archivs für Sozialgeschichte der Literatur). Friedrichs 500-seitige Arbeit hat zwar ein Kapitel über feministische Utopien, erwähnt aber keine einzige Utopie einer deutschsprachigen Autorin. Die Dissertation von Bettina Roß *Politische Utopien von Frauen. Von Christine des Pizan bis Karin Boye* (Dortmund, edition ebersbach, 1998) endet leider mit Orwells 1984 und läßt die Gegenwartsliteratur außen vor.

²⁴ Rosemarie Vosges: „Olympia Männertröst“ (Erstsendung im Bayrischen Rundfunk am 12.01.1979. Text in: Jeschke, Wolfgang (Hg.), *Heyne Science Fiction Magazin* 7, München, Heyne, 1993, S. 99-116.

Energievorräte aufgebraucht sind oder sie entdeckt wird - beides gleichbedeutend mit dem Ende ihrer bewußten Existenz.

Von den ursprünglichen, „natürlichen“ Frauen berichtet Olympia, sie seien in den 80er Jahren massenhaft weggegangen (leider verrät sie nicht, wohin). In dieser prekären Situation sei die Entwicklung bereits vorhandener Roboter vorangetrieben worden. Der Überschuß an „natürlichen“ Männern steigerte die Nachfrage nach „künstlichen“ Frauen und setzte reichlich Gelder frei. Innerhalb kürzester Zeit wurden aus primitiven Robotern mit Monitor-Köpfen und miserablen Sprachprogrammen täuschend echte Frauenpuppen in drei Ausführungen: Es gibt das Barbarella-, das Wify- und das Romantik-Modell. Auch Haushaltungsgrundwissen und für unverzichtbar gehaltene Gefühle wie Koketterie, Gefallsucht und Schamhaftigkeit werden den Robotern gleich einprogrammiert. Alle anderen Empfindungen sind für Olympia zunächst nur leere Begriffe. Sie kann diese Gefühle bei anderen zwar erkennen, kann sie aber nicht mit eigenen Erfahrungen füllen. Daher findet sie während ihrer Flucht für ihre eigenen, nicht vorgesehenen Emotionen keine eigenen Worte. Sie kann sich nur durch den Abruf gelesener und in ihrem Computerhirn gespeicherter Zitate ausdrücken, z.B. aus Goethes‘ und Plenzdorfs‘ *Werther* und Rousseaus‘ *Émile*.

Neben den inhaltlichen Parallelen zu Philip K. Dicks *Träumen Androiden von elektrischen Schafen* (verfilmt unter dem Titel *Blade Runner*) erinnert die Struktur des Hörspiels auch an *Der Report der Magd*.²⁵ In dieser sieben Jahre später entstandenen Anti-Utopie beschreibt die Kanadierin Margaret Atwood einen totalitären Staat der Zukunft, in dem es zwar noch keine künstlich hergestellten Frauen gibt, aber die weibliche Bevölkerung eingeteilt ist in Ehefrauen, Erzieherinnen, Gebärerinnen oder Haus-Sklavinnen. Auch die Magd spricht ihren „Report“ auf der Flucht in einem Versteck auf Tonband.

Ab den achtziger Jahren thematisieren deutschsprachige Autorinnen in ihren utopischen Texten verstärkt das Verschwinden bezahlter Arbeit, das Abschieben der Senioren und den Kult der Jugendlichkeit. Eine der ersten Utopien zu diesem Thema ist Esther Vilars *Bitte keinen Mozart!* von

²⁵ Atwood, Margaret: *Der Report der Magd*, Düsseldorf, Claassen, 1987 (kanad. Org.: *The Handmaid's Tale* 1986).

1981.²⁶ Diese Satire spielt im Jahre 2002. Der Welt-Außenminister bereist sechs Planeten, auf der Suche nach einer Lösung für die steigende Arbeitslosigkeit. Auf dem ersten Planeten herrscht Bürgerkrieg der Arbeitslosen gegen die „Arbeitsbesitzer“²⁷. Auf dem zweiten Planeten findet er eine Diktatur, Vollbeschäftigung und Arbeitsfrieden. Das Rezept ist folgendes:

Wir haben im vergangenen Jahr sämtliche Häuser zweimal abgerissen und dann wieder aufgebaut. Und was diese Umgehungsstraße betrifft: die wird nie fertig werden. Auf der einen Seite des Kreises arbeiten die, die sie bauen, und auf der anderen Seite die, die sie wieder aufreißen. Da sie im gleichen Tempo arbeiten, begegnen sie sich nie.²⁸

Auf dem dritten Planeten wird man mit vierzig Jahren zwangspensioniert, auf dem vierten bis zum vierzigsten Lebensjahr zwangsausgebildet, auf dem fünften ist allen Männern das Arbeiten verboten und auf dem sechsten gibt es endlich eine akzeptable Lösung: den Fünf-Stunden-Tag. In Esther Vilars Satire werden ununterbrochen Klischees zugespielt - das macht das Buch trotz seiner etwas flachen Handlung zu einer bissigen Satire.

In Heidelore Kluges Kurzgeschichte *Kopfgeld* wird im Straßenverkehr Jagd auf Senioren gemacht. Die treffsicheren Fahrerinnen und Fahrer erhalten nach diesen tragischen Unglücksfällen diskrete Prämien der allmächtigen Versicherungsgesellschaften. Aber nicht nur alte Menschen, alle Nicht-Steuerzahler sind gern gesehene Unfallopfer, deren Nutzlosigkeit für die Gesellschaft auch in den Medien betont wird.²⁹

Barbara Büchners *Die Formel* schildert die konsequente Anwendung der Lebensqualität-Formel auf Leben oder Sterben von behinderten oder alten Menschen. Diese Formel wurde tatsächlich im Bundesstaat Oregon entwickelt und verwendet - sie lautet: $QL = NE \times (H+S)$, das heißt: Lebensqualität = natürliche Begabung, multipliziert mit der Summe aus zu

²⁶ Vilar, Esther: *Bitte keinen Mozart. Eine kostliche Gesellschaftssatire*, München/Berlin, Herbig, 1981. (Bastei-Lübke 1995).

²⁷ *Ebd.*, S. 48. Ester Vilar entschuldigt sich am Ende des Buchs bei Norbert Blüm dafür, daß sie den von ihm geprägten Begriff des „Arbeitsbesitzers“ ohne Quellenangabe übernimmt. (Vgl. *ebd.*, S. 239).

²⁸ *Ebd.*, S. 76.

²⁹ Kluge, Heidelore: „Kopfgeld“. In: Jeschke, Wolfgang (Hg.), *Heyne Science Fiction Magazin 9*, München, Heyne, 1978, S. 92-94.

erwartender familiärer Unterstützung plus erwarteter gesellschaftlicher Unterstützung.³⁰

Die wohl düsterste Utopistin der neunziger Jahre ist Ronnith Neumann. In ihren Erzählungen werden behinderte Kinder mit Aids infiziert, zerfallen die Körperteile von Überlebenden eines Reaktorunglücks vor ihren eigenen Augen zu Staub, und in der Stadt Hamburg werden überall Containerlager eingerichtet: für Behinderte, für Alte, für Kranke, für alle, die keinen deutschen Paß besitzen - und für die „Politischen“ die Affenkäfige im Tierpark Hagenbeck.³¹

Wozu eine einzelne Frau fähig ist, wenn sie die kosmetische Chirurgie bis zu ungeahnten Möglichkeiten führt, das ist seit Fay Weldon's *Die Teufelin*³² bekannt. Wie es sich in einer Gesellschaft lebt, in der alle Männer und Frauen auf Idealmaße zurechtgestutzt und gespritzt sind, das schildert Charlotte Richter-Peill in ihrer Kurzgeschichte *Männerträume* von 1998. Auch ohne Klonen haben sich Männer und Frauen jeweils genormte Körper, Gesichter und Stimme nach Wunsch herbeioperieren lassen - mit folgendem Resultat:

Es war ein schöner Abend. Als ich Sandra vor ihrer Tür absetzte, sagte sie: „Süßer, hier wohne ich nicht.“ „Was denn, bist du umgezogen?“ Sie schüttelte den Kopf. „Ich bin nicht umgezogen und ich heiße auch nicht Sandra, Süßer.“³³

Mit diesem 1998 entstandenen und noch unpublizierten Text endet meine knappe Darstellung der literarischen Utopien von Frauen in der deutschen und US-amerikanischen Literatur. Ich fasse noch einmal die Haupttendenzen zusammen.

Obgleich von der traditionellen Utopieforschung ihre Nicht-Existenz bedauert wurde, etablierten sich im 20. Jahrhundert Utopien von Autorinnen. Um die Jahrhundertwende läßt sich bei der Utopieproduktion von

³⁰ Büchner, Barbara: „Die Formel“. In: Ivancsics, Karin (Hg.), *Der Riß im Himmel. Science Fiction von Frauen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1993, S. 226-235 (Originalausgabe: Wiener Frauenverlag 1989).

³¹ Neumann, Ronnith: *Ein stürmischer Sonntag. Zornige Geschichten*, Frankfurt/Main, Fischer, 1996. Darin: „Container-Ghetto“; „Ein Büschel Haar oder Ruhe in Frieden“; „Hohes Haus“; „Thuja 2000“.

³² Weldon, Fay: *The Life & Loves of a She-Devil*, London, 1983. (Deutsche Ausgabe: *Die Teufelin*, München, Frauenbuchverlag, 1987.)

³³ Richter-Peill, Charlotte: *Männerträume*. (Entstanden 1998, unveröffentlichtes Manuskript).

Autorinnen der erste Höhepunkt verzeichnen. Er steht im Zusammenhang mit der Ersten Frauenbewegung, ebenso wie der zweite Höhepunkt mit der amerikanischen Frauenbewegung in den sechziger Jahren verbunden ist, die mit einem Jahrzehnt Verspätung auch Europa erreichte. Auffällig ist, daß vor allem in den kürzeren Prosaformen die engagierte, erzieherische Intention verschwindet, zugunsten spielerischer und unterhaltender Elemente. Das ist nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit Trivialität, denn „Unterhaltungsliteratur“ ist kein ästhetisches Qualitätsurteil - Unterhaltungsliteratur kann auf jedem Niveau geschrieben werden. Im Unterschied zu den lehrhaften Sozialutopien früherer Jahrhunderte ist das Utopische hier wieder zum freien Gedankenspielraum geworden und dient seltener der literarischen Verpackung politischer Programme. Natürlich gibt es auch Utopien „alter Schule“, die aber vorzugsweise in den längeren Prosaformen zu finden sind.

Der Hauptunterschied zwischen Autorinnen und Autoren ist bei der Themen- und Figurenwahl erkennbar: Die traditionelle Utopie zeichnet sich durch wissenschaftlichen Fortschrittsenthusiasmus oder rabenschwarzen Geschichtspessimismus aus. Ihre „Helden“ sind meist autonome, genormt-normale und ausnahmslos nicht „familienbehinderte“ Männer. Im Gegensatz dazu beziehen viele Autorinnen bisher unangetastete Bereiche in den utopischen Entwurf ein: Geschlechterklischees, Sexualität und menschliche Beziehungsformen überhaupt. Dieses veränderte Wunsch-Denken bewirkt, daß die „Manifestation der möglichen Gesellschaft im Text“³⁴ von sozialer statt von instrumenteller Fantasie geprägt ist.

Literatur

Atwood, Margaret: *Der Report der Magd*, Düsseldorf, Claassen, 1987.

Beck, Evelyn Torton: „Frauen, Neger und Proleten. Die Stiefkinder der Utopie“. In: Grimm, Reinhold und Hermand, Jost (Hg.), *Deutsches utopisches Denken im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, 1974.

Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*, Tübingen, Metzler, 1982.

Boye, Karin: *Kalloccain*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993.

³⁴ Biesterfeld, a. a. O.

Büchner, Barbara: „Die Formel“. In: Ivancsics, Karin (Hg.), *Der Riß im Himmel. Science Fiction von Frauen*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1993, S. 226-235.

Burdekin, Katherine: *Nacht der brauen Schatten*, Münster, unrast-Verlag, 1995.

Erzgräber, Willi: „Zur "Utopia" des Thomas Morus“. In: *Literatur-Kultur-Gesellschaft in England und Amerika. Festschrift für Friedrich Schubel zum 60. Geburtstag*, Frankfurt 1966, S. 229-256.

Friedrich, Hans-Edwin: *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*, Tübingen, Niemeyer, 1995 (= 7. Sonderheft des Internationalen Archivs für Sozialgeschichte der Literatur).

Gilman, Charlotte Perkins: *Herland*, Reinbek, Rowohlt, 1980.

Jucker, Rolf (Hg.): *Zeitgenössische Utopieentwürfe in Literatur und Gesellschaft. Zur Kontroverse seit den achtziger Jahren*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997 (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 41).

Kluge, Heide Lore: „Kopfgeld“. In: Jeschke, Wolfgang (Hg.), *Heyne Science Fiction Magazin* 9, München, Heyne, 1978, S. 92-94.

Le Guin, Ursula: *Winterplanet*, München, Heyne, 1974.

– *Planet der Habenichtse*, München, Heyne, 1976.

Lexikon der Science Fiction Literatur. Hg. v. Alpers/Fuchs/Hahn/Jeschke, München. Heyne, 1988.

Neumann, Ronnith: *Ein stürmischer Sonntag. Zornige Geschichten*, Frankfurt. Fischer 1996.

Pizan, Christine de: *Das Buch von der Stadt der Frauen*, München, dtv, 1990.

Richter-Peill, Charlotte: *Männerträume*, entstanden 1998, unveröffentlichtes Manuskript.

Roß, Bettina: *Politische Utopien von Frauen. Von Christine des Pizan bis Karin Boye*, Dortmund, edition ebersbach, 1998.

Suttner, Bertha von: *Das Maschinenalter. Zukunftsvorlesungen über unsere Zeit. Von Jemand*, Zürich, Verlags-Magazin, J. Schabelitz, 1889.

Suvin, Darko: *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*, Frankfurt, Suhrkamp, 1979.

Tiptree, James jr. (Pseudonym für Alice Sheldon): „Houston, Houston, bitte melden!“ In: Jeschke, Wolfgang (Hg.), *Science Fiction Story Reader 17*, München, Heyne, 1982, S. 298-368.

Trott, Magda E.: „Von der Gründung des Frauenstaates. Eine utopische Novelle“. In: *Frauenkapital - eine werdende Macht. Wochenschrift für Volkswirtschaft, Frauenbewegung und Kultur*, Berlin 1914, S. 18-21.

Vilar, Esther: *Bitte keinen Mozart. Eine köstliche Gesellschaftssatire*, München, Herbig, 1981.

Vosges, Rosemarie: „Olympia Männertrost“. Erstsendung im Bayrischen Rundfunk am 12.01.1979. Text in: Jeschke, Wolfgang (Hg.), *Heyne Science Fiction Magazin 7*, München, Heyne, 1993, S. 99-116.

Stimmen aus einem Geisterreich – Ingeborg Bachmanns *Malina*

Rita Morrien

„Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann.“¹

Ingeborg Bachmann spricht hier von ihrem Roman *Malina*, dem einzigen fertiggestellten und noch zu ihren Lebzeiten veröffentlichten Teil des *Todesarten*-Zyklus, dessen Planung sich bis in die frühen sechziger Jahre zurückverfolgen läßt. Mich interessiert an dieser Äußerung wie an dem gesamten Roman *Malina* vor allem eines: Nämlich warum Bachmann glaubte, von einer *männlichen* Position aus schreiben zu müssen – und das, obwohl es ihr doch ganz offenkundig um die psychosexuelle Entwicklung eines *weiblichen* Subjekts geht. Das ICH in *Malina* ist weiblich, titel- und formgebend ist aber die männliche Gegenfigur bzw. das männliche Alter ego. Das Spiel mit den geschlechtlichen Identitäten ist heute in Wissenschaft und Kunst so populär wie vielleicht nie zuvor; KonstruktivistInnen sprechen von Geschlechtermaskeraden und -parodien, von fluiden Persönlichkeiten und von der Überwindung hierarchisch-binärer Geschlechtermodelle. Weilte Bachmann noch unter den Lebenden, so hätte sie hierzu vermutlich einiges zu sagen: Schließlich ist ihr Figurenensemble in *Malina* ein früher Beleg dafür, daß der mit der geschlechtlichen Differenzierung entstehende Riß durch das einzelne Individuum geht, daß die Kontroverse um männliche und weibliche Zuschreibungen nicht nur ein intersubjektiver Konflikt ist, sondern sich im Innern des Subjekts abspielt.

Wenn es im folgenden um den Zusammenhang von Subjektkonstitution, geschlechtlicher Identität und Sprache geht, lehne ich mich an Jacques Lacans Erweiterung und Modifizierung der klassischen Psychoanalyse an – wenngleich es in dieser um den Phallus zentrierten Theorie wenig Raum für die spezifische Problematik der *weiblichen* Subjektkonstitution gibt. Einige Aspekte der Lacanschen Theorie möchte ich hier kurz skizzieren.

¹ Ingeborg Bachmann: „Wir müssen wahre Sätze finden“. *Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, München/Zürich 1991, S. 99.

Nach Lacan liegt die Funktion des Sprechens nicht primär im Mitteilen, Informieren und Kommunizieren, sondern in der Anerkennung des eigenen Begehrens durch die Instanz des Anderen: „Was ich im Sprechen suche, ist die Antwort des Anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage.“² Das Begehren des Ich ist ein auswegloses, notwendigerweise unerfüllbares. Begehrt wird nämlich das für immer verlorene primäre Liebesobjekt (die Mutter, genauer das Begehren der Mutter), das nach der Zerstörung der Mutter-Kind-Symbiose durch die väterliche Instanz immer wieder neu substituiert werden muß. Der an die Anerkennung des väterlichen Gesetzes gebundene Eintritt in die symbolische Ordnung impliziert den Verzicht auf das primäre Objekt, stattdessen das Individuum aber zugleich mit dem Mittel aus, diesen Verlust durch Symbolisierung zu kompensieren.³ Hervorzuheben ist, daß es nicht um die Erfüllung des Begehrens, um die Verschmelzung mit dem idealen Objekt geht, was gleichbedeutend mit Regression, Ich-Auflösung und in letzter Konsequenz Tod wäre, sondern um die Benennung und Anerkennung des Begehrens.

Das Begehren findet also in der Sprache einen Raum, in dem es – ungeachtet des Umstands, daß sein Ursprung (das Begehren der Mutter) ein verbotener Ort ist – zirkulieren und von der Instanz des Anderen anerkannt werden kann. Hieran anknüpfend kann der Text als eine „Metapher der Anerkennung des Begehrens“⁴ definiert werden. Die Verbalisierung des Begehrens erfolgt jedoch, eben weil es sich dabei letztlich um eine ständige Verschleierung und Substitution des eigentlich Begehrten handelt, nicht in Form einer klaren und eindeutigen Benennung. Vielmehr erscheint das Begehren im Bereich der Sprache, indem es „sich durch den 'normalen' Diskurs hindurch, durch die Verschiebung und Verdichtung der Signifikanten Ausdruck verschafft“.⁵ Hieraus resultiert die Notwendigkeit, zwischen einem *manifesten* (Text)Anliegen, das explizit formuliert wird, und

² Jacques Lacan: *Schriften I*. Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986, S. 143. Vgl. ders.: *Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften*. Hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Berlin 1990, S. 234f. Vgl. zu Lacans Subjekttheorie auch Helga Gallas: „Textbegehren und der Sinn der Literatur“. In: dies.: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas“*. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 97-106, hier S. 102f.

³ Vgl. Lacan (*Das Seminar. Buch I*; a.a.O., S. 218f.): „Bevor das Begehren nicht lernt, sich – sagen wir nun dies Wort – durch das Symbol anzuerkennen, wird es nur im andern gesehen. [...] Aber, Gott sei Dank, das Subjekt ist in der Welt des Symbols, das heißt in einer Welt von anderen, die sprechen. Deshalb ist sein Begehren der Vermittlung, der Anerkennung fähig. Anders könnte sich jede menschliche Funktion nur in dem unbeschränkten Wunsch nach der Destruktion des andern als solchen erschöpfen.“

⁴ H. Gallas: „Textbegehren und der Sinn der Literatur“. A.a.O., S. 102.

⁵ *Ebd.*, S. 105.

einem *latenten* Textbegehren, einem Subtext, den es erst noch zu entschlüsseln gilt, zu unterscheiden. Zu ergründen ist also, inwieweit die jeweils an der Textoberfläche erzählte Geschichte mit der verborgenen Botschaft – so es eine solche tatsächlich gibt – in Einklang zu bringen ist.

Textbegehren umfaßt das, was nicht explizit gesagt werden kann, das Unsagbare (ursprünglich das verbotene/verdrängte Begehren nach dem Begehren der Mutter), das aber doch gesagt werden muß, um die Existenz des Subjekts, seine Identität – wie imaginär auch immer diese sein mag –, zu garantieren. Ein Paradoxon, ein Verwirrspiel um die Begriffe des Sagens und Nicht-Sagens, das noch irritierender wird, sobald die Kategorie des Weiblichen hinzukommt. Gibt es ein spezifisch weibliches Textbegehren? Ist das Textbegehren einer Autorin automatisch ein *weibliches*? Laut Luce Irigaray und Hélène Cixous führen Frauen infolge der kulturellen Festschreibung als das vom „Mangel“ gekennzeichnete Geschlecht ein eher wortkarges Dasein außerhalb der symbolischen Ordnung bzw. an deren Rändern, wenn sie sich nicht einer entfremdeten und entfremdenden – da männlichen – Sprache bedienen.⁶ Das hieße, daß Autorinnen, die ihr Geschlecht nicht verleugnen, größere, möglicherweise unüberwindbare Probleme haben, innerhalb der symbolischen Ordnung adäquate Ausdrucksformen für ihr Textbegehren zu finden. Ist aber die Möglichkeit, das Begehren zu benennen, reduziert oder gar nicht vorhanden, so bleibt auch die existentiell notwendige Anerkennung durch den Anderen aus. Kann es das sprechende und schreibende *weibliche* Subjekt, ausgehend von den genannten Prämissen, überhaupt geben?

Nach diesem theoretischen Exkurs möchte ich zurückkehren zu Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* und zu der eingangs zitierten Aussage der Autorin, nur von einer männlichen Position aus schreiben zu können. Die Genese dieser Überzeugung bzw. die Problematisierung der weiblichen Subjekt- und Autorposition steht m.E. im Zentrum des Romans, vielleicht auch des ganzen *Todesarten*-Projekts. In ihrer Studie über Vaterbücher weiblicher Autoren kommt Regula Venske zu dem Schluß, daß „Tochtergraphien“ den Vater – trotz aller Kritik – als legitimierende Instanz benötigen.⁷ Auch in *Malina* ist der Vater als Repräsentant der symbolischen Ordnung die Instanz, an die sich das weibliche Ich mit der Bitte um Aner-

⁶ Vgl. Hélène Cixous: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980. Dies.: „Geschlecht oder Kopf“. In: dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977, S. 15-45. Luce Irigaray: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1989. Dies.: *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt a.M. 1991.

⁷ Vgl. Regula Venske: *Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen*, Hamburg/Zürich 1991, S. 20.

kennung als begehrendes Subjekt wendet – und von der es immer wieder brutal zurückgestoßen wird. Gezeigt wird in *Malina* eine nach dem Gesetz des Vaters ausgerichtete Ordnung, die sich über die symbolische Kastration des weiblichen Geschlechts konstituiert. Gezeigt wird auch, daß der Part der Mutter hierbei der einer stummen, ohnmächtigen Komplizin der väterlichen Gewalt ist. In den Alpträumen des namenlosen Ich geht es um Inzest und Blutschande, um die Ausmerzung des Anderen (auch des anderen Geschlechts) und um das Versagen der Mutter bzw. die Nicht-Existenz einer starken mütterlichen Instanz. Vor diesem Hintergrund ist Bachmanns paradoxes Diktum von der Notwendigkeit einer *männlichen* Position, von der aus ein *weibliches* Subjekt sein (Text)Begehren artikulieren kann, zu sehen. Die Genese dieser männlichen Position möchte ich nun anhand von zwei Aspekten, von denen der erste in der Bachmann-Forschung bislang kaum berücksichtigt wurde, nachzeichnen: der symbolischen Bedeutung der Schwester(n) und der Entwicklung der Doppelgängerkonstellation Malina – weibliches Ich. Am Ende von *Malina* verschwindet das weibliche Ich bekanntlich in einem Riß in der Wand. Auf die Mehrdeutigkeit dieser Metapher, welche neben dem Moment der Resignation und des Verstummens der weiblichen Stimme auch eine utopische Dimension birgt, werde ich am Schluß meiner Untersuchung zu sprechen kommen.

Die „Schwester“ – die *andere* weibliche Stimme

Den quantitativ geringsten, zugleich aber mysteriösesten, da systematisch widersprüchlich gestalteten Part im familiären Drama in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* nimmt die Schwester ein. „Immer habe ich mir gewünscht, einen jüngeren Bruder zu haben, [...] eine Schwester haben wir schließlich alle [...]“ (M 246)⁸. Während die weibliche Ichfigur die Nicht-Existenz des Bruders als potentieller Retter beklagt, wird die Möglichkeit einer schwesterlichen Solidarität von vornherein ausgeklammert. Auf der manifesten Textebene erweist sich die Schwester als ein weiteres Opfer der väterlichen Gewalt, zweifellos hat auch sie ihren Ort auf dem „Friedhof der ermordeten Töchter“. Wie die Mutter ist sie stumm, ohnmächtig und zudem von Nachteil für die Ichfigur, wenn sie zum willenlosen Instrument des Vaters wird oder vor dessen Zugriff geschützt werden muß:

Meine Mutter und meine Schwester haben einen internationalen Parlamentär zu mir geschickt, sie wollen wissen, ob ich >nach< diesem Vorfall bereit wäre, mit meinem Vater die Beziehungen weiterzuführen. [...] Nachher gehe

⁸ Die Zitation folgt der Ausgabe: Ingeborg Bachmann: *Werke Bd. 3*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, München/Zürich 1992.

ich von meiner Mutter und meiner Schwester, die stumm und hilflos herumstehen, weg in das Nebenzimmer, um selbst mit meinem Vater darüber zu sprechen. Obwohl ich unbeugsam denke, unbeugsam urteile, mein ganzer Körper unbeugsam geworden ist, werde ich die Vorstellung nicht los, daß ich meine Pflicht tun müsse, ich werde wieder mit ihm schlafen, mit den zusammengebißenen Zähnen, dem unbewegten Körper. Er soll aber wissen, daß ich es nur den anderen zuliebe tue [...]. (M 212)

Undurchsichtig wird die Figur der Schwester dadurch, daß das weibliche Ich im Gespräch mit Malina zwischen einer „wirklichen“ und einer *anderen* Schwester mit Namen Eleonore⁹ differenziert, die beiden Ebenen jedoch gleich wieder verwischt. Mit der „wirklichen“ Schwester teilt die Ichfigur Kindheit und Jugend:

In der Kinderzeit waren wir natürlich *immer* beisammen, dann noch eine Weile in Wien, [...] manchmal verabredeten wir uns mit *denselben* Männern, lesen konnte sie auch, einmal schrieb sie drei traurige Seiten, die gar nicht zu ihr paßten, wie eben vieles nicht zu *uns* paßt, und ich habe das nicht ernst genommen. Ich habe etwas versäumt. (Hvh. d. Verf., M 213)

Diese Darstellung einer beinahe symbiotisch zu nennenden Schwesternbeziehung wirft die Frage auf, ob es sich bei der vermeintlich „wirklichen“ Schwester nicht um eine Projektion, eine weitere imaginäre Abspaltung der Ichfigur handelt. Vor allem der Hinweis auf das Schreiben legt die Vermutung nahe, daß die Schwester eine alternative Existenzweise des weiblichen Ich als schreibende Frau, eine vorzeitig aufgegebene allerdings, verkörpert. Die Erinnerung an die Schwester – an die eigene verpaßte Möglichkeit – ist an ein Schuldeingeständnis geknüpft: „Ich habe etwas versäumt.“ Worin besteht nun aber das Versäumnis des Ich? Warum verliert sich die Spur der Schwester plötzlich? Und vor allem: Welche Rolle spielen die „drei traurige[n] Seiten, die gar nicht zu ihr paßten, weil eben vieles nicht zu uns paßt“ – wer ist hier „uns“?

Denkbar wäre folgender Entwicklungsgang: Die Schwester, Personifikation einer möglichen *anderen* Existenzweise als schreibende Frau, wurde in dem Moment zu einer untragbaren Bedrohung, als sie dazu ansetzte, ein Tabu zu brechen, sich über ein Gesetz – das väterliche – hinwegzusetzen. Die „drei traurige[n] Seiten“ könnten der Beginn eines Buches über Gewalt, symbolische Kastration, Inzest und die Ausmerzung des weiblichen Geschlechts gewesen sein. Die Thematisierung dieser Verbrechen wäre gleichbedeutend mit einem Angriff auf die väterliche Ordnung,

⁹ Monika Albrecht versteht den Namen Eleonore auch als Anspielung auf die italienische Schauspielerin Eleonora Duse und ihre Beziehung zu Gabriele d'Annunzio. Vgl. Monika Albrecht: „Die andere Seite“. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“. Würzburg 1989. S. 352.

indirekt aber auch auf die davon abhängige (imaginäre) Identität der Ichfigur. Um dieses Risiko zu vermeiden, mußte die *andere* weibliche Stimme/Schrift verdrängt, d.h. die „Schwester“ geopfert werden.

Die Ichfigur erhält von ihrem Geliebten Ivan wiederholt den Auftrag, ein „schönes Buch“ zu schreiben, in dem es ausdrücklich nicht um „TODESARTEN“, „Drei Mörder“ u.ä. gehen soll (M 53ff.). Die trotz dieser Anweisung heimlich verfaßten „TODESARTEN“ sind möglicherweise die Fortsetzung der verbotenen „traurige[n] Seiten“, um deren Verschwinden die Ichfigur sich einerseits bemüht, an deren Weiterführung sie andererseits zwanghaft festhält. Die Schuld, das Versäumnis, besteht nun darin, die gesetzesbrecherische und ordnungswidrige weibliche Stimme geleugnet zu haben. Die Schwester – die *andere* Existenzweise als schreibende Frau – wurde aufgegeben zugunsten einer soliden männlichen Position: Malina. Ein Vorschatten dieser männlichen Position zeichnet sich in den Treffen mit „denselben Männern“ (M 213) ab. Unmittelbar danach ist von den unpassenden – da verbotenen – Schreibversuchen der Schwester die Rede, von einem Versäumnis der Ichfigur und von der verlorenen Spur der Schwester. Die zurückgedrängte *andere* weibliche Stimme ist jedoch nicht vollkommen verstummt, sondern wirkt in Gestalt der nur bruchstückhaft existierenden, heimlich verfaßten „TODESARTEN“ weiter. Die Schwester figuriert demnach das latente weibliche Textbegehren der Ichfigur.

Das Verwirrspiel um eine „wirkliche“ Schwester und eine eher symbolische Figur mit Namen Eleonore ist Ausdruck der ambivalenten Haltung des weiblichen Ich gegenüber der *anderen* Stimme. Die Existenz der Schwester wird zunächst geleugnet, „ich habe keine Schwester, die Eleonore heißt“, unmittelbar darauf folgt der widersprechende Hinweis, „[a]ber wir haben doch alle eine Schwester, nicht wahr?“, und schließlich wird Eleonore als historische Frauenfigur beschrieben, an die sich das Ich jedoch nur undeutlich erinnert:

Sie [Eleonore, d. Verf.] ist viel älter als meine Schwester, sie muß in einer anderen Zeit gelebt haben, in einem anderen Jahrhundert sogar, Bilder kenne ich von ihr, aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht ... [Auslassungszeichen sind im Text, d. Verf.] Gelesen hat sie auch, einmal hat mir geträumt, sie liest mir vor, mit einer Geisterstimme. Vivere ardendo e non sentire il male. Wo steht das? (M 213f.)

Die Aussagen über Identität und Verbleib der Schwester werden immer diffuser und unzusammenhängender. Offenbar bewegt sich das Ich hier in einem Übergangsstadium zwischen bewußtem Erinnern und tranceartigem

Traumerleben. Analog zur Struktur des Traums¹⁰ gibt es kein aktiv gestaltendes Subjekt, das Ich erscheint vielmehr als passive Rezipientin der vorbeziehenden Traumbilder: „[...] einmal hat mir geträumt“ statt „ich habe geträumt“. Die Sprechweise verlangsamt sich, wird stockender, brüchiger, was auf einen gestörten Ablauf des tranceartigen Erlebens schließen läßt: „[...] aber ich erinnere mich nicht, erinnere mich nicht [...]“. Zudem wird, gleichfalls der Traumstruktur entsprechend, die Einheit von Ort und Zeit aufgegeben: Die Frauenfigur, an die sich das Ich zu erinnern versucht, wird einem früheren Jahrhundert und einem anderen Land zugeordnet. Die zitierte Gedichtzeile, „[v]ivere ardendo e non sentire il male“, stammt von der italienischen Schriftstellerin Gaspara Stampa, über die Bachmann in einem Interview folgendes sagt: „Ihr ist, glaub' ich, rasch – wie das im 16. Jahrhundert häufig war – eine Lungenschwindsucht zu Hilfe gekommen, sich aus dieser für sie nicht mehr erträglichen Welt davonzumachen.“¹¹

Bei der verlorenen und nur mühsam ins Gedächtnis zurückgerufenen „Schwester“ handelt es sich also gleichfalls um eine schreibende Frau. Diese liest dem Ich mit einer „Geisterstimme“ vor, offenbar die Stimme einer nicht zur Ruhe gekommenen, da gewaltsam verdrängten/ermordeten Toten. Die zitierte Gedichtzeile, zu deutsch „Glühendleben und das Böse nicht fühlen“ (*ebd.*), erinnert in Zusammenhang mit verbotenem Schreiben an Inquisition, Hexen- und Bücherverbrennung. *Die Vernichtung der weisen Frauen*¹², Bücherverbrennungen während des Nationalsozialismus sowie die Be-/Verhinderung schreibender Frauen in der patriarchalischen Kultur sind also im Sinne Bachmanns offenbar einer gemeinsamen Traditionslinie zuzuordnen.¹³

Wenn als Todesursache der italienischen Dichterin eine „Lungenschwindsucht“ genannt wird, so deutet das nicht unmittelbar auf ein Verbrechen hin. Bachmann verleiht dem Phänomen Krankheit jedoch eine tie-

¹⁰ Zur Bedeutung des Traums als Medium für ein latentes Textbegehren vgl. Gallas: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas“*. A.a.O., S. 53-61.

¹¹ Bachmann: „Wir müssen wahre Sätze finden“. *Gespräche und Interviews*. A.a.O., S. 110.

¹² So lautet der Titel eines Buches über Hexenverfolgung im Mittelalter von Gunnar Heinsohn und Otto Steiger (München 1987).

¹³ Sowohl in *Malina* als auch in *Der Fall Franza* setzt Bachmann sich – mehr oder weniger explizit – mit der Erfahrung des Nationalsozialismus auseinander, wobei sie diese Erfahrung unter Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht reflektiert. Vgl. Ortrud Gutjahr: „Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*“. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Hg. v. Johannes Cremerius u.a., Bd. 6, Literatur und Aggression, Würzburg 1987, S. 89-100.

fergehende Bedeutung: „Sie [die Krankheit, d. Verf.] will etwas sagen, sie sagt es durch eine bestimmte Art zu erscheinen, zu verlaufen und zu vergehn oder tödlich zu enden.“¹⁴ Krankheit ist demnach kein Zufallsprodukt, sondern das möglicherweise einzige und letzte Artikulationsmedium eines (weiblichen) Individuums, dem sprachliche Mittel vorenthalten werden. Bachmann stellt die Krankheit der Gaspara Stampa als einen indirekten Selbstmord dar – ein Selbstmord allerdings, der für die Dichterin angesichts einer „nicht mehr erträglichen Welt“ unausweichlich war. Insofern handelt es sich nicht wirklich um einen Freitod, sondern um die zwangsläufige Reaktion auf eine verbrecherische Umwelt, auf eine mörderische Ordnung im Namen des Vaters.

Auf Malinas Frage nach dem Verbleib der Schwester antwortet die Ichfigur: „Sie ist in der Fremde gestorben.“ (M 214) Damit ist ein weiterer Hinweis auf die Problematik schreibender Frauen wie auch auf die Biographie Bachmanns (welche große Abschnitte ihres Lebens quasi im Exil, in Rom nämlich, verbrachte) gegeben.¹⁵ Die schreibende Frau findet keinen Ort innerhalb der männlichen Ordnung, also muß sie sich in ein – nicht notwendigerweise geographisches – Exil begeben. Dabei setzt sie sich jedoch der Gefahr aus, das noch verbliebene Eigene in der Fremde zu verlieren und daran zugrunde zu gehen.

Ich fasse die Bedeutung der Schwester(n) noch einmal zusammen: Auf der manifesten Textebene ist die Schwester ein weiteres ohnmächtiges Opfer der väterlichen Gewalt oder – schlimmer noch – Komplizin derselben. Die Möglichkeit einer weiblichen Solidarität scheint völlig ausgeschlossen. Das Verwirrspiel um eine „wirkliche“ und eine *andere* Schwester mit Namen Eleonore verweist jedoch auf eine zusätzliche Text- und Bedeutungsebene. Auf dieser zweiten Ebene geht es um die Existenz einer verbotenen *anderen* weiblichen Stimme, um deren Verdrängung zugunsten einer soliden männlichen Position und um deren fortgesetztes Kursieren in Gestalt des heimlich verfaßten „TODESARTEN“-Projekts. Die Einbeziehung der historischen Dimension, der Hinweis auf das Schicksal der italienischen Dichterin Stampa aus dem 16. Jahrhundert, läßt darauf schließen, daß der Dialog mit Malina auf das Aufspüren einer verschütteten weiblichen Genealogie abzielt. Ähnlich wie in Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza* sind auch hier die Spuren einer weiblichen Tradition nicht als vererbte und gehütete Kulturdenkmäler präsent, sondern nur noch als „gei-

¹⁴ Bachmann: „(Georg Groddeck). Entwurf“. In: dies.: *Werke Bd. 4*. A.a.O., S. 346-353, hier S. 351.

¹⁵ Über Bachmanns Exil in Rom vgl. Kapitel IV.1 meiner Diss. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Würzburg 1996.

sterhaft“ zirkulierende Stimmen vorstellbar – eine versteckte Kritik am Kultur- und Schriftmonopol des Mannes wie auch an der verbrecherischen Ausmerzung des Weiblichen. Von Bedeutung ist die Schwester also nicht primär als reale Person innerhalb des familiären Dramas, sondern als symbolische Textfigur, die auf einen verborgenen *anderen* Text, eine *andere* weibliche Stimme verweist.

„[A]ls hätte er mich ausgeschieden“¹⁶ – zur Doppelgängerkonstellation Malina – weibliches Ich

Die Verlagerung der Geschlechterdifferenz in das Innere eines Individuums anhand der Doppelgängerkonstellation weibliches Ich – Malina ist zweifellos ein entscheidender innovativer Kunstgriff Ingeborg Bachmanns, durch den die Problematik der weiblichen Autorposition in einem neuen Licht erscheint. In der Forschung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, daß Malina als „analytischer Dialogpartner des traumatisch verstorbenen Ich“¹⁷ – unangefochten in seiner Souveränität und Überlegenheit – fungiert. Divergierende Meinungen gibt es lediglich darüber, wie diese männliche Überlegenheit zu bewerten ist: Ob als notwendiges Korrektiv, um den Wahnsinns- und Hysterietendenzen des weiblichen Ich Einhalt zu gebieten, oder aber als aggressive Repräsentation einer symbolischen Ordnung, in der es keinen Raum für das weibliche Ich gibt. Ich möchte mich hier der Auffassung Gudrun Kohn-Waechters anschließen, die in ihrer Untersuchung *Das Verschwinden in der Wand* überzeugend nachweist, daß die Malina-Position durchaus keine ungebrochen souveräne ist.¹⁸ Ausgehend von Foucaults Verständnis des Begriffs Wahnsinn als Kehrseite bzw. Doppelgänger der modernen Vernunftkonzeption, begreift sie den Roman *Malina* als Versuch Bachmanns, das Phänomen der „weiblichen Verrücktheit“ als (Abfall)Produkt des männlichen Rationalitätsanspruches zu erklären.¹⁹ Die Autorin habe dabei die Perspektive eines weiblichen Ich in den Mittelpunkt gerückt, das sich in der Position des ausgeschlossenen Anderen der Vernunft befindet. Die anfängliche Ruhe und Gelassenheit Malinas werden von der Ichfigur selbst als Resultat eines Abspaltungsprozesses entlarvt:

¹⁶ Bachmann: *Malina*. A.a.O., S. 22.

¹⁷ Vgl. z.B. Andrea Stoll: „Der Bruch des epischen Atems. Zum Konflikt von Erinnerung und Erzählvorhaben in Ingeborg Bachmanns *Malina*-Roman“. In: dies.: *Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Frankfurt a.M. 1992, S. 250-265, hier S. 255.

¹⁸ Gudrun Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Stuttgart 1992.

¹⁹ Vgl. *ebd.*, S. 9ff.

Mir scheint es dann, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt. (M 22f.)

Die „dunkle Geschichte“ des weiblichen Ich betrifft also auch die Existenzgrundlagen Malinas. Dessen Geschichte konnte erst klare Züge annehmen, nachdem alle negativen, störenden Anteile wie Angst, Irrationalität, Disparatheit als weibliches Mangelwesen ausgeschieden worden waren.²⁰ Unfälle, Mißgeschicke, Katastrophen unterschiedlichen Ausmaßes widerfahren ausschließlich dem weiblichen Ich: „Ich habe es nur ausgestanden. Ich bin beinahe ertrunken, doch nicht du.“ (M 291)²¹ Unordnung entsteht nur durch ihre Anwesenheit, während Malina die Personifikation einer statischen Ordnung ist: „[W]enn Malina allein ist, entsteht nirgends Unordnung.“ (M 171)

Das duale Trennungssystem funktioniert jedoch nur unter der Voraussetzung, daß die Rollenverteilung – Malina als analysierender Part und das weibliche Ich als hilfsbedürftige Patientin – strikt eingehalten wird. Die Souveränität Malinas droht verloren zu gehen, als er mit der Frage nach den Grundlagen seiner Existenz konfrontiert wird. „Weißt du, zum Beispiel, wer dein Vater ist?“ (M 179), so ein Versuch der Ichfigur, das Frage-Antwort-Spiel mit umgekehrten Vorzeichen zu praktizieren. Malina weicht aus („Lassen wir das.“) und insistiert noch hartnäckiger, beinahe aggressiv, auf seinem Fragemonopol: „Wer ist dein Vater [...]. Du weißt es. Schwöre, daß du es nicht weißt. [...] Du wirst es mir sagen, verlaß dich darauf.“ (M 179f.) Im Verlauf der Dialoge kristallisiert sich immer deutlicher heraus, daß Malina dem Verstehens- und Wiederherstellungsprozeß der Ichfigur nicht nur nicht förderlich, sondern geradezu hinderlich ist. Er weigert sich, ihre Geschichten anzuhören, und gebietet ihr mit einem Gestus der Absolutheit zu schweigen: „Darum geht es nicht, ich will deine Geschichte nicht.“ (M 222) Schließlich muß auch die Ichfigur die anfängliche Hoffnung, mit Malinas Hilfe ihre „dunkle Geschichte“ begreifen und der drohenden Identitätsauflösung entgegenwirken zu können, aufgeben:

²⁰ Vgl. hierzu Christa Rohde-Dachsers Ausführungen über die „Containerfunktion“ des Weiblichen in *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse* (Berlin u.a. 1991, S. 100): „In einem imaginären, als weiblich deklarierten und damit gleichzeitig scharf von der Welt des Mannes geschiedenen Raum deponiert der Mann seine Ängste, Wünsche, Sehnsüchte und Begierden – sein Nichtgelebtes, könnte man auch sagen, um es auf diese Weise erhalten und immer wieder aufsuchen zu können.“

²¹ Vgl. Kohn-Wachter: *Das Verschwinden in der Wand*. A.a.O., S. 110.

„Malina unterbricht mich, er schützt mich, aber ich glaube, sein Beschützenwollen führt dazu, daß ich nie zum Erzählen kommen werde. Es ist Malina, der mich nicht erzählen läßt.“ (M 265)

Hinter Malinas vermeintlicher Fürsorge verbirgt sich eine subtile Strategie des Selbstschutzes, durch die die Überlebensgrundlagen des weiblichen Ich systematisch zerstört werden. Da die Ichfigur förmlich um ihr Leben redet, ihre Existenz davon abhängig ist, ob ihr (Text)Begehren auf Anerkennung stößt, ist Malinas zwischen Indifferenz und Repression schwankende Haltung gleichbedeutend mit einem Todesurteil. In den Dialogen geht es maßgeblich um den Versuch des weiblichen Ich, eine Subjektposition zu gewinnen, mit anderen Worten darum, „Ich“ sagen zu können – und genau diesen Anspruch macht Malina ihm streitig:

Du bist ganz gewiß du, das änderst du auch nicht mehr. Aber ein Ich ist ergriffen, und ein Ich handelt. Du aber wirst nicht mehr handeln. [...] Was du willst, zählt nicht mehr. An der richtigen Stelle hast du nichts mehr zu wollen. Du wirst dort so sehr du sein, daß du dein Ich aufgeben kannst. [...] Du magst es immer noch in den Mund nehmen, dieses Ich? (M 311/313)

Malina antizipiert hier bereits das Verschwinden des weiblichen Ich in der Wand, seine Transformation in ein sorgsam unter Verschuß gehaltenes *es*, den Tod des weiblichen Subjekts also – denn ein Ich, das nicht mehr handeln, reden und begehren darf, ist kein Subjekt, kein *Ich* mehr. Vorausgegangen ist diesen letzten Dialogen jedoch der – geglückte – Versuch der Ichfigur, die Genese der soliden männlichen Subjektposition zu rekonstruieren. Eine entscheidende Rolle spielt dabei das „TODESARTEN“-Projekt, in dem es um die Erhellung der „dunklen Geschichte“ Malinas, um die Verdrängung der *anderen* weiblichen Stimme zugunsten der „Gewinnung dieser überlegenen Figur, also dieses Malina“²² geht. Für Malina stellen die zahlreichen losen Blätter mit der Überschrift „TODESARTEN“ eine Bedrohung dar, welche er durch die Integration in sein starres Ordnungssystem zu entkräften versucht: „Du mußt unbedingt einmal aufräumen bei dir, in diesen ganzen staubigen verbleichten Blättern und Papierfetzen, darin wird sich eines Tages kein Mensch auskennen.“ (M 288) Beinahe triumphierend insistiert die Ichfigur auf ihrem Chaos, da es ihr Schutz vor der männlichen Ordnungs- und Enteignungspraxis gewährt und zugleich die Grundlagen dieser Praxis aufdeckt:

Ich werde schon meine Gründe haben alles immer mehr und mehr durcheinanderzubringen. Wenn aber jemand ein Recht hat, diese 'Fetzen' anzusehen,

²² Bachmann: „Wir müssen wahre Sätze finden“. *Gespräche und Interviews*. A.a.O., S. 95.

dann bist du es. Du wirst dich aber nicht auskennen, mein Lieber, nach Jahren würdest du nicht verstehen, was das eine und das andere bedeutet. [...]

Dann erklär dir, warum hier schon wieder ein alter Zettel auftaucht, [...] es ist die Rede von dir, von einer Fahrt nach Niederösterreich. Ich lasse es dich aber nicht lesen, du darfst nur das eine Wort, das darübergeschrieben ist, schauen. Malina: Todesarten. (M 288)

Im folgenden erinnert die Ichfigur an Unfälle, deren Opfer Malina beinahe geworden wäre. Von diesen Unfällen war bereits vorher andeutungsweise die Rede, auch von der Todesangst, die das Ich – statt seiner – ausgestanden hat: „Ich habe es nur ausgestanden. Ich bin beinahe ertrunken, doch nicht du.“ (M 291) „Denn gerade du hast nie Angst, nie Angst gehabt. Wir sitzen beide hier, aber ich habe Angst“ (M 296). Die offensichtliche Widersprüchlichkeit, in die sich das Ich verstrickt, sobald es um die Frage geht, wessen Geschichte eigentlich erzählt werden soll, ist Ausdruck einer unhaltbaren weiblichen Subjektposition und der daraus resultierenden Verdrängungen. Aufgrund der im Traumkapitel dargestellten Verbrechen am weiblichen Geschlecht drohen der Ichfigur Verstummen und Verschwinden. Die Konstruktion einer soliden männlichen Position – auf Kosten der *anderen* weiblichen Stimme – ist der (unbewußte) Versuch, diesem Prozeß entgegenzuwirken. Langfristig erweist sich dieses Konstrukt jedoch als nicht tragfähig, beinahe zerstört wird es in dem Moment, als seine/Malinas Funktionsweise von der Ichfigur offengelegt wird.

Konfrontiert mit den „TODESARTEN“, mit seiner eigenen Geschichte also, verliert Malina erstmalig die Beherrschung.²³ Er stellt die Glaubwürdigkeit der Ichfigur in Abrede, indem er – durchaus klassisch – Widersprüche als Symptom weiblicher Verrücktheit abzuwehren versucht: „Wie kommst du dazu, dir das einzubilden? Du mußt ja verrückt gewesen sein.“ (M 289) Die Auseinandersetzung kulminiert in Aggression und (Ansätzen von) Gewalt, so daß die Ichfigur auf ihr bereits bekannte Weise an der Fortsetzung ihrer Rede gehindert wird:

Ich kann nicht mehr weiterreden, weil Malina zwei Blätter nimmt, sie zerknüllt und mir ins Gesicht wirft. Obwohl ein Papierknäuel nicht weh tut und sofort niederfällt auf den Fußboden, fürchte ich es kommen. Malina nimmt mich an den Schultern und schüttelt mich, er könnte mir auch mit der Faust ins Gesicht schlagen, aber das wird er nicht tun [...]. (M 289)

Die Gewalterfahrung allein erklärt jedoch nicht, warum die Ichfigur ihre durch die Überführung Malinas gewonnene Souveränität kampflös aufgibt und sich erneut in die Position des ohnmächtigen, verstummenden und schließlich verschwindenden Opfers begibt. Gudrun Kohn-Waechter ver-

²³ Den Souveränitätsverlust Malinas weist auch Kohn-Waechter (*Das Verschwinden in der Wand*; a.a.O., S. 105ff.) nach.

steht den gesamten Roman als widersprechende Replik auf das destruktiv-autoritäre Rationalitätsprinzip der Moderne.²⁴ Die Position Malinas, der „eine Art 'Sammelperson' der europäischen Moderne und vor allem der österreichischen Literatur nach der Jahrhundertwende ist“²⁵, wird in den letzten Dialogen heftig attackiert und ad absurdum geführt. Um so überraschender ist es, bleibt man in dem philosophisch ausgerichteten Erklärungsmodell Kohn-Waechters, warum am Ende nicht die Malina-Figur, sondern das weibliche Ich aufgegeben wird. Kohn-Waechters Begründung, die Selbsterstörung des Roman-Ich resultiere aus dem „angstvoll-verstockte[n] Festhalten an der Utopie eines absoluten, unzerstörbaren Seins“,²⁶ ist m.E. unzureichend. Nicht die Propagierung des einheitlich-autonomen Subjekts, sondern die Akzeptanz der (geschlechtlichen) Differenz bzw. die Anerkennung der (weiblichen) Heterogenität sind ein zentrales Anliegen des Romans.

Das weibliche Ich in *Malina* fungiert als „Auffangbecken“ für all das, was mit dem totalisierenden Ideal der Hom(m)ogenität nicht kompatibel ist. Anhand der Doppelgängerkonstellation Ich – Malina wird der kausale Zusammenhang zwischen der gesellschaftlichen Nicht-Akzeptanz des Heterogenen und der Leugnung bzw. Exterritorialisierung des *Anderen im Selbst* transparent gemacht. Durch die spiegelkabinettartige Komposition des Romans, die Verweisfunktion der verschiedenen Textebenen und Nebenfiguren, wird dieser (zunächst intrasubjektive) Verdrängungsprozeß mit der symbolischen Kastration und der Ausmerzung des weiblichen Geschlechts verknüpft: Die Genese des einheitlichen, autonomen (männlichen) Subjekts kann nicht losgelöst von der Verdrängung des weiblichen Geschlechts innerhalb der patriarchalischen Ordnung betrachtet werden. In den Dialogen mit Malina, den Vaterträumen und auch der Liebesbeziehung zu Ivan werden die Nicht-Anerkennung weiblicher Subjektivität (weiblichen Begehrens) und die symbolische Vergewaltigung des weiblichen Geschlechts als Mechanismen zur Konstituierung der symbolischen Ordnung und Affirmation der souveränen männlichen Subjektposition reflektiert. Rätselhaft bleibt jedoch, warum sich das weibliche Ich – trotz wachsender Erkenntnisse und wiederkehrender Erinnerungen – von einer männlichen Instanz abhängig macht.

Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich

²⁴ Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand*. A.a.O., S. 11ff.

²⁵ *Ebd.*, S. 19.

²⁶ *Ebd.*, S. 117.

sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: *warum eigentlich?*²⁷ (Hvh. d. Verf.)

Diese Selbstdarstellung ist nicht dahingehend zu interpretieren, die Autorin habe sich in *Malina* eine männliche Erzählposition und Identifikationsfigur erarbeitet, um ihrer vom Wahnsinn und Todestrieb geprägten weiblichen Stimme Einhalt zu gebieten. Vielmehr geht es darum, die Problematik der weiblichen Autor- und Subjektposition und die Ursachen des drohenden Nicht-Mehr-Schreiben-Könnens durch ein mimetisches Durchqueren der männlichen Subjektgenese zu begreifen. Die Ichfigur erlebt in der Auseinandersetzung mit Malina noch einmal die im Traumkapitel unverhüllt dargestellte Zerstörung ihrer (weiblichen) Identität. Malinas 'Hilfestellung' besteht also darin, die Erinnerung der Ichfigur 'aufzufrischen', indem er langsam vom vermeintlich hilfreichen Analytiker zum Repräsentanten der väterlichen Gewaltstruktur mutiert. Das wachsende Erinnerungs- und Erkenntnisvermögen der Ichfigur eignet sich jedoch nicht als Überlebensbasis (wie auch die Demaskierung des symbolischen Vaters nicht gleichbedeutend mit der Gewinnung einer souveränen, autonomen Tochterposition ist), sondern besiegelt das Verschwinden des weiblichen Subjekts. Nur solange die Ichfigur sich redend und schreibend auf die Wahrheit zubewegt, solange sie noch um die Anerkennung ihres Begehrens ringt, erfährt sie sich – trotz der ihr widerfahrenden Zerstörung – als weiterlebendes und liebendes Subjekt. Mit der Überführung Malinas als (unbewußtes) Konstrukt zur Verschleierung des Fast-Schon-Vernichtet-Seins – hier zeigt sich noch einmal das für Bachmanns Schreibpraxis symptomatische paradoxe Nebeneinander von Ver- und Enthüllungsstrategien – tritt ein tödlicher Stillstand ein. Das weibliche Ich hat mit der Auflösung des Verbrechens („Es war Mord.“ M 337) seine finale Daseinsberechtigung verloren, *es* verschwindet in der Wand.

Bachmann schreibt, hier ist die oben zitierte Selbstaussage leicht zu variieren, nicht *von* einer männlichen Position aus, sondern *durch* sie hindurch. Die Malina-Figur wird konstruiert, um durch die Durchquerung dieser (vermeintlich) überlegenen Figur das – von Täter und Opfer – immer wieder reproduzierte Verbrechen begreiflich zu machen. Die Doppelgängerkonstellation läßt sich nicht im Sinne einer linearen Bewegung auflösen, sondern ist das Kernstück eines zirkulären Erzählvorhabens: Die Ausgangslage der Ichfigur wird mit dem finalen Satz „Es war Mord.“ wieder eingeholt. Bis zum Schluß bleibt das Paradox bestehen, daß das weibliche Ich ein Abfallprodukt des souveränen männlichen Subjekts und Ma-

²⁷ Bachmann: „Wir müssen wahre Sätze finden“. *Gespräche und Interviews*. A.a.O., S. 99.

lina (als Repräsentant der männlichen Subjektposition) eine Projektion des lebensunfähigen Ich ist. Das Festhalten an diesem Paradox und die Idee des zirkulären Erzählens können als Kritik an den tradierten linearen und binären Denkmodellen sowie an der hierarchisch-totalisierenden Polarisierung von männlich – weiblich, Subjekt – Objekt etc. gelesen werden.

Die letzten Zeilen des Romans legen es nahe, das Verschwinden in der Wand als irreversible „Bestattung“ des weiblichen Ich zu interpretieren. Bachmann greift hier auf ein Motiv zurück, das u.a. in der Literatur der Romantik (Lebendigbegrabensein)²⁸, in Märchen (Verwandlungen, Weissagungen, Geheimwege)²⁹ und in der Bibel (Gotteszeichen)³⁰ anzutreffen ist. In *Malina* werden verschiedene Aspekte dieses Motivs miteinander verknüpft – und durchquert, denn über die tradierten Bedeutungen hinaus ist die Wand mit Rückgriff auf frühere Texte³¹ der Autorin vor allem als Metapher für ein *unendlich zirkulierendes weibliches Textbegehren* zu lesen.³² Die erste Strophe des Gedichts „Was wahr ist“³³ endet mit dem Vers: „was wahr ist, rückt den Stein von deinem Grab.“ Mit dieser Anspielung auf die Wiederauferstehung Christi begibt Bachmann sich in eine Traditionslinie mit Friedrich Hölderlin, in dessen Werk es zahlreiche

²⁸ Friedrich Hölderlin verwendet das Bild des Lebendigbegrabenseins u.a. im *Fragment von Hyperion*: „[W]ie ein Lebendigbegrabener sträubt sich mein Geist gegen die Finsterniß, worin er gefesselt ist.“ In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 1. Hg. v. Michael Knaupp, München/Wien 1992, S. 489-510, hier S. 497. Karoline von Günderrode läßt Immortalität, die ins Totenreich verbannte weibliche Hauptfigur ihres gleichnamigen Dramolets, verzweifelt die Frage stellen: „[W]ird einst diese undurchdringliche Scheidewand zerfallen, die mein Reich von der Oberwelt scheidet.“ Vgl. dies.: *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*. Hg. u. mit einem Essay von Christa Wolf, Darmstadt 1988, S. 95-100, hier S. 96.

²⁹ Vgl. z.B. Grimms Märchen „Der Froschkönig“, „Schneewittchen“ und „Simeliberg“.

³⁰ Unmittelbar vor dem Kreuzestod Christi reißt der Vorhang im Tempel entzwei, drei Tage nach der Kreuzigung entdecken die Frauen aus der Gefolgschaft Christi, daß der Stein vor seinem Grab weggerollt ist. Vgl. *Die Bibel*. „Das Evangelium nach Lukas“. Kapitel 23 (44-49) u. 24 (1-12).

³¹ Das Motiv der Wand spielt nicht nur in der frühen Lyrik Bachmanns, sondern auch in *Der Fall Franza* eine zentrale Rolle, worauf ich hier allerdings wegen der größeren Komplexität nicht eingehen kann. Vgl. hierzu Kapitel IV.4.2 meiner Diss. *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn* (a.a.O.): „Spuren einer abwesenden Mutter/weiblichen Genealogie – [...] deine Mutter, an die du nie denkst, lehnt an jeder Wand“.

³² Auf Vorstufen zentraler Themen und Motive des *Todesarten*-Zyklus in den Gedichten und Erzählungen der 50er und 60er Jahre weist auch Andrea Stoll in ihrem Buch *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns* (Frankfurt a.M. u.a. 1991) hin.

³³ Bachmann: *Werke Bd. 1*. A.a.O., S. 118.

Analogien zur Messiasgeschichte gibt. Deutlicher noch kommt das utopische Moment des Wandmotivs in der letzten Strophe zum Ausdruck: „Du haftest in der Welt, beschwert von Ketten, / doch treibt, was wahr ist, *Sprünge in die Wand*. / Du wachst und siehst im Dunkeln nach dem Rechten, / dem *unbekannten Ausgang* zugewandt.“ (Hvh. d. Verf.) Diese Verse können geradezu als antizipierter Überlebensappell an das zum Schweigen/Tode verurteilte weibliche Ich gelesen werden – und auch als Hinweis darauf, daß die Schwester, die *andere* weibliche Stimme, zwar im Dunkeln, aber nicht ausgelöscht ist. „Sprünge in der Wand“ deuten auf das Aufbrechen der repressiven väterlichen Ordnung hin, das Bild des „unbekannten Ausgang[s]“ erinnert an das „weiße, unbeschriebene Blatt, auf dem das noch Hinzuzugewinnende auch eingetragen scheint“³⁴, also an Bachmanns Forderung, als Schriftsteller/in eine utopische Existenz darzustellen. Wenngleich geschlechtsneutral formuliert, lassen sich auch folgende Zeilen als Antwort auf die Frage nach An- und Abwesenheit des weiblichen Ich lesen:

Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; *es kann nicht sterben* [Hvh. d. Verf.] – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme.³⁵

Literatur

Albrecht, Monika: „Die andere Seite“. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“, Würzburg 1989.

Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, München/Zürich 1992.

Bachmann, Ingeborg: „Wir müssen wahre Sätze finden“. *Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum, München/Zürich 1991.

Cixous, Hélène: *Weiblichkeit in der Schrift*, Berlin 1980.

– „Geschlecht oder Kopf“. In: dies.: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*, Berlin 1977, S. 15-45.

³⁴ Dies.: „Literatur als Utopie“. In: dies.: *Werke Bd. 4*. A.a.O., S. 258.

³⁵ Dies.: „Das schreibende Ich“. In: dies.: *Werke Bd. 4*. A.a.O., S. 217-237, hier S. 237.

Gallas, Helga: *Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas“.* Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur, Reinbek bei Hamburg 1981.

Gutjahr, Ortrud: „Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza*“. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*. Hg. v. Johannes Cremerius u.a. Bd. 6, Literatur und Aggression, Würzburg 1987, S. 89-100.

Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a.M. 1989.

– *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt a.M. 1991.

Kohn-Wachter, Gudrun: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Stuttgart 1992.

Lacan, Jacques: *Schriften I*. Ausgew. u. hg. v. Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1986.

– *Das Seminar. Buch I. Freuds technische Schriften*. Hg. v. Norbert Haas u. Hans-Joachim Metzger, Weinheim/Berlin 1990.

Morrien, Rita: *Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn*, Würzburg 1996.

Rohde-Dachser, Christa: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin u.a. 1991.

Stoll, Andrea: „Der Bruch des epischen Atems. Zum Konflikt von Erinnerung und Erzählvorhaben in Ingeborg Bachmanns *Malina*-Roman“. In: dies.: *Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Frankfurt a.M. 1992, S. 250-265.

– *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt a.M. 1991.

Venske, Regula: *Das Verschwinden des Mannes in der weiblichen Schreibmaschine. Männerbilder in der Literatur von Frauen*, Hamburg/Zürich 1991.

„...wie man mit beiden Beinen auf der Erde träumt“¹ Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners

Martina Ölke

„Der schlimmste weibliche Fehler [ist] der Mangel an Größenwahn“, läßt Irmtraud Morgner ihre Protagonistin Trobadora Beatriz feststellen. Denn: „Um etwas Größeres zu tun, braucht[] man erstmal den Mut, etwas Größeres zu wollen.“ [TB 260f]² In diesem Sinne scheut sich die Autorin Morgner nicht, in den Lauf der Weltgeschichte einzugreifen und die Verhältnisse nach ihren Vorstellungen und mit viel Phantasie umzuschreiben. Morgner hat in immer neuen Variationen utopische Entwürfe entfaltet, durchgespielt und erprobt. Am Leitthema des Utopischen wird einerseits die starke Kontinuität ihres Werkes sichtbar, andererseits treten aber auch die Veränderungen sehr deutlich hervor.

Besonders in den späteren Werken der *Salman-Trilogie*³ zeigt Morgner sich als eine ausgesprochen witzige, humorvolle, spöttische, aber dennoch meistens liebevolle Beobachterin und Kritikerin der gesellschaftlichen (Geschlechter-) Verhältnisse der früheren DDR. Die für Morgners utopisches Denken dabei so typische Mischung aus Pragmatismus und Idealismus findet sich in Ansätzen aber auch schon in ihren früheren Texten. Bei meinem exemplarischen Durchgang durch das Werk Irmtraud Morgners unter dem Leitthema des Utopischen kommt es mir gerade nicht darauf an, Morgner nur mit ihren späteren Werken als ‚vorbildliche‘, DDR-kritische Feministin vorzuführen, sondern mit ihrem Gesamtwerk, d.h. auch mit allen Widersprüchlichkeiten.

Zunächst wird ein Text aus dem Frühwerk vorgestellt, die Erzählung *Das Signal steht auf Fahrt* (1959), die noch ganz dem „sozialistischen Realismus“ und somit staatlich vorgeformten Utopien verpflichtet ist. Die zunehmende Verunsicherung und die Zweifel Morgners an diesem ge-

¹ Christa Wolf: *Kassandra. Erzählung*, Darmstadt und Neuwied 1983, S. 152.

² Die Seitenangaben in eckigen Klammern mit dem Kürzel TB beziehen sich im folgenden auf Irmtraud Morgner: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*. München, dtv, 1994.

³ Dazu gehören die Romane *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* und *Amanda. Ein Hexenroman*. Im Juli 1998 erschien in Fragmenten der dritte Teil der Trilogie, den Morgner zu Lebzeiten nicht mehr fertigstellen konnte, unter dem Titel *Das heroische Testament*.

schlossenen Utopie-Gebäude schlugen sich in dem Roman *Rumba auf einen Herbst* (1965) nieder. In den späteren Werken der *Salman*-Trilogie schließlich entwickelt Irmtraud Morgner ihre ganz eigenen utopischen Denk- und Schreibweisen, die am Schluß ausführlicher entfaltet werden.⁴

Eine Untersuchung zum Thema des Utopischen im Werk Irmtraud Morgners hat sich zwei Problemen zu stellen: Zum einen gilt die literarische Utopie bis heute als ein eher ‚männliches Genre‘; Utopien von Frauen sind entweder kaum tradiert oder fallen aus dem Kanon der anerkannten Klassiker formal und inhaltlich heraus. Zum anderen stellte sich für Irmtraud Morgner als DDR-Autorin zusätzlich das Problem, daß sie aus einem gesellschaftlichen und künstlerischen Umfeld heraus schrieb, das einem unkonventionellen utopischen Denken gegenüber keineswegs aufgeschlossen war. Im Gegenteil wurde mit der offiziell vertretenen Meinung, kurz vor dem Ziel einer utopischen bzw. revolutionären Bewegung zu stehen, dem utopischen Denken überhaupt eine Absage erteilt. Da Morgners Utopie-Entwürfe nur vor diesem besonderen geschlechtsspezifischen und gesellschaftlichen Hintergrund adäquat verstanden werden können, soll am Beginn meiner Analyse zunächst eine kurze Einführung zur Person Irmtraud Morgners und zur Tradition literarischer Utopien stehen.

Die Autorin Irmtraud Morgner

Irmtraud Morgner wurde am 22. August 1933 in Chemnitz in eine Lokführerfamilie geboren. Der Beruf ihres Vaters spiegelt sich in ihrem Schreiben auf den verschiedensten Ebenen wider: Morgner läßt Eisenbahnen als Motiv und Metapher durch ihr gesamtes Werk fahren, zudem sieht sie sich als Schriftstellerin offenbar ‚im Namen des Vaters‘ legitimiert. In einer Stellungnahme zu ihrem Werdegang betont sie eine für sie selbstverständliche Vater-Tochter-Traditionslinie folgendermaßen:

Als der Maler Chirico einst von rätselnden Journalisten nach der Bedeutung der Lokomotiven befragt wurde, die auf vielen seiner Bilder zu finden sind, antwortete er, sein Vater baute welche. Mein Vater ist Lokomotivführer. Jeder Junge wünscht sich, sobald er sich einen Beruf wünscht, erst mal den des Vaters. Ich war offensichtlich ein Mädchen und wünschte trotzdem so. Heimlich. [...] Vielleicht zeigte dieser Wunsch das Körnchen natürlicher

⁴ Dabei kann leider nur der erste Teil der Trilogie, der Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*, berücksichtigt werden. Dies erscheint auch insofern gerechtfertigt, als alle wesentlichen Themen und Schreibweisen bereits in diesem Roman angelegt sind.

Widerspenstigkeit an, das ein konventionell erzogener weiblicher Mensch als Anfangskapital braucht, um [...] sich gegen die Strömung der Sitten irgendwann doch freizuschwimmen.⁵

1952 schloß Irmtraud Morgner die Schule mit dem Abitur ab. Im gleichen Jahr wurde sie Mitglied der SED. 1952–56 studierte sie in Leipzig Germanistik und Literaturwissenschaft. Im Anschluß daran arbeitete sie vier Jahre in Berlin bei der vom Schriftstellerverband der DDR herausgegebenen Zeitschrift *Neue deutsche Literatur*. Seit 1958 lebte sie als freie Schriftstellerin in Ost-Berlin, ihre erste Erzählung, *Das Signal steht auf Fahrt*, erschien 1959. In ihren frühen Werken spiegelt sich Irmtraud Morgners noch sehr ungebrochenes Verhältnis zur jungen DDR wider. Sie würdigte stets die Chancen, die ihr geboten wurden, und identifizierte sich weitgehend mit der Aufbau- und Anfangseuphorie, wie sie sich besonders in der frühen DDR-Literatur zeigt. In diesem Sinne läßt Morgner auch ihre Protagonistin Laura den 8. Mai 1945 kommentieren:

Als ich mittags den Bleichplan ohne Widerstand der bisherigen Autoritäten gewonnen hatte und Sonnenbad nahm, hielt ich die Welt für gewonnen. [...] „Was ist los“, fragte meine Freundin Inge erschrocken. „Ich werde Lokführer“, antwortete ich. „Nicht so laut“, flüsterte Inge. „Jetzt darf man direkt sagen, was man denkt“, schrie ich. [A 81f]⁶

Morgners ab Mitte der sechziger Jahre zunehmende Kritik an der DDR war deshalb auch überwiegend eine systemimmanente, wenn auch scharfe Kritik. Sie sah keine Alternative zum Sozialismus, der ihrer Ansicht nach nur von innen heraus umzubauen und zu demokratisieren war. Einen Wendepunkt in ihrem Verhältnis zur DDR kann man 1965 im Zusammenhang mit der unterdrückten Veröffentlichung ihres Romans *Rumba auf einen Herbst* ansetzen.

In Briefen aus dieser Zeit zeigt sich das widersprüchliche Verhältnis Morgners zur DDR sehr deutlich; sie dokumentieren sowohl die Zwänge, denen sie als Autorin ausgesetzt war, als auch ihr dennoch deutliches Bewusstsein zur DDR:

[...] ich sehe für mein Buch nicht mehr viel Chance [sic!], ich sehe überhaupt nicht viel Chancen für mich in diesen elenden Breiten, [...] man müßte

⁵ Irmtraud Morgner: „Apropos Eisenbahn“ (1973). In: Gerhardt (1990), S. 17-23, hier S. 20.

⁶ Seitenangaben mit dem Kürzel A beziehen sich im folgenden auf: Irmtraud Morgner: *Amanda. Ein Hexenroman*, Darmstadt/Neuwied, Luchterhand, 1983.

seine Koffer packen und abhauen und in einer menschlichen Gegend arbeitend abwarten, bis die Schlachtereier vorbei ist, aber die Zäune sind zu hoch.⁷

Man kann machen, was man will, man steht in einer Tradition, aus der man nicht heraus kann [sic!], ich bin hier geboren, dies ist mein Land, ich bin daran gefesselt in Haß-Liebe [...].⁸

1968 erschien der Roman *Hochzeit in Konstantinopel*, den Morgner später als ihr erstes „richtiges“ Werk anerkannte.⁹ 1970 folgte die *Gauklerlegende* und 1972 *Die wundersamen Reisen Gustav des Weltfahrers*. 1974 schließlich erschien der umfangreiche Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz*. Im Frühjahr 1983 folgte der zweite Teil der *Salman-Trilogie*: *Amanda. Ein Hexenroman*. Den dritten Teil der Trilogie konnte Morgner nicht mehr fertigstellen, sie war 1988 an Krebs erkrankt. Nach mehreren Operationen starb sie am 6. Mai 1990 in Ost-Berlin. Dieser dritte Teil der Trilogie erschien erst 1998 in Fragmenten aus dem Nachlaß.¹⁰

Den Wandel und die Aufbruchstimmung in ihrem Land hat Morgner, wie aus verschiedenen Interviews aus der Zeit vor ihrem Tod hervorgeht, sehr begrüßt und engagiert verfolgt, wenn sie auch wegen ihrer schweren Erkrankung nicht mehr persönlich daran partizipieren konnte.

Irmtraud Morgner erhielt für ihr literarisches Werk verschiedene Preise und Ehrungen, sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik.¹¹

⁷ Brief an einen unbekannten Adressaten. Zit. nach: „I’ve got the blues so bad. Zwei Briefentwürfe Irmtraud Morgners aus dem Nachlaß.“ In: Irmtraud Morgner, *Rumba auf einen Herbst. Roman*, hg. von Rudolf Bussmann, Hamburg/Zürich 1992, S. 346-350, hier S. 346. Der gesamte Hintergrund läßt sich sehr gut in dieser Ausgabe des Romans nachlesen.

⁸ Brief an Paul Wiens. Zit. nach „I’ve got the blues so bad. Zwei Briefentwürfe Irmtraud Morgners aus dem Nachlaß.“ A.a.O., S. 347f.

⁹ Irmtraud Morgner: „Apropos Eisenbahn“, A.a.O., S. 23.

¹⁰ Irmtraud Morgner: *Das heroische Testament. Roman in Fragmenten*, aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt, kommentierend begleitet und herausgegeben von Rudolf Bussmann, München, Luchterhand, 1998.

¹¹ 1959 erhielt Morgner nach eigenen Angaben einen Preis für die Erzählung *Das Signal steht auf Fahrt*. Allerdings läßt sich nicht nachprüfen, um welchen Preis es sich dabei gehandelt hat. Vgl. Morgner: „Apropos Eisenbahn“, A.a.O., S. 23. 1975: Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR, 1977: Nationalpreis der DDR. Im gleichen Jahr wurde sie in das Präsidium des DDR-Schriftstellerverbandes gewählt. 1985: Hroswitha-von-Gandersheim-Preis der Stadt Gandersheim, 1989: Literaturpreis der Stadt Kassel für grotesken Humor.

Literarische Utopien

Literarische Utopien und utopisches Denken haben in der abendländischen Kultur eine lange Tradition. Das Phänomen des Utopischen findet sich erstmals in Platons *Staat*, den Begriff „Utopie“ hat aber erst 1516 Thomas Morus mit seinem Roman *Utopia* geprägt. Das Wort Utopia stellt eine Wortneubildung dar und bedeutet, als Ableitung vom griechischen „u-topos“, Nicht-Ort oder Nirgendland.¹² Es gibt offenbar ein menschliches Bedürfnis nach dem Utopischen – zumindest in dem ganz allgemeinen Sinne, daß Menschen immer wieder die Notwendigkeit sahen und sehen, im Medium der Kunst andere, bessere, alternative Lebenswelten zu imaginieren. Diese anderen Lebenswelten lassen sich als Korrektiv zur gegebenen, offensichtlich als mangelhaft empfundenen Gegenwart verstehen.

In der Forschung lassen sich beim Umgang mit dem Begriff Utopie – vereinfacht – zweierlei Tendenzen beobachten: Entweder wird der Begriff so weit gefaßt, daß mithin alle Literatur utopisch ist, da sie stets ein Anderswo oder Noch-Nicht evoziere.¹³ Oder der Begriff wird so eng auf die Gattung der sogenannten Staatsromane bezogen, daß ein nur sehr kleiner Kanon – meist selbstverständlich männlicher – Klassiker übrigbleibt.¹⁴ Für utopische Schriften von Frauen stellt sich daher häufig die Frage nach der Gattungszugehörigkeit.

Literarische Texte aus weiblicher Feder enthalten zwar oft sehr wohl utopisches Potential, sind aber nur selten geschlossene Utopien im Sinne der von Morus ausgehenden Tradition der Staatsromane und fallen daher häufig durch das Raster literaturwissenschaftlicher Tradierung hindurch. Monika Shafi konstatiert zudem geradezu ein „utopische[s] Vakuum“¹⁵ in der Literatur von Frauen, das aber durch eine im Zusammenhang mit der Neuen Frauenbewegung entstandene „neue utopische Praxis“¹⁶ in der gegenwärtigen Literatur zunehmend gefüllt werde. Shafi kommt zu dem Schluß, ein Kennzeichen literarischer Utopien von Frauen sei es, daß sie nicht vollständige alternative Gesellschaftsentwürfe vorlegen, sondern an

¹² Vgl. dazu grundlegend Biesterfeld (1974) und Gnüg (1983).

¹³ Besonders deutlich Gert Ueding (Hg.): *Literatur ist Utopie*, Frankfurt a.M. 1978.

¹⁴ Die wichtigsten Titel sind hier – abgesehen von Platons *Politeia* – in der Tradition von Thomas Morus *Utopia* folgende: Campanella: *Sonnenstaat* (1602-23), Andreae: *Christianopolis* (1619), Bacon: *Nova Atlantis* (1624); Robinsonaden: Defoe: *Robinson Crusoe* (1719) und Schnabel: *Insel Felsenburg* (1731). Im 20. Jahrhundert gibt es dann zunehmend auch sogenannte Anti-Utopien oder Dystopien, am bekanntesten sind Huxleys *Brave new world* (1932) und Orwells *1984* (1949).

¹⁵ Shafi (1990), S. 11.

¹⁶ *Ebd.*

der „individuellen Lebenspraxis“¹⁷ orientiert bleiben. Sie bezeichnet dies zugespitzt als „Utopie des Alltags“¹⁸, da die literarischen Entwürfe der Autorinnen auf Veränderungen im Hier und Jetzt abzielten und nicht, wie sonst charakteristisch für utopische Texte, auf „ferne[] Räume[] oder Zeiten“¹⁹. Allerdings ist hier kritisch einzuschränken, daß Shafis Definition weiblicher Utopien auch ein Resultat ihrer Textauswahl ist: Sie wählt als Untersuchungsgegenstand solche Texte, die nicht Utopien im engeren Sinne sind bzw. deren Auswahl bereits ihre besondere Definition ‚weiblicher Utopien‘ voraussetzt, so beispielsweise Bettine von Arnims Roman *Die Gunderode* (1840). Andere Werke von Frauen, die eine völlig andere Utopie-Definition nach sich zögen, läßt sie dagegen unerwähnt.²⁰

Interessant im Zusammenhang mit Irmtraud Morgners Werken ist ein spätmittelalterlicher Text, Christine de Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* (1404/05).²¹ Die *Stadt der Frauen* fügt sich nicht in die enge Utopie-Definition, wie sie am Beispiel von Thomas Morus *Utopia* entworfen wurde, denn es wird kein kompletter alternativer Gesellschaftsentwurf entwickelt. Dennoch enthält der Text eindeutig utopische Züge: Misogynie Bilder von Weiblichkeit werden widerlegt und zuvor negativ konnotierte Frauenfiguren so umgedeutet, daß in einem Verfahren der „Geschichtsklitterung“²² eine geistige „Stadt der Frauen“ errichtet werden kann. Berühmte Frauengestalten aus den Bereichen Geschichte, Literatur, Mythos und Religion werden zusammengeführt, um so eine weibliche Geschichte zu konstruieren, die in der Lage ist, Frauen „Mut“ und „Selbstbewußtsein“ zu vermitteln.²³ Die besondere Bedeutung von Pizans *Buch von der Stadt der Frauen* liegt darin, nicht nur die früheste bekannte Utopieschrift überhaupt zu sein (es ist noch vor Morus' *Utopia* entstanden), sondern auch zudem eine mit einer explizit weiblichen Perspektive und weiblichen Thematik. Betrachtet man die besonderen Existenzbedingungen weiblichen

¹⁷ Ebd., S. 12.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 13.

²⁰ Bekannt ist hier beispielsweise Charlotte Perkins Gilmans Roman *Herland* (1915, deutsch 1979). Im englischsprachigen Bereich gibt es grundsätzlich eine breitere und besser dokumentierte Tradition utopischer Texte von Frauen. Vgl. dazu Klarer (1993), Kessler (1995) und Donawerth (1994).

²¹ Christine de Pizan: *Das Buch von der Stadt der Frauen*, hg. von Margarethe Zimmermann, München, dtv, 1992.

²² Marlis Gerhardt: „Geschichtsklitterung als weibliches Prinzip“. In: Gerhardt (1990), S. 93-99.

²³ So Margarethe Zimmermann in: Christine de Pizan: *Das Buch von der Stadt der Frauen*, A.a.O., S. 17.

utopischen Schreibens, so tritt auch die Grenzüberschreitung deutlich hervor, die allein schon darin liegt, sich als Frau selbstbewußt in diese männlich dominierte Tradition einzuschreiben. Irmtraud Morgner hat in diesem Sinne auch wiederholt auf die geschlechtsspezifischen Bedingtheiten ihres Schreibens und ihrer utopischen Entwürfe hingewiesen: Das, was Shafi als „Utopie des Alltags“ bezeichnet, findet sich bei Morgner als „tägliche[] Zerstückelungen“²⁴ – die besonderen Bedingungen in der weiblichen Lebenspraxis erlaubten es nicht, literarische Entwürfe aus einem Guß zu entwickeln. Darüber hinaus entspricht die offene Form ihrer späteren Werke aber auch ihrem Verständnis des Utopischen als Prozeß und Bewegung, wie noch zu zeigen sein wird.

Obwohl utopisches Denken und Schreiben in der abendländischen Literatur eine lange Tradition haben, sind Utopien im 20. Jahrhundert zunehmend zweifelhaft geworden: In der westlichen Hemisphäre besonders nach 1945, dem Ende des Nazi-Regimes, endgültig aber seit 1990, also der Zeit des großen gesellschaftlichen und politischen Wandels im ehemaligen Ostblock. Joachim Fest spricht in seinem Essay *Der zerstörte Traum* (1991) explizit von einem „Ende des utopischen Zeitalters“ und von einer „Befreiung zur Realität“.²⁵

In der östlichen Hemisphäre, so auch in der ehemaligen DDR, lief eine – auf den ersten Blick zumindest – genau entgegengesetzte Entwicklung ab: Mit dem ‚real existierenden Sozialismus‘ wurden sozusagen ‚staatlich vorgegebene utopische Träume‘ installiert, die allerdings in letzter Konsequenz ebenso zu einem ‚Ende des utopischen Zeitalters‘ führten.²⁶

In der Annahme, die utopische Entwicklung sei in der DDR bereits an ihr Ziel gekommen, wurde der literarischen Utopie ihre Daseinsberechtigung aberkannt. Dabei wurde Friedrich Engels‘ Schrift *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*²⁷ herangezogen und geschlußfolgert, „die Wissenschaft habe die Utopie als Denkform abgelöst, ergo gäbe es im Sozialismus keine Utopie mehr“²⁸. Zumindest in den 50er und 60er Jahren war in der Literatur und Gesellschaft der DDR „für utopi-

²⁴ Ursula Krechel: „Die täglichen Zerstückelungen.“ In: Gerhardt (1990), S. 24-33, hier S. 24.

²⁵ Fest (1991), S. 81.

²⁶ Besonders deutlich wird dies bei Krauss (1962). Vgl. auch Gentikow; Søholm (1984), S. 387-392.

²⁷ Friedrich Engels: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*. Hg. von August Shalweit, Frankfurt a.M. 1946.

²⁸ Gentikow; Søholm (1984), S. 388.

sche Dimensionen [...] kein Platz“²⁹. Zwar wurde diese starre Haltung seit den 70er Jahren zunehmend revidiert, dennoch gab es neben Ansätzen zur Liberalisierung weiterhin auch eine rigorose Ablehnung des Utopischen als „anachronistisch“ und „reaktionär“:³⁰

Die Utopie kann uns nicht mehr tiefer zu Herzen gehen. Die Perspektive unentwegter Hoffnung wird allein von einer unveränderlichen und unerfüllbaren Welt angesprochen. Unsere Erwartung einer besseren Zukunft ist in der machtvollen Bewegung unserer eigenen Gegenwart hinlänglich gesichert. Das schließt nicht aus, daß uns der Abschied von der Utopie mit Wehmut erfüllt, weil sich mit ihr ein letztes Stück unserer Kindheit [...] für immer verflüchtigt.³¹

Diese Aussage über den „Abschied von der Utopie“ zielt mehr oder minder deutlich auf die Philosophie Ernst Blochs, der sich auch in der DDR erlaubt hatte, über „das Prinzip Hoffnung“ nachzudenken, und das Utopische als geistige Freiheit und Beweglichkeit zu erhalten suchte.³²

Ganz im Sinne Blochs erteilt auch Irmtraud Morgner nicht dem Utopischen als solchem eine Absage, sondern nur geschlossenen, potentiell totalitären Utopiesystemen. Ebenso lehnte sie die eindimensionale Vorstellung ab, gesellschaftlicher Wandel vollziehe sich mechanisch und ohne wirkliche (Denk)Bewegung. Sie schloß sich auch nicht der in der DDR von offizieller Seite vertretenen Meinung an, man sei bereits am Ziel einer utopischen bzw. revolutionären Bewegung. Insofern sind für Morgner – entgegen der offiziellen Lesart – auch Sozialismus und Utopie kein Gegensatzpaar. Dies wird im *Trobadora*-Roman explizit benannt:

Und er zögerte dann nicht, mich zu verdächtigen. Als Doppelzüngler sozusagen, denn ich hätte den Sozialismus als das beste bezeichnet, was es gäbe, und mich als Utopistin. Der Widerspruch läge auf der Hand und wäre antagonistisch. Uwe trat den Beweis an mit der Definition: „Utopisch ist ein Bewußtsein, daß sich mit dem umgebenden Sein nicht in Deckung befindet.“ Meine Märchen nannte er „Gegenbilder“. Es war ein erbitterter Streit. [...] Mein Optimismus lebt von dieser Spannung zwischen den Polen Realität und Kommunismus [...]. [TB 218]

²⁹ Ebd.

³⁰ Zit. nach ebd., S. 391.

³¹ Krauss (1962), S. 799. Bereits mit seinem Titel „Geist und Widergeist der Utopie“ spielt Krauss kritisch auf Ernst Bloch und dessen Schrift *Vom Geist der Utopie* (1918/1923) an.

³² So in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (3 Bde., 1954-59). Ernst Bloch sah den Sozialismus der DDR nicht, wie dies offiziell vertreten wurde, als Endstadium einer historischen Entwicklung, sondern als Übergangsstadium auf dem Weg zum Kommunismus.

Morgner macht nun – ganz im Sinne ihrer Protagonistin Valeska – die Gradwanderung selbst, die Bewegung und das Unterwegssein, zum Zentrum des Utopischen. Gleichzeitig ist Utopie für sie keineswegs ein unerreichbarer Nicht-Ort, sondern ein in einem recht konkreten Sinne Zukünftiges: Mit ihrer Definition „Unmögliches, das heißt das Mögliche von übermorgen“ [A 115],³³ steht sie wiederum in direkter Nachbarschaft zu Ernst Blochs Begriff der konkreten Utopie, denn Utopie heißt für ihn „antizipierte Realität“.³⁴

Utopische Entwürfe im Werk Irmtraud Morgners

Das Signal steht auf Fahrt

Morgners Erstlingstext *Das Signal steht auf Fahrt* (1959) steht noch ganz im Zeichen des „sozialistischen Realismus“³⁵. Die erste Bitterfelder Konferenz im April 1959 hatte unter dem Motto „Kumpel, greif zur Feder, die sozialistische Nationalkultur braucht dich!“³⁶ den Versuch unternommen, eine kulturelle Wende zu initiieren. Zum einen sollte versucht werden, die sogenannte ‚Basis‘ der Bevölkerung, also primär die Arbeiterschaft, zu künstlerischer Produktion anzuregen. In diesem Sinne bildeten sich kulturell und künstlerisch aktive Zirkel in Betrieben, es entstanden sogenannte ‚Autorenkollektive‘, gemeinsame Betriebstagebücher und andere Texte wurden verfaßt. Zum anderen wurden die ‚hauptamtlichen‘ Autoren aufgefordert, „in die Betriebe zu kommen, auf die Bauplätze des Sozialismus zu gehen und in Romanen, Erzählungen, Bühnenwerken und Gedichten das Heldentum der Arbeit zu feiern.“³⁷

Diesen Vorstellungen entsprechend sind die frühen Texte Irmtraud Morgners formal und inhaltlich nach einem überschaubaren Schema gestaltet. *Das Signal steht auf Fahrt* erzählt eine im Eisenbahnmilieu ange-

³³ „Unmögliches, das heißt, das Mögliche von übermorgen, wird ordentlich als Unordnung empfunden und ist nur auf Bergen denkbar. / Deshalb heißen diese Berge Zauberberge. / Und die Besucher solcher Berge werden heute und morgen als Ketzer und Hexen bezeichnet und übermorgen als Weise.“ [A 115]

³⁴ Siehe Bloch (1965/1973).

³⁵ Der sozialistische Realismus war ab etwa 1932 die vorherrschende Literaturströmung zunächst in der Sowjetunion, nach 1945 auch in der DDR. Bis in die 50er Jahre hinein wurde Literatur weitgehend als Propagandamittel zur Umerziehung des Menschen verstanden. Vgl. dazu Emmerich (1981), S. 73-123.

³⁶ Zit. nach Emmerich (1981), S. 88.

³⁷ Otto Gotsche, zit. nach Hanel (1995), S. 17.

siedelte Geschichte: ein Stoff, der der Autorin aufgrund ihres familiären Kontextes vertraut war, der aber auch der offiziellen Forderung entgegenkam, „auf die Bauplätze des Sozialismus zu gehen“. Morgner erzählt die – mehr oder weniger geradlinige – Entwicklungsgeschichte des Lokführers Hübner, der sich vom ‚fortschrittlichen Parteilosen‘ zum engagierten Sozialisten mausert. Parallel dazu verläuft die ebenfalls vorbildliche Entwicklung seiner Frau Marthe Hübner, die sich vom traditionellen Hausfrauendasein löst und sich – zunächst gegen den Widerstand ihres Mannes – einen Platz in der Arbeitswelt erobert. Diese beiden parallel geführten Entwicklungsgeschichten sind geprägt von einem grundsätzlichen Fortschrittsoptimismus und einem Glauben an die nahezu programmierbare Entwicklungsfähigkeit der Gesellschaft. In einem Rundumschlag werden gleichzeitig verschiedene gesellschaftliche Konflikte erörtert, die aber durchweg als lösbar erscheinen: Zweifler werden in das gesellschaftliche Gesamtziel eingebunden; alle ‚guten‘ Figuren haben am Schluß ein höheres Bewußtsein, alle ‚schlechten‘ Figuren sind eindeutig schlecht oder, überspitzt formuliert, sind ohnehin als ‚Westagenten‘ enttarnt.

Die nationalsozialistische Vergangenheit ist zwar präsent, steht aber einer positiven gesellschaftlichen Entwicklung nicht im Wege. Dementsprechend wird die Generationenfolge gesichert und somit der Weg in die Zukunft geebnet: Der eigene Sohn, den Hübner im Krieg verloren hat, wird durch einen symbolischen Sohn ersetzt, für dessen ‚korrekten‘ Entwicklungsweg Hübner sich zuständig fühlt.

Der etwas naiv anmutende Fortschrittsoptimismus und der erzieherische Impetus der Erzählung spiegeln sich auch im Erzählton, in der Sprache und der Dialogführung wider. Die erzählerischen Mittel sind durchweg einfach, es gibt viel direkte Rede, Probleme werden einfach benannt, die Gedanken und Gefühle werden den Figuren ohne größere Umschweife direkt in den Mund gelegt. Ebenso einfach und ‚linientreu‘ präsentieren sich die utopischen Wünsche in dieser Erzählung:

Stunden später fährt die Maschine der sechsten Parteilokbrigade des Bahnbetriebswerkes aus dem Schuppen. [...] Über die Rauchkammertür der Lokomotive spannt sich ein rotes Stoffband, mit weißen unregelmäßigen Buchstaben beschrieben: Der Sozialismus siegt.³⁸

Diese siegessichere Aussage („Der Sozialismus ‚siegt‘“) am Schluß der Erzählung ist für die Form des Utopischen im frühen Schreiben Morgners beispielhaft: Die Eisenbahn fährt auf einer geradlinigen, vorgegebenen

³⁸ Irmtraud Morgner: *Das Signal steht auf Fahrt. Erzählung*, Berlin/DDR, Aufbau, 1959, S. 123. Die Erzählung wurde in Westdeutschland nicht verlegt.

Bahn sicher ins Ziel, das Ziel der Entwicklung ist also ebenso bekannt wie der Weg dorthin. Als ‚Literatur im Dienste einer besseren Gesellschaft‘ – schließlich wird eine beispielhafte Entwicklungsgeschichte der sozialistischen Gesellschaft vorgeführt – beinhaltet sie dabei zwar generell einen utopischen Anspruch, bleibt aber völlig im Einklang mit der staatlich vorgeformten Linie.

Morgner selbst hat sich von ihrem frühen Text später sehr deutlich distanziert. Sie kritisiert selbst ein „naives Streben [...], alle damals akuten Probleme aufgreifen und lösen zu wollen.“ Die Erzählung sei „mit der Haltung von gewissen Rednern geschrieben, die vorgeben, eine Diskussion zu wollen, obgleich für sie das Ergebnis der Diskussion bereits feststeht“.³⁹

Rumba auf einen Herbst

Der Roman *Rumba auf einen Herbst* (1965), der vorübergehend verschollen gewesen war, führt den Bruch mit den noch verhältnismäßig einfachen ‚Patentrezepten‘ aus der frühen Phase Morgners eindrücklich vor. Irmtraud Morgner hat Ausschnitte aus diesem Roman in ihren späteren Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz* als sogenannte „Intermezzos“ eingearbeitet und so zum einen signalisiert, daß sie diese Passagen noch für ihr späteres Werk für wichtig gehalten hat, zum anderen konnte sie durch diese Art der ‚Ausstellung‘ die informellen Zensur-Praktiken der DDR deutlich herausstellen und anklagen.⁴⁰

Der Roman *Rumba auf einen Herbst* enthält bereits vieles an Schreibweisen und Themen, was später in der *Salman-Trilogie* explizit entfaltet wird: Liebe und Geschlechterverhältnis, aktuelle Politik, Fragen von Individualität und Subjektivität versus Parteimeinung und „öffentlichem Wir“.⁴¹ Aus der Themenvielfalt, die sich formal im Nebeneinander verschiedener Handlungsstränge äußert, werden im folgenden nur zwei Aspekte herausgegriffen, die eine besonders auffällige Abgrenzung gegen den früheren Text *Das Signal steht auf Fahrt* darstellen.

Dies ist zum einen der Generationenkonflikt zwischen Benno Pakulat und seinem Vater in der Geschichte „Schalmeientwist“⁴²: Problematisiert

³⁹ Irmtraud Morgner: „Apropos Eisenbahn“, A.a.O., S. 20 und 22.

⁴⁰ Vgl. dazu den Anhang in Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst*, A.a.O., S. 331-345.

⁴¹ Vgl. speziell zu *Rumba auf einen Herbst*: Scherer (1994).

⁴² Die Geschichte entspricht den Intermezzos 5 und 6 des *Trobadora*-Romans.

wird das Verhältnis der Generationen zueinander, das nicht mehr, wie noch in *Das Signal steht auf Fahrt*, kontinuierlich und gesichert in die Zukunft führt, sondern durch Konflikte und Diskontinuität geprägt ist. Der „alte Pakulat“ ist ein Altkommunist, der den Nationalsozialismus überlebt hat, sich mit dem sozialistischen Staat DDR, den er mit aufgebaut hat, identifiziert und der seine Erfahrungen an seinen Sohn Benno weitergeben will. So liebevoll der „alte Pakulat“ auch geschildert ist, so wird doch deutlich, daß er im Grunde einer überholten Idee anhängt und der Gegenwart nicht gerecht werden kann. Er tut seinem Sohn geradezu Gewalt an, indem er ihm eigene Entwicklungsperspektiven vorenthalten will. Benno Pakulat ist als ein Vorläufer des jugendlichen Rebellen Edgar Wibeau aus Plenzdorfs *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973) anzusehen; allein schon sein schnoddriger Jugendjargon stellt in der DDR-Literatur dieser Zeit ein Novum dar.⁴³ Morgner gestaltet hier im Motiv des Vater-Sohn-Konflikts ein Problem, das auch Ernst Bloch in seinem Aufsatz „Antizipierte Realität“ in ähnlicher Form thematisiert: „In einer geschlossenen, in einer fertigen Welt ist jedes Utopikum heimatlos. Da gibt es nur Warten auf Godot, da gibt es nur das Absurde [...]“.⁴⁴ Ganz ähnlich heißt es bei Morgner: „Niemand, der jung war, wollte etwas Fertiges haben. Eine fertige Welt war für Leute, die das Leben vor sich hatten, ein Grund, sich das Leben zu nehmen.“ [TB 448f] Dies stellt eine sehr deutliche Relativierung der im früheren Werk Morgners formulierten Vorstellungen dar.

In einem zweiten Handlungsstrang⁴⁵ wird die Geschichte des Protagonisten Uwe Parnitzke erzählt, die in Umkehrung zum Frühwerk den durchaus schmerzhaften Weg vom ‚Wir zum Ich‘ vollzieht – zuvor war das Ziel ja stets eine Entwicklung vom ‚Ich zum Wir‘ gewesen.

Ausgangspunkt ist der Tod Stalins im März 1953 und der XX. Parteitag der KPdSU (1956), der die Wende im Umgang mit dem Stalinkult einleitete und offenbar für viele ‚gläubige‘ Kommunisten eine Art persönlicher Katastrophe beinhaltete. Morgner gestaltet den notwendigen schmerzhaften Verselbständigungsprozeß am Beispiel des innerpsychischen Konflikts des Protagonisten, der den Tod Stalins und die darauf folgenden Enthüllungen als einen Vater-Verlust und somit Verlust an (ideologischer) Beheimatung erlebt, was zu einer tiefen Identitätskrise führt. Eindrücklich wird die Gefahr vorgeführt, die sich aus geschlossenen, quasireligiösen

⁴³ Dazu genauer Eva Kaufmann: „Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner.“ In: Gerhardt (1990), S. 172-195, hier S. 174.

⁴⁴ Bloch (1965/1973), S. 22.

⁴⁵ Entsprechend den Intermezzos 1, 2, 4 und 7 des *Trobadora*-Romans.

Systemen ergeben kann, nämlich die Entmündigung des Einzelnen und sein Verschmelzen mit der Masse.

Der Text *Rumba auf einen Herbst* ist auch erzähltechnisch bereits völlig anders als der Erstlingstext: Es gibt viel inneren Monolog, erlebte Rede, unterschiedliche Figurensprache usw. Dies ermöglicht insgesamt eine intensive Teilhabe am Innenleben der Figuren. Der naiv-belehrende Ton früherer Texte ist beinahe völlig weggefallen.

Trobadora Beatriz

Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spiel-frau Laura. Roman in 13 Büchern und 7 Intermezzos erschien in der DDR im Aufbau-Verlag 1974 und in Westdeutschland 1976 im Luchterhand-Verlag. Der *Trobadora*-Roman ist sicherlich der bekannteste Text Morgners: Er ist auch in Westdeutschland und im westlichen Ausland, auch in den USA, vor allem im Zusammenhang mit der Neuen Frauenbewegung viel rezipiert worden und wurde zum Teil als „Bibel der Frauenemanzipation“ verstanden.⁴⁶

Den Sprung vom frühen Text *Das Signal steht auf Fahrt* hin zu den sehr vielschichtigen utopischen Konzeptionen im *Trobadora*-Roman kann man sich gar nicht groß genug vorstellen, immerhin liegen aber auch etwa 15 Jahre und verschiedene andere Romane und Erzählungen zwischen den beiden Werken, die den Wandel in Themen und Motiven, vor allem auch die Herausbildung des phantastisch-komischen Schreibens und des zentralen Themas Geschlechterverhältnis, als schlüssig erscheinen lassen.

Morgner erweckt in ihrem Roman die historisch verbürgte provenzalische Sängerin Beatriz de Dia zu neuem Leben.⁴⁷ Diese hatte, in der Version Morgners, „die mittelalterliche Welt der Männer“ [TB 11], die ihr als Frau und Künstlerin zu wenig Spielraum gelassen hatte, mittels eines mehrere Jahrhunderte dauernden Dornröschenschlafs verlassen. Im Mai 1968 wacht sie im revolutionären Frankreich auf und begibt sich auf Entdeckungsfahrt. Nach verschiedenen Irrwegen erreicht die Trobadora

⁴⁶ So Clason (1984), S. 370. Vgl. zur Rezeption des Romans in den USA Angelika Bammer: „Trobadora in Amerika.“ In: Gerhardt (1990), S. 196-209.

⁴⁷ Eine Comtessa de Dia ist als provenzalische Trobairitz historisch nachweisbar, allerdings ist weder der Vorname Beatriz verbürgt, noch stimmen die von Morgner genannten Daten und Verhältnisse mit dem überein, was die Forschung sicher bestätigen kann. Insofern stellt Morgners Figur der Trobadora selbst eine Mischung aus Fakten und Fiktion dar. Vgl. zur historischen Comtessa de Dia Kasten (1990) und Städtler (1990).

schließlich die DDR, die ihr zuvor als „gelobte[s] Land“ [TB 113] der Freiheit, Gerechtigkeit und Frauenemanzipation geschildert worden war.

Mit der Wahl dieser Figur, die sich unvoreingenommen auf eine Art Inspektionstour begibt, zur Protagonistin ihres Romans hat Morgner einen geschickten Kunstgriff getan, denn auch im vermeintlichen Paradies DDR gibt es allerhand zu kritisieren und viel Gelegenheit, sich zu verwundern. Dabei verbürgt die Figur der Trobadora einen Blick von außen, erlaubt witzig-ironische Verfremdungseffekte und satirische Einblicke, die gleichzeitig noch einen unschuldigen Anstrich haben. Diese Gesellschaftskritik von außen erinnert in manchem an die Tradition des Schelmenromans, beispielsweise auch an Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* (1959). Da die einzelnen Handlungsstränge zum Teil sehr weit auseinanderlaufen, werden im folgenden nur einzelne Aspekte, die im Zusammenhang mit dem Utopie-Thema wichtig sind, umrissen. Danach werden die utopischen Vorstellungen Morgners anhand eines Ausschnitts aus dem Roman, der Geschlechtertauschgeschichte *Gute Botschaft der Valeska*, konkretisiert.

Die Spielformen des Utopischen im *Trobadora*-Roman manifestieren sich poetisch als Bewegung und Unterwegssein: Reisen, Fahren, Fliegen, Grenzüberschreitungen in den verschiedensten Formen werden zu Metaphern von Suche, Offenheit und geistiger Beweglichkeit. Dies zeigt auch ein interessanter Wechsel in der Verwendung des Eisenbahn-Motivs. War die Eisenbahn in der Erzählung *Das Signal steht auf Fahrt* noch Vehikel einer gebahnten, vorgegebenen Entwicklung gewesen, so wird sie in der *Salman*-Trilogie zum Bild für Grenzüberschreitung und utopische Denkbewegung:

Lokführer, das waren [...] Leute, die aus ihrer Neugier und ihrem Fernweh einen Beruf gemacht hatten. Mit diesem Beruf durfte man täglich über die Stadt und andere Grenzen hinaus. Jeder Dienst eine Expedition. Jeder Lokführer ein Forscher und Grenzüberschreiter. [A 102]

Die Form des „operativen Montageromans“

Der *Trobadora*-Roman stellt keinen geschlossenen Roman im herkömmlichen Sinne dar, vielmehr könnte man ihn als eine Art ‚Geschichtenbuch‘ einordnen. In lockerer Zusammenstellung finden sich nebeneinander Geschichten, Dialoge, Sachbuchbeiträge, Radiomeldungen, Lieder, Gedichte, Märchen, Fabeln und die bereits erwähnten Intermezzos. Zusammengehalten wird das Ganze durch ein Ensemble fester Figuren, besonders aber

auch durch motivische und thematische Verknüpfungen, die durch die Vielfalt der Geschichten verschiedene Fäden spinnen. Die Montageform ist von Morgner sehr bewußt gestaltet und eingesetzt worden und stellt eine Art Medium des Utopischen dar. In Abgrenzung zu den geschlossenen Entwicklungsromanen der DDR, auch in Abgrenzung zu früheren Texten Morgners, soll hier der Leser oder die Leserin nicht pädagogisch an die Hand genommen werden, sondern soll die Lücken und Disparitäten durch eigenes Denken ausfüllen; der Leser wird so zu einem zentralen Bestandteil des künstlerischen Werkes.

Unsere Gesellschaft hat einen Hang zum Totalen: alle Revolutionen haben eine solche Vorliebe. Kurzgeschichten kann man nur im Einverständnis mit dem Leser schreiben, ihm ist aufgetragen, die Totale zu ergänzen. Das Genre baut auf die Produktivität des Lesers. [TB 248f]

Diese Stellungnahme der Romanfigur Laura Salman liest sich als direkte Antwort auf die Kritik, die Morgner selbst an ihrem Frühwerk geübt hatte. Vor allem im Zusammenhang mit dem Utopie-Thema spielt die besondere Form des Romans eine wichtige Rolle, wird doch so die Möglichkeit eröffnet, selbst weiterzudenken und die Leerstellen im Text immer wieder neu zu füllen.⁴⁸

Vergangenheitserfindung/„Geschichtsklitterung“

Die Einschätzung des *Trobadora*-Romans als ‚Geschichtenbuch‘ läßt sich auch sehr wörtlich verstehen: Morgner hat als ihr zentrales Anliegen immer wieder den „Eintritt der Frau in die Historie“⁴⁹ genannt, also ein endgültiges Aufräumen mit der vermeintlichen weiblichen Geschichtslosigkeit.

⁴⁸ Die Abkehr von gradlinigen Entwicklungsgeschichten läßt hier auch an die von den Romantikern geforderte „progressive Universalpoesie“ denken, die den eindeutigen Schlußpunkt einer Entwicklung immer wieder hinauszögert und so eine große künstlerische und gesellschaftliche Dynamik impliziert. Morgners Rekurs auf die Romantik entspricht dem Paradigmenwechsel in der DDR-Literatur der 70er Jahre: Waren zunächst die Klassiker als literarische Vorbilder, als sogenanntes „Erbe“, gehandelt worden, so rückten nun nach und nach die Romantiker ins Bewußtsein der Schriftsteller. Diese waren zunächst von offizieller Seite geschmäht worden, da sie mit Themen wie beispielsweise Unbewußtes und Wahnsinn nicht gerade für eine bruchlose Einordnung in die Gesellschaft standen. Die Renaissance der Romantik in der DDR zeigt sich auch an den Arbeiten Christa Wolfs über Karoline von Günderode und Kleist, besonders in *Der Schatten eines Traumes* (1979) und *Kein Ort. Nirgends* (1979). Vgl. dazu Schlenker (1977).

⁴⁹ Joachim Walther: *Interview mit Irmtraud Morgner* (1972). Zit. nach Eva Kaufmann: „Der Hölle die Zunge rausstrecken... Der Weg der Erzählerin Irmtraud Morgner.“ A.a.O., S. 181.

keit.⁵⁰ Wichtig ist dabei, daß eine sich emanzipierende Gruppe offenbar ihre eigene Geschichte und ihre eigenen Traditionen konstruieren muß, um ein eigenes Selbstbewußtsein entwickeln zu können. Aus einzelnen, teilweise nur lose miteinander verbundenen Geschichten wird im Roman ein Panorama weiblicher Geschichte entworfen, das gleichzeitig mit einer Vielfalt an historischen, mythischen, märchen- und legendenhaften Elementen ausgestattet ist. Marlis Gerhardt hat diese Struktur des Morgnerischen Romans als „Geschichtsklitterung“ bezeichnet:

Da historische Lücken nicht [...] nachträglich rekonstruiert werden können, muß das Fehlende neu erfunden werden. Es bedarf der Geschichtsklitterung wie auch der Umbildung von Märchen und Mythen, um zu zeigen, daß vieles, was war, auch anders gewesen sein könnte. Gerade Lügen und Lügengeschichten können die Wahrheit enthüllen; im „Wahrlügen“ zeigt sich eine andere Geschichte.⁵¹

Diese Form der „Geschichtsklitterung“ ist für das Utopie-Thema von besonderer Bedeutung, enthält doch auch ein korrigierter Blick in die Vergangenheit utopisches Potential, da die Vergangenheit sozusagen ‚musterbildend‘ für die Gegenwart sein kann.⁵² Zudem vermag ein Eingriff in die geschichtliche Überlieferung auch den Handlungsspielraum für die Gegenwart wie für die Zukunft zu erweitern, denn:

An dem Mut, Kunst machen zu wollen, habe ich zehn Jahre gearbeitet. Das liegt daran, weil Frauen [...] keine Tradition im Rücken haben [...], die ihnen beisteht. Leute [...], die [...] von ihrer Geschichte expropriert sind, treten ohne Vorgabe ins Leben.⁵³

Irmtraud Morgner betreibt das Projekt der Geschichtserfindung in ihrem Roman auf sehr ungewöhnliche und eindruckliche Weise. Sie entwirft nicht nur ein Panorama an Geschichten, sondern macht ihre Titelfigur Beatriz selbst zum Medium der „Geschichtsklitterung“.⁵⁴ Dies zeigt sich besonders deutlich an der Figurenkonstellation der beiden Protagonistin-

⁵⁰ Dieses war auch ein wesentliches Anliegen der in den 70er Jahren im Zuge der Frauenbewegung sich konstituierenden Frauen- bzw. Geschlechtergeschichte. Vgl. dazu besonders Bock (1988).

⁵¹ Marlis Gerhardt: „Geschichtsklitterung als weibliches Prinzip.“ A.a.O., S. 97.

⁵² In diesem Sinne auch Marlis Gerhardt: „Geschichtsklitterung als weibliches Prinzip.“ A.a.O., S. 98: „Das Entree der Frauen in die Literatur erweitert sie [Irmtraud Morgner, M.Ö.] ums Entree in die Historie, um den Entwurf nach rückwärts. Diese Geschichtsklitterung hat mit weiblicher Trauerarbeit nur am Rande zu tun. Wichtiger als die Klage ist der Einspruch, die Korrektur, die Revision.“

⁵³ So Morgner im Interview mit Ursula Krechel: „Die täglichen Zerstückelungen.“ A.a.O., S. 27f.

⁵⁴ Vgl. dazu Hölzle (1979).

nen Laura und Beatriz: Laura und Beatriz sind zum einen Freundinnen und geistige Schwestern, zum anderen aber auch Antagonistinnen im Sinne eines Gegensatzpaares; sie stellen zwei Seiten einer Medaille dar. Verkörpert Beatriz als eigensinnige Künstlerin den idealistischen Teil des Duos, so hat Laura als DDR-Bürgerin, alleinerziehende Mutter und Triebwagenführerin bei der Berliner S-Bahn eher den pragmatischen Part. Morgner stellt ihrer Figur Laura mit Beatriz die nötige Portion Idealismus, „Widerspenstigkeit“ und „Größenwahn“ an die Seite, die offenbar den Ausgangspunkt für jedes gesellschaftliche Handeln bilden. Sie arbeitet dazu die ‚normale‘ weibliche Sozialisation kurzerhand um.⁵⁵ In diesem Sinne läßt sie Beatriz beim Kennenlernen sagen: „Ich bin achthundertvierzig Jahre alt, könnten Sie mit mir im Rücken etwas Größeres in Angriff nehmen?“ [TB 97] Und: „Der schlimmste weibliche Fehler [ist] der Mangel an Größenwahn. Um etwas Größeres zu tun, braucht [] man erstmal den Mut, etwas Größeres zu wollen.“ [TB 260f]

Die Trobadora fungiert in dem Figurenduo Laura/Beatriz als eine Art ‚historischer Beistand‘, mit dem die Ausgangslage für ein Einmischen in gesellschaftliche Vorgänge gesichert werden soll. Interessant sind hier auch die literarischen Traditionen, die sich mit den Namen der beiden Protagonistinnen eröffnen: Laura und Beatrice sind die beiden berühmten (stummen) Musen von Dante und Petrarca. Die von Morgner zum Leben erweckten Namensvetterinnen sind nun aber alles andere als stumme Musen, sie sind im Gegenteil recht wortgewaltig und schlagkräftig.

Es gibt im Roman aber nicht nur eine erfundene weibliche Geschichte und historischen Beistand, sondern auch Unterstützung sozusagen von allerhöchster Stelle: Morgner erweckt unter anderem die Göttinnen Demeter und Persephone wieder zum Leben, die sich dem Sturz des Patriarchats und der Wiedereinrichtung des Matriarchats verschrieben haben. Allerdings sind sie nicht nur, wie Morgner lakonisch feststellt, in der literarischen Fiktion von Gott „abgesetzt []“ [TB 19], sondern sind auch kaum als Sympathieträgerinnen zu bezeichnen.⁵⁶ Morgner ist gegen jede Verklärung des Matriarchats, wie sie im Zuge der Frauenbewegung immer wieder aufgetreten ist, und spricht sich wiederholt für die sogenannte „dritte Ordnung“ aus, die „weder patriarchalisch noch matriarchalisch sein soll [], sondern menschlich.“ [TB 20]

⁵⁵ Ausgelöst durch einen Zaubertrank erhält Beatriz männliche „Erinnerungsvorräte“. Diese nachgeschobene männliche Sozialisation bildet nun den Ausgangspunkt für „Größenwahn“ und gesellschaftliches Handeln. Vgl. dazu TB 49ff.

⁵⁶ „[...] Persephone und Demeter beschrieben tatsächlich noch immer in den gleichen Rache- und Zukunftsgesängen die Wiedereinführung des Matriarchats.“ [TB 19]

Komik und Lachen

Im *Trobadora*-Roman finden sich Elemente des Komischen, von Lachen und Verlachen auf den verschiedensten Ebenen. Morgner hat dem Lachen explizit eine gesellschaftsverändernde Kraft beigemessen, wobei dies mindestens in zweierlei Richtungen zielt. Zum einen findet durch das Auslachen ein „Wegspotten“⁵⁷ mißliebiger Zustände statt, zum anderen aber läßt sich das eher humorvolle Lachen auch als ein „Anlachen“ des Noch-Nicht verstehen. Das Komische wird somit in doppelter Hinsicht zum Wegbereiter des Utopischen.

Den Aspekt des „Anlachens“ hat Odo Marquard in einer Laudatio auf den Zeichner Lorient in einer Weise entwickelt, die auch auf das Werk Morgners zutrifft:

Lachen ist [...] Denken; und Denken [...] ist die Fortsetzung des Lachens unter Verwendung des Lachmuskels Gehirn als Mittel. Das gilt nicht vom rohen Auslachen: denn dadurch – durch Wegspotten – vertreibt man Wirklichkeiten aus unserem Leben. Wohl aber gilt es vom humoristischen Lachen: denn dadurch bittet man – liebevoll spöttisch – zusätzliche Wirklichkeit, die offiziell geleugnet wird, wenigstens inoffiziell in unser Leben hinein; denn man lacht sie nicht aus, sondern man lacht ihr zu, lacht sie an und lacht sie sich an.⁵⁸

Wichtig ist aber bei Morgner, im Unterschied zu den Ausführungen Marquards, daß das sogenannte „rohe Auslachen“ nicht geschmäht wird, sondern im Grunde erst den Weg frei macht, um sich die neue Wirklichkeit anlachen zu können.

Die gesellschaftskritische Funktion des Lachens wird im gesamten Roman sehr bewußt eingesetzt. So illustriert beispielsweise auch das Kapitel *Ankunft der Trobadora im gelobten Land*, gemeint ist hier selbstverständlich die DDR, den hintergründigen Humor Morgners besonders gut. Bei der Paßkontrolle an der Grenze findet folgender kleiner Dialog zwischen dem Polizisten und der Trobadora statt. Befragt nach ihrem Grund für die Einreise in die DDR antwortet die Trobadora kurz und bündig:

„Ansiedlung im Paradies.“ [...] Die Antwort weckte sein Mißtrauen. Er mahnte Beatriz, dem Ernst des Vorgangs entsprechende präzise Antworten zu erteilen, die Deutsche Demokratische Republik wäre kein Paradies, sondern ein sozialistischer Staat. [TB 132]

⁵⁷ Marquard (1994), S. 95.

⁵⁸ Marquard (1994), S. 95. Der Anlaß für diese Rede war die Verleihung des Preises für grotesken Humor der Stadt Kassel an Lorient, ein Preis, den auch Irmtraud Morgner erhalten hat.

Dieser kleine Textausschnitt läßt in seiner Tiefgründigkeit und mit der vielsagenden Gegenüberstellung von „Paradies“ und „sozialistischem Staat“ so manches Schmunzeln, aber auch so manche Spekulation zu. Die komischen Schreibweisen Morgners sind auch insofern bemerkenswert, als sie innerhalb der Literatur von Frauen noch eine einzigartige Stellung einnehmen. Komik, Lachen und Verlachen – und die damit in aller Regel verbundene Respektlosigkeit und Infragestellung vermeintlich feststehender Ordnungen – wurde offenbar lange für Frauen als ‚unziemlich‘ betrachtet.⁵⁹

Wunderbares und Phantastisches

An Elementen des Wunderbaren und Phantastischen herrscht im Roman kein Mangel. Morgner hatte bereits in einigen vorangehenden Werken immer stärker auf phantastische Schreibweisen und Themen zurückgegriffen – ein Umstand, mit dem sie in der literarischen Landschaft der DDR neue, häufig subversive Akzente gesetzt hatte.

Zwar war das Phantastische in der Literatur der DDR nicht völlig neu: unter dem Begriff „wissenschaftliche Phantastik“ (als Äquivalent zur westlichen Science Fiction) hatte sich eine Unterhaltungsliteratur etabliert, die den Bedürfnissen eines breiteren Publikums entgegenkam. Wohl aber ist es fraglich, ob diese Literatur überhaupt einen utopischen Anspruch hat, ob sie also eher affirmativ oder subversiv ist.⁶⁰ Das Besondere im Schreiben Irmtraud Morgners liegt dagegen darin, Wunderbares und Phantastisches nicht nur auf hohem literarischem Niveau eingeführt zu haben und eindeutig nicht auf den Bereich der Naturwissenschaften zu beschränken, sondern auch bewußt gesellschaftskritisch einzusetzen.⁶¹ Zudem stellt Morgner in ihren Werken die Verbindung phantastischer und komischer Schreibweisen her, so daß insgesamt ein in der DDR-Literatur völlig neuer Ton entstand.

Morgner läßt ihre Figuren im *Trobadora*-Roman das utopische Potential, das im Spiel mit den phantastischen Möglichkeiten liegt, selbst be-

⁵⁹ Vgl. dazu Görlacher (1997).

⁶⁰ Zur „wissenschaftlichen Phantastik“ in der DDR vgl. Jørgensen (1984).

⁶¹ Irmtraud Morgners Umgang mit dem Wunderbaren knüpft in mancher Hinsicht an die Literatur der Romantik an. E.T.A. Hoffmann hatte gefordert, Phantastisches müsse „[f]eenhaft und wunderbar keck ins gewöhnliche alltägliche Leben treten[]“. Genau dies ist bei Morgner häufig der Fall und führt auch zu vielen komischen Momenten. Zu Hoffmann vgl. Brigitte Feldges; Ulrich Stadler: *E.T.A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1986, S. 71.

nennen. Auf den Vorwurf einer Romanfigur „Phantasterei ist Flucht, ein Zeichen für Kapitulation“, antwortet seine Frau: „Im Gegenteil, sie ist ein Zeichen von Souveränität. Ja, von souveränem Wirtschaften mit den Gegenständen der Realität.“ [TB 218]⁶²

Die Geschlechtertauschgeschichte *Gute Botschaft der Valeska*

Die *Gute Botschaft der Valeska* entstand als Auftragsarbeit für eine Anthologie, die verschiedene Geschlechtertauschgeschichten von männlichen und weiblichen Autoren versammeln sollte. Nach vielen Widerständen ist der Band unter dem Titel *Blitz aus heiterm Himmel* auch tatsächlich 1975 erschienen, jedoch ohne Morgners Erzählung.⁶³ Diese hatte ihre Geschichte zuvor bereits kurzerhand als „Gute Botschaft“ in ihren *Trobadora*-Roman eingebaut. Außer Morgners Erzählung blieb auch die von Stefan Heym außen vor. Fast alle Erzählungen des Bandes waren aufgrund der zähen Veröffentlichungsbedingungen schon vorab anderswo veröffentlicht worden. An den Widerständen von offizieller Seite läßt sich ermes sen, welch großer gesellschaftlicher Sprengstoff in diesen Geschichten vermutet wurde. Durch die Vorabveröffentlichungen war diese Wirkung allerdings beim Erscheinen des Bandes bereits weitgehend verpufft.

Protagonistin von Morgners Geschichte ist die Naturwissenschaftlerin Valeska Kantus, die immer wieder an die Grenzen ihrer Entfaltungsmöglichkeiten stößt, besonders an ihre eigenen inneren Begrenzungen, die sie aufgrund ihrer weiblichen Sozialisation verinnerlicht hat. So empfindet sie wissenschaftlichen „Größenwahn“ [TB 422] für einen Mann als völlig normal, für eine Frau und vor allem für sich selbst dagegen als bedrohlich. Aus einer Krise heraus spricht Valeska unbewußt dreimal die Zauberformel aus: „Man müßte ein Mann sein!“ [TB 424] Danach fällt sie in einen tiefen Schlaf, aus dem sie, ähnlich wie ihre Vorgängerin Orlando in Virginia Woolfs gleichnamigem Roman (1928), als Mann erwacht.⁶⁴

⁶² Zum Phantastischen und Wunderbaren bei Morgner vgl. Reuffer (1988).

⁶³ Edith Anderson (Hg.): *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock 1975. Drei der in diesem Zusammenhang entstandenen Geschichten, nämlich die von Morgner, Sarah Kirsch und Christa Wolf, erschienen in Westdeutschland unter dem Titel: *Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse*. Mit einem Nachwort von Wolfgang Emmerich. Darmstadt, Luchterhand, 1980. Zum Motiv des Geschlechtertauschs, nicht nur in der DDR-Literatur, vgl. Hurrelmann (1987) und Meyer (1995).

⁶⁴ Im Unterschied zu Valeska verwandelt sich Orlando allerdings von einem Mann in eine Frau.

Valeska reagiert auf diese Verwandlung zwar verblüfft, aber doch recht pragmatisch. Sie geht auf Reisen, besucht Moskau und erlebt dort eine Liebesbeziehung mit einer alten Freundin. Überhaupt erlebt sie allerhand erotische Abenteuer in ihrem nunmehr männlichen Körper und registriert aufmerksam die neue gesellschaftliche Position, die sie als Mann innehat. Interessant ist dabei die Perspektive Valeskas: Ähnlich wie die Trobadora entlarvend auf die DDR blickt, so blickt Valeska, die psychisch und von ihrer Sozialisation her eine Frau geblieben ist, nun von außen in den Männerkörper. So kommentiert sie beispielsweise ihre körperliche Verwandlung:

Valeska fiel in unmäßiges Gelächter. Angesichts des Gewächses, worauf Legionen von Mythen und Machttheorien gründeten. Beweisstück für Ausgewähltsein, Schlüssel für privilegiertes Leben, Herrschaftszepter. [...] Valeska fehlte die entsprechende Rollenerziehung für den ersten, selbstbewundernden Blick in die Mitte: das Vorurteil. [TB 629]

Schließlich kehrt Valeska trotz ihrer Verwandlung zu ihrem Partner Rudolf zurück, der sie auch in ihrer Gestalt als Mann liebt: „Da wußten sie, daß sie einander liebten. Persönlich – Wunder über Wunder.“ [TB 652] Als Valeska entdeckt, wie sie sich in eine Frau zurückverwandeln kann, ist das Arrangement offenbar perfekt: Ihre Beziehung ist nun endlich emanzipiert, was allerdings Rudolf einige Anstrengung abverlangt, da er, wie es lakonisch heißt, „Hausfrauen gewohnt“ [TB 423] war. Für ihn und für die körperliche Liebe verwandelt Valeska sich vorübergehend mit einfachen Mitteln zurück in ihren Frauenkörper, „[i]ndem sie einen Eßlöffel Baldrian-tinktur schluckte und sich für einen Augenblick konzentriert als aus einer männlichen Rippe gefertigt vorstellte.“ [TB 652f]

Die Frage ist nun, wo in dieser Konstellation möglicherweise das utopische Moment liegt. Ist es nicht vielmehr eine resignative Lösung, wenn Frauen – überspitzt gesagt – Männer werden müssen, um Gleichberechtigung zu erlangen? So formuliert es zumindest Sarah Kirsch in ihrer Geschlechtertauschgeschichte: „Jetzt, wo ich selbern Kerl bin, jetzt kriekich die Ehmannzipatzjohn.“⁶⁵

In diesem Zusammenhang sind die wiederholten Hinweise im Text wichtig, daß Morgner im Projekt des Geschlechtertauschs mehr sah als eine pure Spielerei. Deutlich wird am Schluß der Erzählung ein gesellschaftspolitischer (utopischer) Anspruch formuliert, indem die *Gute Botschaft der Valeska* als ein (poetisches) Mittel zur Verhinderung von Kriegen gehandelt wird: „Die Gefahr einer Selbstvernichtung der Menschheit

⁶⁵ Sarah Kirsch: „Blitz aus heiterm Himmel“. In: Edith Anderson (Hg.), *Blitz aus heiterm Himmel*, A.a.O., S. 189-207, hier S. 204.

durch Kriege läßt mir jedes friedenserpresserische Mittel als recht erscheinen.“ [TB 653]

Zentrales Stichwort der Geschlechtertauschgeschichte, wie im übrigen des gesamten *Trobadora*-Romans, ist die „Menschwerdung“ [TB 442] des Menschen. Imtraud Morgner sieht offenbar, wie sie es wiederholt explizit formuliert, die Ursache für gesellschaftliche Krisen in Spaltungserfahrungen wie Ratio/Gefühl oder Mann/Frau.⁶⁶ Mit dieser Einschätzung steht Morgner in guter romantischer Geistes-tradition: Bereits die Romantiker hatten die Vision vom ganzen Menschen, der männlich und weiblich, also androgyn, sein sollte, als Antwort auf die gesellschaftliche Krise und Umbruchsituation um 1800 entwickelt. Der Geschlechtertausch, der zur Überkreuzung der Geschlechter und zur Durchkreuzung eindeutiger Zuordnungen führt, kann als ein Vehikel dieser „Menschwerdung“ angesehen werden.

Problematisch an dieser „Menschwerdung“ ist allerdings, daß die Rolle der Frau als Friedensbringerin und Erlöserin stark an das traditionelle romantische Frauenbild erinnert, das der Frau zwar einen wichtigen, dennoch aber lediglich ergänzenden Part zuspricht. Der Frau kam in ihrer angenommenen unverbildeten Kindlichkeit und Natürlichkeit lediglich die Rolle des Sehnsuchtsobjekts zu; so fungiert sie beispielsweise in Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799), wie der Name schon sagt, als ‚Lichtbringerin‘. In diesem Sinne ist Morgners Konzept auch in der Forschung wiederholt kritisiert worden.⁶⁷ Dem ist aber bei aller Kritik entgegenzuhalten, daß schlichtweg mehr gesellschaftlicher Einfluß von Frauen eingeklagt wird, was auch heute noch nicht unbedingt selbstverständlich ist. Zudem – und das ist noch wichtiger – wird die vermeintlich „gute Botschaft“ durch ihren überzogenen biblischen Erlösungston ironisiert. Am Beginn der als „Offenbarung“ angekündigten Geschichte heißt es beispielsweise: „Auf daß alle erfahren die einfache Lehre.“ [TB 617] Diese Art des Sprechens verdeutlicht gerade, daß hier noch lange nicht fertiggedacht wurde und die sogenannte „einfache Lehre“ doch nicht so einfach ist.

Zudem wird die „Lehre“ der Geschlechtertauschgeschichte auch durch den Fortgang der *Salman*-Trilogie bewußt offengehalten und relativiert. In *Amanda. Ein Hexenroman* (1983) führt Morgner das Spiel mit der utopischen Bewegung fort, indem sie die Figuren aus dem ersten Teil zwar weitgehend aufnimmt, den Ton und die Zielrichtung aber deutlich radikali-

⁶⁶ Dies findet sich in den Vorstellungen der Neuen Frauenbewegung wieder: Kritik am Patriarchat verband sich häufig mit einer grundsätzlichen Kritik am Rationalitäts- und Dualitätsdenken des Abendlandes. Vgl. dazu Waschescio (1994).

⁶⁷ Vgl. dazu Meyer (1995), S. 213.

siert. So heißt es im *Amanda*-Roman über den *Trobadora*-Roman: „Das Buch der Morgner stinkt nach innerer Zensur!“ [A 23] Diese Form des Offenhaltens erzeugt eine unendliche Deutungsspirale; ein Effekt, den Morgner – in Anlehnung an die romantische „progressive Universalpoesie“ – mit der offenen Form des Romans und mit Schreibweisen wie Selbstzitation, Komik und Ironie intendiert hatte. Der Roman verhandelt und erprobt also utopische Perspektiven – indem er gewohnte Perspektiven verkehrt und infragestellt – sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der formalen Ebene, und stellt so gleichzeitig Medium und Realisierung des Utopischen dar.

Literatur

Biesterfeld, Wolfgang: *Die literarische Utopie*, Stuttgart 1974.

Bloch, Ernst: „Antizipierte Realität: Wie geschieht und was leistet utopisches Denken?“ In: Rudolf Villgrader; Friedrich Krey (Hg.), *Der utopische Roman*, Darmstadt 1973, S. 18-29.

Bock, Gisela: „Geschichte, Frauengeschichte, Geschlechtergeschichte“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 14 (1988), S. 364-391.

Clason, Synnöve: „Auf den Zauberbergen der Zukunft. Die Sehnsüchte der Irmtraud Morgner“. In: *Text + Kontext* 12, 2 (1984), S. 370-386.

Donawerth, Jane (Hg.): *Utopian and Science Fiction by women*, Syracuse 1994.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Darmstadt 1981.

Fest, Joachim: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991.
Gentikow, Barbara; Kirsten Søholm: „Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends und Cassandra oder Lebensbedingungen des Utopischen in der Literatur und ästhetischen Theorie der DDR“. In: *Text + Kontext* 12, 2 (1984), S. 387-409.

Gerhardt, Marlis (Hg.): *Irmtraud Morgner. Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt a.M. 1990.

Gnüg, Hiltrud: *Der utopische Roman*, München/Zürich 1983.

Görlacher, Evelyn: *Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen*, Hamburg 1997.

Hanel, Stephanie: *Literarischer Widerstand zwischen Phantastischem und Alltäglichem. Das Romanwerk Irmtraud Morgners*, Pfaffenweiler 1995.

Hölzle, Peter: „Der abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia“. In: Jürgen Kühnel u.a. (Hg.), *Mittelalter-Rezeption*, Göttingen 1979, S. 430-445.

Hurrelmann, Bettina (Hg.): *Man müsste ein Mann sein...? Interpretationen und Kontroversen zu Geschlechtertauschgeschichten in der Frauenliteratur*, Düsseldorf 1987.

Jørgensen, Sven-Aage: „Valium des Volks? Die utopische Science Fiction in der DDR“. In: *Text + Kontext* 12, 2 (1984), S. 225-243.

Kasten, Ingrid: *Frauenlieder des Mittelalters*. Zweisprachig. Übers. und hg. von I. Kasten, Stuttgart 1990.

Kessler, Carol Farley (Hg.): *Daring to Dream. Utopian Stories by United States Women before 1950*, Syracuse/New York ²1995.

Klarer, Mario: *Frau und Utopie. Feministische Literaturtheorie und utopischer Diskurs im anglo-amerikanischen Roman*, Darmstadt 1993.

Krauss, Werner: „Geist und Widergeist der Utopien“. In: *Sinn und Form* 14, Heft 5 und 6 (1962), S. 769-799.

Marquard, Odo: „Loriot lauréat“. In: *Skepsis und Zustimmung. Philosophische Studien*, Stuttgart 1994.

Meyer, Carla: *Vertauschte Geschlechter – verrückte Utopien: Geschlechtertausch-Phantasien in der DDR-Literatur der siebziger Jahre*, Pfaffenweiler 1995.

Reuffer, Petra: *Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner*, Essen 1988.

Scherer, Gabriela: „Irmtraud Morgner: *Rumba auf einen Herbst* – oder vom Umgang mit der Schwierigkeit, „ich“ zu sagen“. In: *literatur für leser* 1 (1994), S. 1-10.

Schlenker, Wolfram: *Das „kulturelle Erbe“ in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik 1945-1965*, Stuttgart 1977.

Shafi, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*, Frankfurt a.M. 1990.

Städtler, Katharina: *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250)*, Heidelberg 1990.

Ueding, Gert (Hg.): *Literatur ist Utopie*, Frankfurt a.M. 1978.

Waschescio, Petra: *Vernunftkritik und Patriarchatskritik. Mythische Modelle in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Bielefeld 1994.

Redressing Grievances. Cross-Dressing Pleasure With the Law

Elisabeth Bronfen

The notion of the subject-in-process assumes that we recognize, on the one hand, the unity of the subject who submits to a law - the law of communication, among others; yet who, on the other hand, does not entirely submit, cannot entirely submit, does not want to submit entirely. The subject-in-process is always in a state of contesting the law, either with the force of violence, of aggressivity, of the death drive, or with the other side of this force: pleasure and jouissance. (Julia Kristeva: *Interviews*, p. 26).

The Riddle of Dress

The double proposal scene, with which Billy Wilder puts closure on the scenario of mistaken identities played through in *Some Like it Hot*, continues to fascinate not only critics writing on postwar American film comedy but, perhaps more crucially, those engaged in the debate on the potentially subversive resignification cross-dressing might entail.¹ As the plot unfolds, the two musicians Jerry/Daphne (Jack Lemmon) and Joe/Josephine (Tony Curtis), who have unintentionally become the witnesses of the St. Valentine's Day Massacre, find that the only way they can leave Chicago and thus escape detection is to don women's clothes and join an all-women-band, which is leaving that night on a train to Florida. Once safely installed in their new environment, they discover to their horror, that the gangsters they are fleeing from have chosen for their clan meeting precisely the hotel where their band is performing. In contrast to their first successful flight, a second escape, however, now proves to be more complicated, because in the course of their stay at this Florida beach resort, they both have gotten involved in vexed romances. The saxophonist Joe, donning the guise of a wealthy oil-producer traveling incognito, has fallen in love with the singer of the band, Sugar (Marilyn Monroe). Jerry,

¹ Ed Sikov. In: *Laughing Hysterically. American Screen Comedy of the 1950s*, New York, Columbia University Press, 1994, highlights Wilder's *Some Like it Hot* as one of Hollywood's best examples for the inability of human beings to construct themselves to the limit dictated by American social regulations.

in turn, is being courted by a real millionaire, Osgood (Joe E. Brown), who seemingly takes him to be a woman.² After initially hesitating, Daphne finally decides to accept the older man's offer of marriage, but only in order to get himself and his friend onto the millionaire's yacht, safely out of the reach of the irate gangsters. Thus the duped Oscar, waiting for his beloved at the pier in his motorboat, is surprised to find that Daphne, eagerly rushing toward him, is not only not alone, but in fact accompanied by two other women, Josephine and Sugar, who, as Daphne explains, are meant to serve as bridesmaid and flower girl.

Once the four lovers are safely at sea, both of the cross-dressed men decide to confess their real identity. Joe explains to Sugar that she shouldn't really want him because he is a liar and a phony, 'one of those no-goodniks you keep running away from.' He begs her not to give in to what can only turn into a romantic catastrophe, but Sugar, acknowledging the inevitability of her fate, simply agrees. 'I know, everytime,' she explains blissfully, no longer listening to the warning he gives. Or perhaps she already enjoys in advance the disaster that is about to occur, for as Joe reminds her of the scenes of disappointment she had confided to him while he was dressed as a girl, she both succumbs to her romantic delusion, even while she is also only too aware of the consequences. 'That's right, pour it on, talk me out of it,' she says, as she leans forward and kisses him. She quite self-consciously falls back on an already established pattern of romantic object choices because, though sure to cause pain, it also affords the safety of the familiar.

² As Michael Shapiro argues in *Gender in Play on the Shakespearean Stage. Boy Heroines and Female Pages*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, part of the fascination for cross-dressing on the Renaissance Stage was that these figures were neither perceived as grotesque hybrids nor as static icons of androgyny, but rather functioned as "a figure of unfused, discretely layered gender identities - play-boy, female character, male persona. Any one of them could be highlighted at a given moment because all of them were simultaneously present at some level in the spectators' minds", (p. 4). Along these lines one could speculate whether the poignancy of Billy Wilder's comedy might not reside in the fact that the question of whether Osgood actually knows about Daphne's real sex, indeed whether Jerry really knows about his sexual inclinations, remains open. The scenario of fused gender identities conforms with the fetishist's fantasy scenario, where to know one thing and to believe in another need not be mutually exclusive. It is as though Osgood were all along saying, 'I know you are a man, but, in order to keep up the pretense you seem to desire, I will believe you are a woman', rather than the more conventional reading of mistaken identities, 'I will believe you to be a woman, so as to cover up my clandestine and forbidden homoerotic desire'.

However, Wilder's enactment of the fact that she so willfully subjects herself to a repetition compulsion whose injurious outcome is only too clear to her, need not only be read as a sign of feminine masochism. Rather one could also understand it as the director's ironic comment on the very genre his film reiterates. For what Wilder renders visible is the way in which the happy end of any comedy of mistaken identities necessarily implies a willing blindness on the part of the players, not least of all because the role we play in the fantasy life of the other is always a form of disguise. Though equally supportive of the blind madness of love, Daphne's disclosure of her male sex serves to dismantle a different aspect of the allegedly happy couple-building which the comedy genre requires. After having offered several reasons why the marriage between herself and Osgood can not take place - because she isn't a natural blond, smokes all the time, has been living with a saxophone player and can have no children - Jerry finally admits, "I am a man." Without looking at his beloved, and instead staring blissfully out towards the sea, Osgood, undaunted by this confession, responds with the line that has haunted all discussion of cross-dressing ever since - "Nobody's perfect". This second couple-formation is, arguably, one at all costs. There must be a marriage, even if the proposed bond no longer supports the hegemonic ideology of heterosexuality.³

Both the manner in which Billy Wilder's plot of mistaken identities addresses the comic pleasure which the disturbance of clear gender categories performed in cross-dressing affords, as well as the way gender differences are necessarily always recuperated into normative marriage patterns offer a fruitful point of departure for the argument I will seek to unfold.⁴ For the gender trouble which *Some Like It Hot* enacts could be

³ Beyond the colloquial meaning of this terminating phrase, meant to emphasize that everybody lacks something, Osgood's statement can be read to mean 'no body is perfect' in the sense that the sentience of the body alone is not enough to signify; it requires symbolic mediation. Equally the statement points to the fact that perfection may have to do with having not one body, but several symbolically mediated bodies. Most crucially, however, someone by the name of Mr. Nobody is, indeed, perfect, in the sense that perfection is coterminous with having no manifest identity, and thus no troubling marks: nobody is perfect when the physical and symbolic body in question is in fact an empty human vehicle. The notion of cross-dressing at stake in my argument oscillates between these three positions.

⁴ As Marjorie Garber argues in her study *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992, cross-dressing offers "a challenge to easy notions of binarity, putting into question the categories of 'female' and 'male', whether they are considered essential or constructed, biological or cultural," and in so doing introduces crisis into a thinking in categories, putting in question the "possibility of harmonious

read as a significant reversal of the Hegelian insight that the subject prefers to avoid the antagonism in the home which the non-commensurability between masculine and feminine desire entails, even if this calls for a flight into those simple homoerotic oppositions which can be staged on the battlefield or in the public work place.⁵ Significant about Wilder's reinscription of this gender trouble scenario is, then, the way in which his two protagonists, by appropriating feminine attire, not only find themselves actually fleeing from the simple opposition of masculine violence, namely a scene of mob warfare. Rather, in so doing, they are ultimately forced to confront what proves to be an irresolvable antagonism, namely the law of love. On the one hand, Billy Wilder thus employs the figure of cross-dressing not only in order to emphasize the construction of all gender performance. Rather, the impasse his two cross-dressed heroes find themselves in also articulates how the fate of love, given its enmeshment with culturally prescribed gender definitions, can only be experienced as a forced choice. While Sugar's desire can only express itself in response to the codes of American post-war femininity which, though injurious, also comprise the only mode of self-fashioning available

and stable binary symmetry" as well as "identities, previously conceived as stable, unchallenged, grounded, and 'known'," pp. 11-13 passim. See also Lesley Ferris collection of essays, *Crossing the Stage. Controversies on cross-dressing*, London/New York, Routledge, 1993.

⁵ In her groundbreaking study *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London/New York, Routledge, 1990, Judith Butler gestures towards the tension between, on the one hand, the unsolvable antagonism irrevocably inscribed in any performance of gender difference and, on the other, the way in which simple oppositions offer a mitigation of this friction, precisely by having recourse either to an overruling homogeneous definition of gender or by subsuming one sex into the other. As Jan Freitag notes in "Impossible geographies," men go to wars, to flee from the antagonism Hegel designates as the 'abstract negativity' upon which all community is based. Freitag's reformulation of Hegel highlights the fact that, in the sense that war comes to stand for a simple opposition, it articulates the impossible plenitude of society, and it does so by articulating the antagonism, which runs through the sedimented aspects of our objective everyday existence, in the form of gender trouble. See also Slavoj Žižek's discussion of the tension between antagonism and fantasy work in *Plague of Fantasy*, London, Verso, 1997. Here he argues that narration emerges "in order to resolve some fundamental antagonism by rearranging its terms into a temporal succession." If we follow him in concluding that "the very form of narrative bears witness to some repressed antagonism" (p. 11), then an analysis of scenarios of cross-dressing involves exploring how the repressed antagonism resurfaces in this play with fixed gender identities: Does it subversively resignify the antagonistic friction between the sexes, or does it elide this troubling friction of the sexes by appropriating the cross-dresser into a homoerotic or androgynous model?

to her, Daphne finds that he, too, can no longer disengage his desire from the feminine identity he has usurped. Though Jack Lemmon's appropriation of a culturally codified dress of femininity may appear to us to be more ironic than Marilyn Monroe's, the love scenario they ultimately find themselves trapped in discloses how falling in love - far from signifying the return to some presymbolic affective sentence - in fact comes to be coterminous with falling into cultural laws.

On the other hand, Wilder's playful celebration of gender trouble ends with the protagonists preferring the antagonism of love, which is to say the incommensurability between how each lover fantasizes the other, along with the fact that any articulation of love can only be made within the dress of symbolic constraint. They prefer the friction of sexuality over a simple opposition - be this the scene of seduction Sugar declines, when she retreats from the hotel with its bevy of gullible millionaires; be it the scene of violence staged under the auspices of clan loyalty; be it the scene of pleasurable homoerotic male camaraderie, which defines Gerald and Joe's friendship and whose murky designation of gender roles on some latent level calls forth the idea of cross-dressing in the first place.⁶ Neither the delusion on the part of Sugar, who knows it is her fate to be disappointed in love and thus enjoys precisely the inevitability of her love choice, nor Jerry's equally helpless giving in to Oscar's courtship, because the latter refuses to relinquish his forbidden love object, appear to be tragic modes of self-curtailement. For Wilder incorporates an ironic protective device into the forced choice around which his double romance plots revolves. His players seem to know about their romantic misrecognitions and thus do not succumb to a sentimental belief that this state of love is true; essential, or natural. Instead, the pleasurable fantasy with which Wilder dismisses us at the end of the film is that, precisely because all four players recognize the fictionality of the romance they are about to embark upon, the love contract might actually work. It is, after all, declared halfway between the mainland, where mob violence rages, and the yacht (i.e. ship), which, as Michel Foucault suggests, is one of our culturally privileged

⁶ I take the notion of sexual friction from Stephen Jay Greenblatt's discussion of cross-dressing in Shakespeare's *Twelfth Night*, in *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, California University Press, 1988, pp. 66-93, notably his speculation that even if the gender of the Shakespearean boy heroines was an open secret to the Renaissance audience, the narrative tension of these texts requires the friction between the sexes.

heterotopic sites of unlimited imagination⁷; which is to say it is, significantly, a proposal made in the liminal zone between an enjoyment of pure violence and the violence of pure enjoyment.

Discussing the cross-dressing performed by Jack Lemmon in *Some Like It Hot*, Judith Butler has argued that "there are forms of drag that heterosexual culture produces for itself (...) where the anxiety over a possible homosexual consequence is both produced and deflected within the narrative trajectory of the film." According to her, the homophobia and homosexual panic thus negotiated are perhaps less subversive than one would like to assume. Instead "such films are functional in providing a ritualistic release for a heterosexual economy that must constantly police its own boundaries against the invasion of queerness, and that this displaced production and resolution of homosexual panic actually fortifies the heterosexual regime in its self-perpetuating task".⁸ One could, of course, argue that to a degree, subversion might well lie in the eyes of the beholder, given that it is dependent upon whether the spectator is willing simply to accept the intended reading a film offers, or whether they prefer to negotiate their reading in accordance with their own narrative desire. Nevertheless crucial about Butler's reticence to declare every performance of drag to be subversive is the manner in which she insists on a fundamental contradiction, written into the gesture of culturally produced and thus sanctioned transvestitism. For cross-dressing emerges as such a vexed issue precisely because it explores the murky interface between the resilience of individual pleasure and the constraints of public law, pitting imaginary fantasies of self-fashioning against the recognition that we are always already positioned within the parameters of behaviour dictated to us by the symbolic codes of our culture.

It comes as no surprise, then, that in her discussion of the ambivalence governing drag performance, Butler should have recourse to Louis Althusser's notion of interpellation. For the primal scene of subjectivity presented by Althusser involves acknowledging the way in which cultural

⁷ See Michel Foucault: "Of Other Spaces". In: *Diacritics* 16.1 (Spring 1986), pp. 22-27, where he discusses heterotopias as counter-sides, effectively enacted utopias, places outside of all places, even though it is possible to indicate their location in reality. These are above all sites where crises are worked through, cultural memory is stored, exchanged and imaginatively reworked.

⁸ Judith Butler: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York/London, Routledge, 1993, p. 126.

empowerment necessarily requires a form of subjection to the ideology governing it. Let us recall that Althusser not only suggested we conceive of ideology as representing the imaginary relationship a subject entertains toward his or her real conditions of being. Ideology, he adds, is an illusion that does not correspond to reality, even while it works as an allusion to this reality. In his famous example for how interpellation involves a move from individuality (imaginary register) to subjectivity (symbolic register) Althusser also offers a primal scene for the dialectic between transgressive enjoyment and a desire for the law: A person, walking along the street, turns around 180 degrees once he or she has been hailed by a policeman. By accepting this call, the individual defines itself in relation to the law and thus assures itself a position within the symbolic community constructed under the aegis of this law. The individual perceives itself as a subject of ideology precisely because s/he feels him/herself directly interpellated by one of its representatives, when upon hearing the call 'hey, you' s/he responds by turning around so as to say, 'yes, it is me you are calling'. In the reflection of the interpellative law the subject recognizes itself and assumes a fixed position within the symbolic world precisely because to answer this call means to take on the position which the figure of authority prescribes to it, which is to say acknowledging this as an imaginary, not a real relation. Having assumed this ideologically prescribed location the subject can confirm its identity by adding onto its response the second part of the sentence, 'It is true, I am here.'⁹

According to Butler, this call "is formative, if not performative, precisely because it initiates the individual into the subjected status of the subject" by virtue of an interpellation that implies a legal reprimand and thus the presupposition of guilt.¹⁰ This leads her to ask whether there might not be ways of acknowledging the law's constrictive constitution of the subject, even while they disarticulate punishment from recognition. In her discussion, cross-dressing transforms into such a strategy, because it allows one not only to refuse a punitive law that wounds and curtails one, but rather also empowers one to rupture this law by virtue of an ironic reappropriation. Indeed, at best, it enables one to reformulate one's symbolic identity by resignifying given terms, rather than fully ceding to their curtailment or fully rejecting these cultural dictates. Crucially, then,

⁹ Louis Althusser: "Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)". In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, trans. Ben Brewster, New York, Monthly Review Press 1971.

¹⁰ Judith Butler: *Bodies*, p. 121.

accepting interpellation and at the same time renegotiating its terms, allows the subject to question the legitimacy of the symbolic command, even while it does not foreclose its constitutive power. For as Butler correctly insists, while the law can be renegotiated it can not be relinquished, because "the 'I' draws what is called its 'agency' in part through being implicated in the very relations of power that it seeks to oppose."¹¹ The troubling contradiction at stake in subject formation is, then, the fact that while, on the one hand, interpellation is violating and injurious, because it implies exclusions, curtailments, and reductions, on the other hand, it is precisely symbolic castration which also enables the subject to repeatedly reformulate itself. From this aporetic impasse Butler concludes, "Occupied by such terms and yet occupying them oneself risks a complicity, a repetition, a relapse into injury, but it is also the occasion to work the mobilizing power of injury, of an interpellation one never chose."¹²

Equally seminal to a discussion of cross-dressing as a strategy of self-representation that crosses pleasure with the law in a resilient, if vexed manner, is, however, the fact that the success of interpellation is coterminous with its failure. This is the point Mladen Dolar has so astutely addressed with his suggestion that while Althusserian interpellation implies a clean cut, it actually produces a residue, marking that part of the individual which "cannot successfully pass into the subject" and thus comes to haunt the constituted subjectivity. "The subject," he argues "is precisely the failure to become the subject" and emerges not in the realm where interpellation fully succeeds, but rather on the fault-line where it succeeds and fails at the same time - where the punitive law and that psychic material which escapes its exclusory constraints come to merge.¹³ The alien kernel that determines the individual as a symbolic subject enmeshes the externally imposed legal codes with the remainder that stays on as a representational trace recalling the psychic material that must be relinquished for the law to take hold and fix the subject into an unequivocal position. For Dolar, then, the choice the subject makes in accepting its position within a symbolic field is a forced choice; "One is presented with a choice which is decided in advance, and by choosing, one meets with a loss. To put it roughly, the subject, in its insertion in the

¹¹ Judith Butler: *Bodies*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 124.

¹³ Mladen Dolar: "Beyond Interpellation". In: *Qui Parle* 6.2 (Spring/Summer 1993) pp. 76-78.

social, is subject of a choice, but a forced one, and one that is curtailed.”¹⁴ The subject always pays a price for the entry into the symbolic.

Cross-dressing, thus the wager I will be exploring in what follows, may well be one of our most resilient cultural strategies of the uncanny, where in one and the same gesture the subject responds to the representative of the law by acknowledging ‘This is me’ even while it also insists, ‘This is not all of me, because there is something haunting me which radically puts into question the position I am asked to assume before the law, and which reminds me that I am more than this position.’ Assuming a different dress becomes coterminous with rendering visible this alien kernel, this point of extimacy, as Lacan calls it, where the most intimate touches the outermost, where subjectivity is constituted around an intimate external kernel.¹⁵ To speak of cross-dressing as the performance of extimacy means highlighting precisely the manner in which an external, and to a degree injurious law, having been internalized by virtue of interpellation (with a repetition of this symbolic call ensuring the survival of this constitutive intimate foreign kernel), is materially reenacted at the body by virtue of a gesture that clearly says of itself, ‘I am assuming clothes, and with these a symbolic dress not legally ascribed to me.’

I want to call this an uncanny reformulation of the self not only because it blurs the boundary between masculinity and femininity, nor merely because it compels us to recognize the degree to which the other gender always inhabits one. Rather, cross-dressing can also be read as a performance of extimacy in the sense that it stages the murky fault-line between cultural subjection and empowerment, between an appropriation and subversion of symbolic law, a rejection and an affirmation of predetermined modes of symbolic dress. The message the cross-dresser broadcasts could be seen to address the fact that we are always implicated in the power formations that constitute us, that we can redress these but never entirely rid ourselves of these cultural garments. As Judith Butler astutely notes, while there is no necessary bond between drag and subversion, the gesture of cross-dressing can be seen to embody more than a specific practice of gay culture, given that it performs the ambivalence at the heart of all symbolic interpellation, which implicates us in the regimes

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ See Jacques-Alain Miller’s discussion of Lacan’s reformulation of the uncanny, “Extimité”, trans. Françoise Massardier- Kennedy, *Prose Studies* 11 (Dec. 1988); pp. 121-130.

of power that both constitute and constrain us as cultured subjects. If, then, we speak of social roles as modes of appropriative dressing, given that the subject comes to fashion itself in response to a symbolic interpellation which it can not choose, it may be fruitful to explore both the sites at which gender trouble serves to police a rigid boundary between normal and abnormal, sanctioned and punished modes of conceiving oneself in relation to the law as well as those cultural moments where this border, though patrolled, is left open. Indeed, we might do well to ask ourselves why western culture has so persistently enjoyed the uncanny chatoyancy between fixed gender positions that is called forth by cross-dressing, even while it uses the performance of gender indeterminacy to reinstall homogenous dictates - be they heterosexist, masculinist or feminist. Is the displayed cross-dressing only a defense against homophobic anxiety or does it also offer a rupturing of any clearly defined desire, which seeks, once and for all, to draw the boundary between heterosexual and homosexual enjoyment? Does cross-dressing mark one of those sites where desire is able to liberate itself from definitions that incarcerate it within fixed categories? Does it allow us a multiple, perhaps even a contradictory identification with the performers? Does our pleasure reside in the undecidability of the interpellation?

Precisely, then, because cross-dressing emerges as one of our most resilient, most resourceful but also most troubled cultural articulations of the way in which the subject is governed by a radical incommensurability between the pleasure of heterogeneous self-fashioning and the acceptance of an injurious law, I want to offer a cross-mapping of three historically different sets of texts, each, however, revolving around the vexing enmeshment of subversion and appropriation, which Billy Wilder's strange proposal scene at the end of *Some Like It Hot* articulates: I will begin by discussing the structuring of desire which unfolds in Shakespearean comedies revolving around cross-dressed girls. My interest in these early modern texts does not so much reside in the fact that these love narratives install the heterosexual marriage plot which continues to inform our cultural image repertoire to this day. At stake in my discussion is, instead, the way in which the Shakespearean texts point to the moments of failure written into an interpellation, calling for fixed gender identities, so that they culturally inscribe the birth of the uncanny as an index for the ineffaceable remainder that tarries beyond interpellation.¹⁶ In my next

¹⁶ Though Lisa Jardine's argument in *Reading Shakespeare historically*, London/New York, Routledge, 1996; that one should never forget the difference between reading

section I will turn to one of our most resilient icons of gender trouble, Marlene Dietrich and her repeated performances of cross-dressing, since they illustrate not only our pleasure at the enactment of fantasy scenarios revolving around the chatoyancy of gender, but also an ethics of accepting one's symbolic interpellation. My conclusion will then place the successful heterotopias that emerged in the context of postmodern urban drag culture alongside the horrific nightmare scenarios of mutating bodies science fiction has devised so as to address the toxic side effects of unlimited self-fashioning. At stake in my tracking these different articulations of how being masculine and being feminine is a highly unstable affair, is a discussion of the cost of symbolic identification. Not only does the fact that we dress ourselves in a particular social role imply the loss of other modes of identification. Assuming a given role also entails the appropriation of a norm we have not chosen but rather one whose choice was forced upon us. In the act of renegotiating this forced choice, what comes to the fore is the manner in which one is always more than any one cultural designation, occupying the assigned position yet also exceeding it. By proposing this multiple cross-mapping, I am not, of course, interested in trying to provide solid evidence for any explicitly intended intertextual set of relations at work in these highly diverse cultural artifacts. Rather, following Stanley Cavell, my interest is in discovering, "given the thought of this relation, what the consequences of it might be." As he notes, speaking of his own cross-mapping of Shakespearean comedies and American film comedies of the 30s, "it is a matter not so much of assigning significance to certain events of the drama as it is of isolating and relating the events for which significance needs to be assigned."¹⁷ How does each individual text work through the concerns that motivate a performance of cross-dressing? What modes of figuration are deployed? But also, what solution to the antagonism of gender trouble does the text ultimately propose?

Shakespeare historically and reading him anachronistically is a crucial one, my own concern will be for the latter, given that at stake in my argument is what Julia Kristeva calls the transposition of one text into another, which is to say how later figurations of cross-dressing feed off but also resignify the Shakespearean model.

¹⁷ See Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Harvard University Press, 1981, p. 144.

Affirming the Law of the Father

Wondering why, "if boys in women's dress are so threatening, did the English maintain a transvestite theater?" in contrast to all other European cultures, Stephen Orgel speculates that the cross between seductive fascination and terrifying anxiety played through by virtue of cross-dressing on the Shakespearean stage may well have at its core a cultural fear of women. Staging women in male attire renders them unnoticeable, even while it has recourse to a rhetorical ambivalence that can cut both ways. On the one hand the manifestation of a large cultural anxiety for disarming and controlling women, it can alternatively serve as a "performative construction that both reveals the malleability of the masculine and empowers the feminine, enabling the potential masculinity of women to be realized and acknowledged, if safely contained within the theatre's walls."¹⁸ This has led many critics to read cross-dressing as a subversive reinscription of the existing order, even if they do not necessarily agree as to whether this should ultimately be understood as a cementing of gender difference, its critical disruption or a sublation of femininity into masculinity; indeed whether the subversive potentiality was limited to the action on stage or whether it was located precisely in the female audience watching the cross-dressed boy-actors.¹⁹

In *Twelfth Night*, Viola, who has become the literary prototype for much subsequent female cross-dressing in drama as well as in opera,²⁰ lands on

¹⁸ Stephen Orgel: *Impersonations. The Performance of Gendering Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 106. See also Orgel: "Nobody's Perfect. Or Why did the English Stage Take Boys for Women". In: *South Atlantic Quarterly* 88:1 (Winter 1989), pp. 7-29, tracing the manner in which Shakespearean comedies were performed since the mid-eighteenth century, notes that each historical moment uses the cross-dressed woman to articulate the construction of femininity that is to be culturally privileged, pp. 199-204.

¹⁹ Indeed, Marjorie Garber: *Vested Interests*, notes, two trends can be perceived in recent Renaissance scholarship on cross-dressing, the one "valorizing the female-to-male cross-dresser as a figure for emergent womanhood, either in economic or in psychological and social terms, the other privileging the historical facts of the playhouse, and the special role of the boy-actor or boy-actress as a sign of specifically homosexual energies in the theater, energies of male desire," p. 85. For a discussion of how cross-dressing allows for homoeroticism to be safely explored, see Valerie Traub: *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, London/New York, Routledge, 1992.

²⁰ See Margaret Reynold's discussion of cross-dressing in early opera, "Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions". In: *En Travesti. Women, Gender Subversion*,

the shores of Illyria after having been shipwrecked and forcibly separated from her twin brother Sebastian. Though she accepts the law of fate that has so dramatically disrupted her journey to Elysium, she nevertheless has a choice in how to turn this accident in her favor and the guise she chooses to do so is that of a woman, hiding her femininity by performing the part of a eunuch. "I prithee (and I'll pay thee bounteously)," she explains to her servant, "Conceal me what I am, and be my aid/ For such disguise as haply shall become/ The form of my intent" (I.ii). At the same time, Viola, like many of her cross-dressed sisters, comes, in the course of the play, to support, albeit implicitly, the articulation of a desire, which is precisely not aimed at heterosexual couple-building. Though the happy end of the Shakespearean comedy ultimately requires a recuperation of the distinction between the girl performing femininity and the girl performing the gendered hybridity of a eunuch, it nevertheless resonates with the loss of the far less regulated expression of sexual desire that had sustained our spectatorial enjoyment of this comedy of mistaken gendered identities. As in any other case of interpellation, something remains after the cut which transforms the individual into a subject, and this trace hovers, like a forlorn melancholic note, amidst the wedding bells that mark the successful recuperation of order at the end of all comic misrecognitions. While the women players once more come to hide the scar of this violent cut, which severs them from their creative masculine refigurations, by reassuming their skirts, the fact that something must be relinquished for the heterosexual solution to hold is given material embodiment in those figures who must visibly be excluded from the wedding ceremonies: In *Twelfth Night* Malvolio, bent on revenge, because the woman he loves has chosen to wed the twin of the cross-dressed heroine, along with Antonio, the man who, owing to his unmeasurable love for Sebastian, was willing to enter into the territory of his enemy, the Count Orsino, and risk imprisonment, only to find himself disacknowledged, albeit by the twin sister whom he mistakenly takes for her brother. He uses his speech of self-defense to explicitly accuse Sebastian of ingratitude, and yet, obliquely, he also articulates his own romantic disappointment; "His life I gave him, and did thereto add/ My love, without retention or restraint/ All his in dedication" (V.i). Although it is this accusation which brings about the discovery of the actual identities of the twin couple, and Antonio is, therefore, saved from execution, he has no further lines in the denouement of the play. He can but watch silently, as his beloved Sebastian enters,

Opera, ed. by Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith, New York, Columbia University Press, pp. 132-151.

admitting to his clandestine marriage to Olivia, only to remain equally mute when Count Orsino proposes marriage to the cross-dressed page, the other figure he mistook for his beloved.

However, even if Viola's cross-dressing ultimately brings about a double marriage that serves to sacrifice homoerotic desire, the uncanniness of her performance queers precisely the law of heterosexual coupling which she will ultimately be forced to choose for herself. Indeed, she appears to be not only a living imitation of her brother. She actually explicitly defies the law of death, when, because she fears that he may have drowned, she decides to preserve his image at her body. One could say, by transforming herself into him, she takes on his symbolic mandate in his absence, and, as she explains, "I my brother know/ Yet living in my glass" (III.iv), she addresses the specularity which, according to Althusser, haunts the manner in which we fashion ourselves in response to an ideological interpellation. Her transformation of herself into a boy gives voice to her imaginary refiguration of her real condition, the orphan, lost on a foreign island, utterly vulnerable. In the guise of such a multiply uncanny foreign body - a woman appearing to be a man, a sister appearing to be her brother - she allows two homoerotic scenarios to unfold. The woman whom she courts in the name of her master, Count Orsino, falls in love with her. For the audience, who are in on the secret of her real gender, to identify with the fantasies of Countess Olivia, means enjoying the oblique representation of a clandestine love scenario between women. At the same time Viola falls in love with her master, and in so far as we are also asked to identify with the fantasies of the count, what is equally represented in this triangulation of desire, is the pleasure of masculine homoerotic love. The resilient fascination inhabiting this performance of cross-dressing, one could then argue, is that it calls forth an ambivalent, indeed utterly contradictory set of imaginary resignifications of the heroine's symbolic position. Cross-dressing allows Viola to usurp the position of her brother (indeed, she designates her new cloths as "my masculine usurp'd attire" (V.i) and thus to rewrite her own position within her family genealogy. At the same time it calls forth two transgressive love scenarios that not only contradict each other, but that will both have to be sacrificed, along with her usurpation of the role of heir to her father's estate, so that the daughter's social position can once more be fixed as that of wife, confirming the bond between a paternal figure of authority and a chosen son-in-law. At the body of Viola, performing a mimicry of her brother, desire for a culturally forbidden love and the paternal law that

dictates the gendered roles its children are to assume, are as much at cross-purposes as they are mutually implicated.

That the final solution of the heterosexual couple formation prescribed by the hegemonic cultural code is, however, highly precarious, is played through in turn at the body of precisely the figure who also serves as the *deus ex machina* of the plot - namely the brother, returned from the murky oblivion of a supposed death by drowning. Viola, who at this point believes herself to be an orphan, explains "I am all the daughters of my father's house,/ And all the brothers too" (II.iv). This hybrid symbolic body needs once more to be divided, in order for the culturally privileged bond between father and son to be reinstalled, and yet only the rebirth of another uncanny figure - the twin couple, which Count Orsino calls "One face, one voice, one habit, and two persons!" (V.i) - can assure that a heterosexual marriage will be renegotiated in the end as well. At the same time, this solution is coterminous with the violent exclusion of precisely the queerness, which we, the audience, have enjoyed as the plot of mistaken identities took its many turns of misrecognition. Sebastian explains to Olivia, of whom (much along the lines of my reading of Billy Wilder's *Osgood*) we can't be sure whether she really was duped by Viola's disguise, or whether she may not actually have known she was marrying a woman, merely dressed as a page; "So comes it, lady, you have been mistook./ But nature to her bias drew in that./ You would have been contracted to a maid;/ Nor are thou therein, by my life, deceiv'd:/ You are betroth'd both to a maid and man" (V.i). In other words, even as the marriage solution offered by Shakespeare's play supports the claims of heterosexist law, it opens up the space for a different negotiation.²¹ We can either follow the bias of nature and renounce a homoerotic fantasy scenario. Or we can read this strange twin brother, who so miraculously appears in the fifth act, as a phantom, over whose doubly encoded spectral body the chatoyant desire haunting the other lovers in the play can come to be arrested. For Olivia, as Sebastian insists, he will remain a cross-dresser,

²¹ Tracing the manner in which the subversive or transgressive potential of cross-dressing is recuperated and contained by the narrative solution offered by Shakespeare's plays, Jean E. Howard suggests that, while the unruly cross-dressed woman gives voice to an instability in the dominant gender system, it is ironically Olivia, who poses as the real threat to the proposed hierarchy. For its story of containment of gender and class insurgency seems to "applaud a crossdressed woman who does not aspire to the positions of power assigned men, and to discipline a non-crossdressed woman who does". "Crossdressing, the Theater and Gender Struggle". In: *Shakespeare Quarterly* 39.4, (Winter 1988), p. 431.

a hybrid enmeshment of maid and man, and, in so doing, he not only gives voice to the homoerotic desire of his future wife but, perhaps more importantly, to the fact that even after the marriage contract has been performed, and with it the hegemonic interpellation of heterosexual law symbolically cemented, the question of femininity and masculinity remains an unstable affair.

In a similar tone, the manner in which the count proposes marriage to Viola indicates that the recuperation of her feminine dress tames a highly fickle desire. For isn't it strange how willingly Orsino relinquishes his beloved Olivia to the man who uncannily resembles his page Cesario, as though he had known all along that his desire was aimed not at the woman for whom he so melancholically pines? Indeed, his object may well always have been the hybrid eunuch serving him, whom he is now able to desire with impunity, because he is about to don a feminine skirt. His homoerotic declaration of love - "Boy, thou hast said to me a thousand times/ Thou never should'st love woman like to me," - is transformed into a culturally sanctioned order; "Give me thy hand/ And let me see thee in thy woman's weeds" (V.i). Significantly, we never see this femininity redressed. At least according to the stage directions given by Shakespeare's text, Cesario never reemerges as Viola. As in Billy Wilder's postwar comedy, the playful ambivalence of cross-dressing is preserved to the end. Or put another way, the ideology of gender which the Shakespearean text unfolds proves to be first and foremost an imaginary relation, constructed over and against the real conditions of sexual identity.

Not all Shakespearean comedies, however, employ feminine cross-dressing so as to undercut the harsh exclusions dictated by paternal law. It is, therefore, fruitful to revisit a second, earlier Shakespearean comedy, *The Merchant of Venice*, because the usurped masculinity performed by Portia addresses in a far more direct, but also far more tragic manner, how vexed the relation between appropriation of a foreign dress and subjection to the laws of this alterity can actually be. On the one hand this Shakespearean daughter, like Viola an orphan, explicitly denounces paternal interpellation as an act of narcissistic wounding as well as a curtailment of her agency. For her future as a lover and as a wife revolves around the fact that she must submit herself to a courtship ritual dictated to her by her dead father's will, which declares that she must marry the man who chooses the casket that contains her portrait. To her servant Nerissa, she describes this pact between her dead father and her future husband as

one in which she has no choice; "O me the word 'choose'! I may neither choose who I would, nor refuse who I dislike, so is the will of a living daughter curb'd by the will of a dead father: is it not hard Nerissa, that I cannot choose one, nor refuse none?" (I.ii) On the other hand, Portia ironically usurps masculine attire to support precisely this paternal law, which is to say a mode of symbolic interpellation in which the only choice you have is a forced one, namely that of wounding subjection. This other appropriation of the paternal law involves not her marriage plot, but rather the strife between the merchant Antonio and the Jewish moneylender Shylock, who has lent three thousand ducats to the Christian so that he might help his friend Bassanio, whom he loves with a selfless passion equal to that of Antonio in *Twelfth Night*, court the rich and beautiful heiress of Belmont, Portia. Shylock, who carries a grudge against Antonio because the latter is willing to lend money without profit and in so doing undermines his business, uses the opportunity which the accident that befell three of the ships of his opponent affords to take revenge. Before the court of Venice he places his claim to one pound of flesh from the body of his debtor in exchange for the money the latter can not return.

Portia, who cannot speak for herself in the realm of her private apartment in Belmont, and must instead watch silently as a man, known to be a spendthrift and a fortune hunter, succeeds in claiming her as his wife,²² resurfaces in male attire at another site, the public courtroom in Venice. Wearing the robes of an advocate, and thus representing a symbolic mandate that was never legally bestowed upon her, she comes to redress her grievance against the harshness of her father's last will and is able to reintroduce agency into her marriage plot by defending her future

²² Heinrich Heine notes in his text about Shakespeare's comedy in the context of the battle for emancipation on the part of German Jewry at the beginning of the 19th century, notes in *Shakespeares Mädchen und Frauen*, München, Winkler Verlag, 1972, pp. 652-666, that Bassanio is, indeed, nothing than a fortune hunter, obsessed with money. As the young man admits to Antonio in the first act, he has much disabled his estate "by something showing a more swelling port than my fair means would grant continuance," so as to convince the older man to lend him more money, even though he has not yet paid back the earlier sum. Indeed his love interests can not be severed from his monetary ones. In the same speech he admits "to you, Antonio I owe the most in money and in love" (I.i), much as his description of Portia lists wealth before beauty: "In Belmont is a lady richly left, and she is fair, and (fairer than that word), of wondrous virtues". Given that we are led from the start to see in Bassanio the proper suitor for Portia, Shakespeare thus obliquely gives voice to the cruelty of a law that privileges money over love, even while it dresses the pecuniary concerns in the theme of romantic comedy.

husband's benefactor. Indeed, she proves to be more adept at the law than both Antonio and Bassanio. If, in this public site, she can renegotiate the wounding subjection inflicted upon her by paternal law, she does so significantly, however, by performing a splitting of this wounding law into two agencies - on the one hand, the representative of a just, albeit harsh law of the dead father, the fully legitimized Venetian citizen she has come to defend, and, on the other hand, the law of an equally harsh paternal lineage, brought forward by a Jew, whose claim to the law is highly fragile and can thus, once it is declared to be obscene - in a rhetorical sleight of hand that turns the abused citizen into a criminal - be refused by the system of symbolic codes judging the case.²³

So perturbing about the plot of *The Merchant of Venice* is, however, the fact that it contains a twofold scenario of feminine cross-dressing with both narratives revolving around the question whether a daughter will accept or resignify an injurious paternal interpellation, and that the plot does so by crossing the question of which position one will assume in relation to one's sexuality with the question of how one chooses to position oneself in relation to the class and race designations of one's family. For one must not overlook the fact that Portia is not the only one to

²³ See Slavoj Žižek's discussion of how a rottenness subtending symbolic law is modulated by virtue of the splitting of the law into two representative figures, the first, pointing to the necessary inconsistency of the symbolic register, a fallible figure of paternal authority, who guarantees a certain stability to any given system of law and the other, the figure of the obscene paternal function, father who really enjoys the in a transgressive and destructive manner. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MIT Press, 1991. By pitting these two agencies against each other this rottenness of the law can be signified and then, in a second step, fixed onto a body that can once again be excluded or, as is the case in *The Merchant of Venice*, radically assimilated. The antagonistic difference around which the trial scene revolves consists in the fact that while the woman Portia can redress her complaint by assuming the role of the representative of the very law, that wounds her, and in so doing ventriloquizes the voice of this injurious law so as to transform herself from the passive object of a father's will into the active agent of his law. Shylock finds that his claim can not be negotiated before the court of Venice, because the language of the courtroom is that of the accused Venetian and not that of the Jewish claimant. The daughter's legal self-assertion requires a second victim. The Jew takes on her position of the disempowered and injured party, having been transformed from a man whose agency allows him to make a claim to the passive object of a legal invective, which accuses him of intended murder and expropriates him not only of his status as a member of the community, but also of his possessions and his religion. Over the body of the Jew the accuser turns into the accused.

appropriate the masculine robe. Jessica, the daughter of Shylock, equally usurps a masculine attire to resist the claim her father makes to her loyalty as a Jew's daughter. Dressed as a page she meets her Christian lover Lorenzo at midnight in front of her father's house and with him steals not only Shylock's jewels and money but also the ring her dead mother Leah had once given him. In contrast to Portia who, though decrying the harshness of her paternal legacy, nevertheless subjects herself to this mandate, Jessica uses her cross-dressing to flee not only from her home but also from her racial heritage. In her case the usurpation of masculine attire functions as a provisional mode of self-refashioning, as a liminal identity she must assume before she can cross over into a second, more permanent mode of cross-dressing - namely the assimilated Jew, married to a Christian, jettisoned forever from her father's home as well as from her paternal, cultural and racial inheritance. As she exchanges her woman's weeds for the cloak of a page, Jessica also sheds her Jewish heritage so as to fully appropriate a foreign, Christian identity. She explains to Launcelot that she is fully aware of the sin which her betrayal of her paternal interpellation entails: "Alack, what heinous sin is it in me/ To be ashamed to be my father's child!/ But though I am a daughter to his blood/ I am not to his manners: O Lorenzo/ If thou keep promise I shall end this strife,/ Become a Christian and thy loving wife" (II.iii). And appropriately, the night is so dark during her act of transgression that, though immediately recognizing the voice of her beloved, Jessica asks Lorenzo to give her proof of his identity, because, unable to see him, she is not entirely sure whether he is indeed the man she is expecting. "Who are you? - tell me for more certainty," she calls out, "Albeit I'll swear that I do know your tongue" (II.vi). Indeed she is grateful to the darkness of the night because it dresses the shame she feels at the exchange she is about to undertake with its own dark cloak. It is as though she required a twofold disguise - the masculine attire and the nocturnal absence of light - to cover up her dual crime, dispossessing her father of a daughter but also stealing his money and his jewels. In response to Lorenzo, who asks her to be his torchbearer, she replies "What, must I hold a candle to my shames?/ - They in themselves (goodsooth) are too too light./ Why, 'tis an office of discovery (love),/ And I should be obscur'd." (II.vi).²⁴

²⁴ As Lisa Jardine: *Reading Shakespeare*, notes, in the Renaissance female cross-dressing was readily conceived as a sign for prostitution, with the freely circulating woman considered to be 'loose' or unconstrained in the sense of being 'out of place'. But this 'looseness' also "eases the process of crossing the threshold into the male domain" (p. 67), or, as I am arguing for Jessica, crossing the boundary from one paternal

And yet, although she will always be haunted by the paternal law whose interpellation she may consciously reject, her nocturnal cross-dressing allows her to reformulate her imaginary relationship to the crime she has committed against her father by refusing his symbolic mandate. Later, in her new home in Belmont, Jessica is able to refigure her shame into a narrative that mitigates her guilt. During a nocturnal lover's quarrel both Lorenzo and his bride interpolate their transgression into a sequence of literary night, in which love led to catastrophe. "In such a night as this," Lorenzo begins, "Troilus methinks mounted the Trojan walls,/ And sigh'd his soul toward the Grecian tents/ Where Cressid lay that night" (V.1). Jessica, in turn, evokes the night in which Thisbe did not keep her appointment with her Pyramus because she was frightened away by a lion, while Lorenzo recalls the image of Dido at the shores of Carthage, waiting in anguish for her lover to return. After Jessica responds with an evocation of how, in such a night, "Medea gathered the enchanted herbs/ that did renew old Aeson," Lorenzo finally includes their own nocturnal transgression, as though it were nothing other than a literary reference, dehistoricized and idealized: "In such a night/ did Jessica steal from the wealthy Jew,/ And with an unthrift love did run from Venice,/ As far as Belmont" (V.i). As they challenge each other about who has experienced the greater injuries in the course of this forbidden love and who has been the more cruel lover, they not only in retrospect enjoy these acts of subjugation but, more crucially turn their crimes and delusions into a mythic scene, another mode of redressing grievances.

Portia, one could argue, follows a similar rhetoric of replaying her own psychic wounding in another register, though in her case the transposition does not involve turning herself into a heroine of ancient literary texts. She uses her cross-dressing so that she can resignify her own impotence in relation to the law of her father at the body of the Jew Shylock.²⁵ Astutely

domain into another. The correlation between cross-dressed woman, prostitute, and a female body having not fixed place will return in my discussion of Marlene Dietrich's first song in *Morocco*.

²⁵ In the context of my discussion one could note that it is astonishing how, in focusing his discussion on the motive of the three caskets, Sigmund Freud should have, perhaps willfully, overlooked that in so far as Shakespeare's play revolved around the issue of forced choices, the question of accepting one's fate ultimately involved Portia and Shylock far more significantly than Bassanio. In Freud's discussion, the casket Bassanio chooses, comes to represent the imaginative transformation of destiny into chance: "Choice stands in the place of necessity, of destiny. In this way man overcomes death, which he has recognized intellectually. No greater triumph of wish-fulfillment is

Portia notes to her servant, "Hanging and wiving goes by destiny," so as to point not only to the manner in which she has no choice in whom she will marry, nor simply to articulate that this forced marriage marks the execution of her own agency. Declared wife under the auspices of her dead father's will, she is hung from the start. Portia also gives voice to the fact that her marriage requires the sacrifice of someone else besides her and what makes Shakespeare's plot so resiliently disturbing is that her partner in crime, the accomplice onto whom she will ultimately project her guilt, should be the Jew Shylock. At stake, then, in the courtroom scene, is the manner in which any performance of agency comes so inevitably to be enmeshed with precisely the symbolic law which necessarily curtails the subject, making claims in its name. Indeed the interpellation by the law, which we can never refuse but only renegotiate, not only serves to make us recognize that we have no choice but to accept the curtailment of the self it dictates. Rather, it also allows a fantasy scenario to be brought into circulation, in the course of which some one else will bear the burden of this forced choice, or at least share the costs of interpellation.

Together with her servant Nerissa, Portia dons a habit, in which both their future husbands will think they "are accomplished in what we lack" (III.iv), namely the masculine part, and with it the symbolic power this endows its bearer. Owing to her usurped attire, seemingly in possession of the masculine member, and thus by implication a member of the symbolic community where the antagonism of gender is transformed into a simple opposition between two different ethnic representations of the law, Portia

conceivable. A choice is made where in reality there is obedience to a compulsion"; "The Theme of the Three Caskets," *Standard Edition XII*, London, Hogarth Press, 1958, p. 299. Freud's oversight is significant, because while one could argue for Portia that a wishful reversal has taken place, in so far as she refashions herself from disempowered daughter to an attorney at law, the same claim can not be made for Shylock, forced to choose the psychic death Portia's law dictates. Furthermore, by only reading the question of choice in relation to Bassanio's romantic refiguration, Freud highlights only the manner in which romantic love deflects death, by giving it the shape of a desirable beautiful woman. He thus relegates the issue of forced choices to the imaginary register, and to the question of masculine recognition of death as a mode of disavowal; see Elisabeth Bronfen: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, New York, Routledge, 1993. Shakespeare's text actually offers two further instances, where the Freudian formula holds as well, yet where the symbolic cut which the law imposes on the subject can not fully be recuperated into a happy imaginary tale of gendered love. Both Portia and Shylock know that their choice is a necessity, that any wishful reversal remains a fiction and that this forced choice has nothing to do with their sexuality, only with the position they are to assume within a symbolic realm.

functions as the agent of a sanctioned difference. As she transforms the accuser Shylock into the accused, she comes to perform for all those present in the courtroom the cruel consequences that are entailed, when the Jewish law of revenge is pitted against the Christian law of mercy. As Shylock explains in his self-defense "If a Jew wrong a Christian, what is his humility? revenge! If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? - why revenge! The villainy you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction" (III.i). This logic, one could argue, is nothing other than a radical appropriation, on the part of Shylock, of the Christian double standard, whereby the cruel injury the Venetian law habitually imposes on its Jews is redressed as an instance that he, too, may profit from the same cultural codes. Yet Portia holds against this logic - which seems to uncover precisely what is rotten in Venetian law - the law of mercy. In other words, in one and the same gesture, she renders visible the core antagonism around with the symbolic codes of Venice revolve, even while she presents an argument that will keep this dangerous rottenness at bay by preserving the simple difference between Christian and Jew. Shylock, she maintains, may insist on his right, indeed must receive his bond. He is fully justified in what he terms his craving for the law, but only if he is able to remain within the limits of the very condition he himself dictated to his debtor. He is ordered to take a pound of flesh from Antonio without shedding a drop of blood. In her usurped masculine attire, Portia thus transforms into an old biblical figure, into "a second Daniel!" as Gratiano notes, "I thank thee Jew for teaching me that word" (IV.i), both giving body to the cruel harshness of the law he seeks to have affirmed in the courtroom and turning this very law against him. In this precise sense one can speak of Portia's cross-dressing as being uncanny, because she has not only appropriated her father's but also her opponent's legal code, using the latter against Shylock, so as to defend herself against the subjection imposed upon her by the former. The horrific logic she exposes with her performance is that Shylock is now in her position. Like Portia in relation to her marriage plot, Shylock has no choice. He is forced to relinquish half his possessions to the state of Venice, as he must also subject himself to a forced assimilation. Particularly perturbing about this solution is not only the fact that it so cruelly highlights the cost of symbolic agency. Rather, in so far as it signifies a reversal of the position Portia's father dictates to her in his will, it also reveals that there is no escape from the law that wounds, even if there are sites where this law can temporarily be refigured. Dressed as a man of the law, in the Venetian courtroom, but only in this attire and

only in this setting, Portia can regain the agency she has lost once and for all in her estate Belmont. The satisfaction which her wishful reversal entails resonates with the knowledge of its temporal and spatial delimitation.²⁶

The multiple wedding celebrated in Belmont is marred not only by the fact that throughout the play we are never shown any convincing love scenes between Portia and Bassanio. Indeed the latter is only too ready to give the ring, which Portia had asked him to preserve as a token of his loyalty, to the figure he takes for Antonio's attorney. Moreover, this marriage solution is uncanny because, along the lines discussed by Mladen Dolar, it offers an over determined visualisation of the trace that remains after hegemonic interpellation has been successfully reinstalled. The Jew Shylock is as much excluded from the apparent bliss of Belmont as is the melancholic lover Antonio, who like his namesake in *Twelfth Night*, can do nothing except warn his friend Bassanio, for whom he was willing to give his life, not to be reckless with the gifts of his future wife. But if Portia, by resuming her woman's weeds, seemingly relinquishes all resistance to her father's law, Jessica sits under the light of the moon and remembers the night of her paternal betrayal. Both embody the cost that successful interpellation entails, whether in the case of Portia the unchallenged acceptance of her position or in the case of Jessica her radical exchange of one position of subjection for another. While Portia, hoping that in future her husband will be less careless with the tokens of loyalty she gives to him, is only too justified in harboring doubts at the sagacity of the father's law that so fatefully binds her to a fickle man, Jessica remembers the crime which led her to break this paternal bond. And yet what we are called upon to acknowledge is not just the violent psychic injuries upon which this happy end is grounded. Recollecting both daughter's transgressions we recognize that for a brief interim, cross-dressing allowed an empowering crisis in interpellation to surface. A trace of this possibility is carried beyond the end of the plot along with our silent

²⁶ Jean Howard: *Crossdressing*, notes how in the figure of Portia, Shakespeare has created "a fictional structure in which the ideology of male dominance breaks down. The woman," she argues, "is the only source of secure wealth, the only person in the courtroom capable of successfully playing the man's part and ousting the alien intruder", p. 434.

awe at the harshness, with which the play of gender difference comes once more to be contained.²⁷

Celebrating Gender Hybridity

In his autobiography, *Fun in a Chinese Laundry*, Josef von Sternberg describes the cultural practice of cross-dressing prevalent in Berlin in the 1920s:

This ocean was seething when I was called to explore it. I lived in a quiet hotel on the river Spree, a rest house in the midst of a maelstrom, and to leave it was like shooting the rapids. At night, when I went out to dine, it was not unusual for something that sat next to me, dressed as a woman, to powder its nose with a large puff that a moment ago had seemed to be a breast. To differentiate between the sexes was, to make an understatement, confusing. Not only did men masquerade as females, wearing false eyelashes, beauty spots, rouge and veil, but the woods were full of females who looked and functioned like men. A third species, defying definition, circulated, ready to lend itself to whatever the occasion offered. To raise an eyebrow at all this branded one as a tourist.²⁸

The manner in which von Sternberg, in turn, came to introduce the heroine of *Morocco* (1930), Amy Jolly, to the audience sitting in a Moroccan night club - and concomitantly, on the extradiegetic level of the film, his star Marlene Dietrich to the American audience in her first Hollywood film - begs to be read in relation to the culture of cross-dressing sanctioned by the bohemian world of Berlin. This, not least of all, because it refers to a world she decisively left behind as she moved across the Atlantic Ocean. However, as the exploration of a third species, performed on the stages of Berlin night-life between the two world wars, is re-encoded in the language of Hollywood and its production code, it is perhaps not incidental that the birth of Marlene Dietrich as an international star was not only played through in a scene where she dons male attire to win the admiration of her new audience, but that this transformation

²⁷ In her article "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies" Catherine Belsey notes, the cross-dressed woman neither creates some "third, unified, androgynous identity which eliminates all distinctions," nor does it repudiate sexuality itself. Instead it gives body to a "plurality of places, of possible beings", (p. 189), which can be defined for each person by rendering visible the extimacy of the law of gender; in: *Alternative Shakespeares*, ed. by John Drakakis, London/New York, Routledge, 1985, pp. 166-190.

²⁸ Josef von Sternberg: *Fun in a Chinese Laundry*, London, Columbus Book, 1965.

should itself be staged in a third, liminal site, North Africa as site for a battle fought amongst Europeans.²⁹ Much has, of course, been written about the manner in which Marlene Dietrich appeared from the start to be nothing other than a creation of Josef von Sternberg, as Dyer notes "a pure vehicle for the latter's fantasies and formalist concerns".³⁰ Yet one must not forget that von Sternberg is himself responsible for the idea that the icon of female seduction he had artificially constructed was, in fact, fundamentally cross-dressed, a refiguration of his masculine self at a feminine body. Casting himself in the role of Svengali Joe, he enjoyed proclaiming: "In my films Marlene is not herself. Remember that, Marlene is not Marlene. I am Marlene, she knows that better than anyone".³¹ At the same time von Sternberg was also the first to admit that, although he was the creator of the star Dietrich, he had not imposed a foreign personality upon her. He had merely known how to dramatically emphasize those attributes which he required for the persona he wanted her to embody, while his makeover of her appearance involved suppressing all the other aspects of his favorite actress, which neither fit his fantasy of feminine seduction nor his formal concerns.³²

What many critics have, thus, focused on in relation to the scene in which Dietrich, in her role as a former hooker, presents herself for the first time on the stage of a Moroccan cabaret, and thus in the field of vision of the two men who will vie for her romantic attention, is the way her cross-dressing not only ironically comments on the content of her first song - the

²⁹ Initially we see her embarking on a boat leaving France for North Africa, a delicate lace veil attached to her hat covering her face. In the second, and only other song scene of the film, she is dressed as the arch-seductress, Eve, selling apples to her clients. After performing these three dresses of feminine seduction she will finally cast off her high-heeled shoes and follow her lover barefoot into the desert, as though to signal a move beyond all imaginary self-fashionings.

³⁰ Richard Dyer: *Stars*, London, BFI Publishing, 1979, offers a useful overview of the debate, focusing on the manner in which Dietrich was seen either as "an empty vehicle for Sternberg's erotic formalism" or as "resisting the construction of her as a goddess for male dreams", p. 179. Seeking to arbitrate the various positions he concludes that "the films can be seen as the traces of the complexities of their relationship rather than just the combination of two voices", p. 180.

³¹ Quoted in Tom Flinn's article "Joe, where are You? (Marlene Dietrich)". In: *The Velvet Light Trap* no. 6 (Fall 1972), p. 9.

³² See Steven Bach's biography: *Marlene Dietrich. A Life and Legend*, New York, Harper Collins, 1993, for a discussion of the strange mixture between appropriation and dispossession that was written into the relation between von Sternberg and his star Marlene Dietrich.

inevitable failure of romantic love - but also raises the question of a vexed spectatorship.³³ The scene, after all, begins with the owner of the nightclub asking his audience to welcome the newcomer with their "usual discriminating kindness". However, von Sternberg frames Amy's appearance on this stage with two shot sequences that embellish the highly ambivalent expectations of her audience. On the one hand we hear a cynical comment made by the artist and millionaire La Bessière (Adolphe Menjou), who notes, as he smiles sadistically at his friends, the admiral and his wife, that the usual welcome to newcomers is, if he recalls this properly, rather unpleasant. On the other hand we see Tom Brown (Gary Cooper), a soldier in the foreign legion, initially sitting calmly in the midst of a raucous crowd, smugly smoking his cigarette and then nonchalantly offering a chair to the gypsy woman, who has just joined him, and who gesticulates dramatically as a way of excusing her lateness. He, too, gazes at the stage in an apparently sadistic manner, seemingly assured of the power of his spectatorial position. Indeed, there seems to be an invisible boundary drawn between both of these men (who are clearly positioned by von Sternberg as our point of identification), and the woman, whose appearance they are so eagerly anticipating. Both men pose as empowered and invulnerable spectators, while their female companions function as pure supplements to their gaze. They are the passive accomplices in this visual game, whose source and point of control is allegedly marked as being masculine. Thus, even though these two men are presented as the spectators we are meant to identify with, we realize almost immediately that von Sternberg has implicitly assigned to us the role of these feminine accomplices.³⁴ Like the women, we are meant to watch the men, watching a star, who at least on the diegetic level of the film is implicitly performing for their gaze. The voyeuristic setting, constructed by von Sternberg as a frame for Marlene Dietrich/Amy Jolly's entrance on the stage, is grounded on the expectation that the female performer will subject herself to the

³³ Writing about a different film, though from the same period, namely George Cukor's *Adam's Rib*, Mary Ann Doane suggests that it might be fruitful to speak about female spectators as spectatorial transvestites, when faced with cinematic performances of women cross-dressing as men; *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London, Routledge, 1991.

³⁴ See Gaylyn Studlar: *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, New York, Columbia University Press, 1988, who privileges the position of the masochist in her discussion of the manner in which von Sternberg stages Dietrich. Dietrich's performance, she argues, refigures the position of the maternal body, which is conceived as highly empowered, both dangerous as well as pleasurable, depending on the degree of proximity which the child entertains toward it.

sadistic desire of her masculine spectators. This expected circulation of gazes casts her as an object that can be enjoyed at a distance, without any direct contact taking place between her and her audience.³⁵

However, with the actual appearance of Amy Jolly on stage, about to sing "Quand l'amour meurt," von Sternberg ironically undercuts the very relay of gazes he had initially established to frame her performance. In other words, he dismantles the tacit presuppositions underlying the notion of an empowered masculine gaze at precisely the same moment that he produces it by virtue of his *mise-en-scène*. Marlene Dietrich, dressed in a tuxedo and wearing a top hat, casually saunters onto the stage and throws a cool, inquisitory gaze at the tempestuous audience that greets her with impatient shouting. At this point one could still interpret her walk as cautious, fearful, as though she were trying to convince her audience that she were dependent on their benevolent attitude toward her, indeed willing to do anything to please them. Von Sternberg cuts to a close-up of the two men, gazing at her, who in the following song sequence will implicitly be the two members of the audience Amy privileges. For several seconds Tom critically judges the woman who has just appeared before him, viewing her exclusively in relation to his desire, and, having decided that she does, in fact, please him, he cedes to her seductive play. He begins to clap demonstratively, however, upon noticing that the rest of the crowd continues to shout obscenities, he becomes violent. So as to assure himself an untainted enjoyment of the scene which is about to commence, he threatens those soldiers sitting closest to him with his fist, even while he silences his companion, by placing his hands around her throat, strangling her into obedience as he pushes her back onto her chair. Only then does he himself return to his own seat.

³⁵ The critical engagement with this scene was, of course, inaugurated by Laura Mulvey's essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema," in which she was the first to focus on the interplay of sadism and masochism at work in the von Sternberg - Dietrich couple, arguing that, in so far as the cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, this pleasure splits between an active/male and a passive/female position. Within this economy women are "simultaneously looked at and displayed" so that they can be said to "connote to-be-looked-at-ness," while the man controls the film fantasy, emerges as the representative of power, i.e. "as the bearer of the look of the spectator"; reprinted in: *The Sexual Subject. A Screen Reader in Sexuality*, New York/London, Routledge, 1992, pp. 22-33. In the course of the last two decades Mulvey has not only herself reformulated her position on spectatorship, see for example *Fetishism and Curiosity*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

Upon closer inspection it becomes clear, however, that from the start Marlene Dietrich's cool sauntering is inscribed by a calculated resistance against the subjection expected of her. In what calls out to be read as a sign of utter self-assurance and poise, Amy Jolly enters the stage holding a cigarette in her right hand, while her left hand partially sticks out from the pocket of her trousers.³⁶ With a clear aim in mind she heads for the chair placed in the center of the stage, slightly pulls up the leg of her left trousers with her right hand, only to sit on the arm of the chair. Leaning her left hand further along the back of the chair, she secures her position and as she continues to calmly smoke her cigarette, she casts her gaze in an aloof manner over the excited crowd. Nothing disturbs this gaze; no impatience, no insecurity, no doubt can be discerned here. Rather, she appears like a mother, mildly smiling down at her disobedient children and clearly enjoying the fact that her favorite son valiantly defends her. As though she had all the time in the world, she waits until the excitement of the foreplay has come to an end. Only then does she calmly rise from her seat and walks toward the railing that demarcates the fault line between audience and stage. Comfortably leaning against it, she finally begins to sing. Once more von Sternberg interpolates close-ups of the two men, whose sadistic comments and body language von Sternberg used to frame her song - the soldier and the millionaire, i.e. embodiments of the two options Amy Jolly will have to choose from in the course of the film's romance plot. Both have leaned back in their seats, fully immersed in their respective enjoyment. Yet the doubling of the masculine gaze serves to make us recognize not only how much each one of their fantasy scenarios, revolving as it does about the woman about to sing, is a limited one. It also raises the suspicion that in this game of pleasurable gazes there always is something that exceeds the position of the allegedly privileged, dominating masculine gaze. Indeed, the fact that von Sternberg offers us two men, absorbed in their individual pleasure, undermines the very self-assurance which this relay of gazes exchanged between audience and singer is meant to support. For what von Sternberg renders only too visible is that the woman, who by virtue of her seductive appearance is meant to support one

³⁶ Precisely the *mise-en-scène* of a sequence like this supports Molly Haskell's claim that Dietrich "comes closest to being a goddess, but she refuses to be one, refuses to take on the generalized aspects of love and suffering with which a mass audience could identify, and refuses to pretend for the sake of a man's ego that love will not die or that she will love only him... Although she is a creature of myth - and not, in any sociological sense, a 'real woman' - she is also demystifying"; *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*, New York, Penguin, 1974, p. 109.

privileged spectator's power, in fact satisfies this desire for many men. In so doing she discloses the fact that any one relation between a publicly staged body and its spectator is an imaginary one.

At the same time, von Sternberg enacts a murky scenario, given that the desire of these supposedly privileged spectators is in fact visibly undermined by the desire of the woman, playing to their gaze. Amy Jolly not only offers a performance of how perfectly she can subject herself to the masculine gaze, how skillfully she can enact what this privileged spectator desires. She also demonstrates that she is fully in control of this performance and that nothing can deter her from the *mise-en-scène* she has conceived for herself. Her cross-dressing signals a hybrid appearance. While on the manifest level she appears to passively take on the submissive role expected of a night-club star, on a latent level - but one that is still part of von Sternberg's *mise-en-scène* - she is masterfully in control of a twofold act of cross-dressing - a seductive woman dressed as a man (Amy Jolly) and a German actress made up as a new international star (Marlene Dietrich). Amy calmly disengages herself from the touch of one of the men, sitting behind the railing, and moving slightly further along this wooden barrier that divides her from her audience, she finally comes to rest. She will not allow herself to be chosen by a random spectator. Instead, self-consciously policing this boundary, she is the one who chooses, who will be privileged enough to play an active part in her performance. Von Sternberg shows her smiling directly first at La Bessière, who, by virtue of the framing, now appears to be entirely isolated from his friends, self-absorbed in his solitary enjoyment. Then we are shown how she smiles at Tom Brown, who proudly begins to look around himself, signaling that his pleasure depends on his knowing that others have recognized him to be the man Amy has chosen to single out from the crowd. A play with her top hat, which runs through the entire scene, further cements the tacit understanding between these two figures, in the midst of a sexually overdetermined public display, where Amy oscillates between being the object and the agent of a relay of gazes that empowers as much as it subjects the players explicitly involved.

The manner in which Marlene Dietrich's body comes to function as the site at which a chatoyant play with predetermined gender designations is enacted - so as to visualize the fluid distinction between the empowered position of the spectator and the disempowered one of the gazed-at feminine body - finds a brilliant acme with the resolution of the song. First,

accepting the offer of the man sitting behind her, to partake of a glass of champagne with him, Amy Jolly breaks open the boundary between stage and audience. She deftly heaves herself over the railing and, after having offered a toast to the entire audience, empties the entire glass in one gulp, while her onlookers applaud her. Then, imitating the gesture of the men watching her, she in turn gazes several moments at their female companion. After having turned her upper body in precisely the same manner as Tom had while she was singing her song, she signals to her audience that the action about to take place is intended for their pleasure - she approaches the woman and takes the flower the latter is wearing behind her ear. Now the figure who had initially been introduced as an accomplice of the masculine gaze has turned into the explicit object of the entire audience's gaze and as such imitates the position Amy had occupied throughout the performance of her song. Having been singled out by Amy, she is isolated from all the other people in the crowd, the object of everyone's gaze, including that of the singer, who in contrast to the clandestine visual gestures she shared with her two privileged male spectators has openly interpellated her. At the same time, the woman continues to be assigned the position of spectator as well, though now no longer the silent accomplice of a male gaze but rather representing the mode of gazing that had initially been ascribed to La Bessière and Tom Brown. Amy, now self-consciously appropriating for herself the masculine position of the active agent, once more approaches the woman, and, having briefly smelled at the flower, she leans forward to kiss her on the mouth. While the audience laughs benevolently, Amy moves back several steps and, once more imitating Tom's body gestures, lightly touches her top hat with her right index finger, as though she were thanking the woman for the kiss, much as he had clandestinely thanked her for the song earlier on.

Only then does Amy fully turn around, take off her hat and bow before the entire audience, as though in the manner proposed by Althusser, her 180° turn signals her acknowledgment of the expectations the audience had imposed upon her as the frame for her initiation as a performer. This is, furthermore, also Dietrich's assertion that she will embody the role of the international Hollywood star von Sternberg has cast her in. On both levels of the spectacle, this turn marks the moment where the performer is clearly no longer presented as an individual, caught in imaginary processes, but rather a subject, empowered in her agency, because accepting the position that is being ascribed to her as this is defined by the parameters of the setting she has chosen to appear in. It is only after this

turn that Amy finally returns to the stage, however, rather than exiting she walks directly towards Tom, who is sitting at a table in the first row, directly facing the center of the stage. Still fully certain that he is her privileged spectator, which is to say the chosen object of her gaze, Tom gets up and once more claps demonstratively, even while he now directly faces her. At this point he is as conscious as she that together they form the object of the gaze of the entire audience. Amy Jolly, however, undermines the self-assurance that this public display of her seductive body is meant to afford by now drawing Tom into her performance and forcing him into the feminine position. Briefly she once more smells the flower, only to throw it at Tom, rather than offering him a kiss. If she had imitated his body language, clearly encoded as being masculine, so as to seduce the female accomplice of the masculine gaze, with the male spectators joyfully applauding this furtive performance of lesbian desire, what Amy now illustrates is that, in the course of a performance where gender identities are rendered fluid, the male spectator can suddenly find himself to be cross-dressed as well. Tom is not only the recipient of the flower that was originally harbored behind the ear of his clandestine lover, passively watching the spectacle. Rather he, too, is forced to submit himself helplessly to Amy Jolly's gift, though unlike the woman he is not rewarded with a direct erotic embrace. The fact that Tom now finds himself in the position of the helpless object of the gaze is confirmed by the fact that the audience, which continues to be encoded as a masculine body, applauds this spectacle as well. But one could add, Tom also has undertaken a 180° turn. He, too, is no longer merely in the position of a narcissistic individual, absorbed in a pleasurable visual spectacle. Though it will take the entire narrative of the film for him to accept her offer of unconditional love, this gift marks the fact that in one and the same gesture Amy acknowledges her place in relation to the desire of her audience and interpellates him as a fellow subject, with whom she can, in a scene von Sternberg stages as a moment of rebirth for both, cast off the entire *mise-en-scène* of imaginary scenes and spectacles, so as to resignify herself beyond all cross-dressing, and thus beyond all social dresses, in the empty space of the African desert.³⁷

In the course of this scene so clearly marked by von Sternberg as a double inaugural fantasy scenario - Amy Jolly, introduced into a romantic scene of male rivalry, Marlene Dietrich introduced into the competitive

³⁷ I want to thank Bodil Marie Thomsen for this interpretation of the final scene of *Morocco*.

world of Hollywood celebrities - we have a chatoyant exchange between masculinity and passive femininity, where the boundary between the active viewer and the passive performer collapses. Dietrich's cross-dressing serves to underline the gender hybridity in both of the key figures of the scene - Amy Jolly's self-empowered agency and Tom Brown's acceptance of vulnerability. The third player, La Bessière, is removed in the course of the scene, only to be replaced by a disembodied law that emerges as the invisible source of interpellation at the end of the sequence, superseding the relay of gazes played through on the level of imaginary relations of pleasurable narcissism - for the turnings played through in the course of the scene force both Amy and Tom to accept their position in a scenario that exceeds the cabaret scene. As Amy Jolly once more turns to the entire audience and, lifting the top hat slightly, bows before them, she signals her acceptance of their interpellation - 'yes, I am she, whom you have addressed,' 'yes, I accept the position you have designated for me.' The self-assurance of the stride, with which she finally leaves the stage, cements this symbolic contract. Two moments, however, disturb the recuperation of order. The men have unwittingly become her collective accomplices and as such find themselves cast into the position initially assigned to the women. At the same time, von Sternberg does not end the sequence without once more offering us a close-up of Tom. Initially confused, then angered, he finally accepts the gift and imitates her smelling the flower. He, too, enjoys the chatoyancy of the roles.

The rhetorical cross-dressing at work in this sequence on the formal level is such that, as viewers of this relay of gazes, we can not be sure whose power is being displayed. Is the woman really only the passive object of the diverse men who gaze at her or must one not also speak about these spectators as the objects of the cross-dressed woman? Is the cross-dressing which Marlene Dietrich and Josef von Sternberg so dexterously play through only an extinction of femininity or also a gesture that renders masculinity uncanny, fraught with ambivalences? For even though Amy Jolly, dressed as a man, is intended to function as a cipher for masculine empowerment - precisely because she is expected to reflect for her privileged masculine spectators the imaginary relation they entertain toward their real social conditions - she also turns into a cipher for the disturbing, uncanny kernel inherent to any gender designation. In the course of this crossover from one gender position to the other, it not only becomes more and more difficult to determine who seduces whom, but also for whom Amy serves as a cipher - for the director Josef von

Sternberg, for the star Marlene Dietrich, or for a particular type of femininity one could call icon of seduction? Equally undetermined is the question which gendered desire is being satisfied by this scene.³⁸

Marlene Dietrich, who throughout her life enjoyed being photographed while wearing men's clothes, argued that this preference of dress was exclusively a question of comfort. Already in 1933 she explained to a reporter:

I simply followed up the logical consequences of the big pajama-fashion and I have to confess, that I have never felt more comfortable and better dressed. The public is always outraged about something new. First I showed my legs, and they were outraged, now I hide my legs, and they are equally outraged. I want to emphasize that I genuinely prefer men's clothes and that I don't wear them to provoke a sensation. I simply find that I appear more appealing in men's clothes. Furthermore, these clothes give one perfect freedom and comfort, which I can't say is true for women's clothes and skirts. Women's clothes require so much time, it is so fatiguing to buy them. You need hats, shoes, handbags, scarves, coats and many details that all have to fit together. That requires much thought and precise choice and for that I have neither time nor interest.³⁹

Yet there are also other images of Dietrich wearing men's clothes, namely the photographs and newsreels, showing her in the uniform of the US Army, supporting the allied troops in their fight against Nazi-Germany. This was cross-dressing with real political consequences, for which the German public never forgave her. When in the early 60s Dietrich decided to tour Germany, she was greeted by an angry mob that was not willing to forget that she had deserted her homeland to fight with the enemy. In

³⁸ Andrea Weiss: "'A Queer Feeling when I Look at You.' Hollywood Stars and Lesbian Spectatorship in the 1930s". In: *Stardom. Industry of Desire*, ed. by Christine Gledhill New York/London, Routledge, 1991, has argued that von Sternberg consciously plays with the possibility of a lesbian gaze, given that he allowed Paramount to use the publicity slogan - "Dietrich - the woman all women want to see". The song sequence thus not only opens up a privileging of heterosexuality, as this was the intended reading of Hollywood comedies, where Dietrich's kiss comes to stand metonymically for her power of seduction. Therefore, the sequence also allows a queer reading, resisting this intended reading, and this not only because for a brief moment Marlene Dietrich seems to step out of her role as femme fatale, so as to stage a different form of sexual desire, namely lesbian sexuality. Rather, the chatoyant shift between seductress and seduced woman gives voice to a fluidity of positions that seduces all spectators, regardless of their proclivities.

³⁹ Quoted in Renate Seydel: *Marlene Dietrich. Eine Chronik ihres Lebens in Bildern und Dokumenten*, München, Nymphenburger Verlag, 1984, p. 165.

contrast to von Sternberg's *mise-en-scène* in a Moroccan cabaret, this crowd could not be appeased by a self-ironic play with gender roles, and until the end of her life, her position within the postwar ideology that governed the manner in which the German people came to fashion their imaginary relation to the consequences of World War II was fraught with a murky expression of rejection.⁴⁰

But for those on the other side, for the Allies, Dietrich will be remembered as a more palatable modern-day Portia, not fighting against Shylock, but rather on the side of his descendants for the rights of the Jewish people in a war against a totalitarian system, whose revenge threatened a radical Final Solution to all Jewish claims on a right to existence. And like Shakespeare's heroine, Dietrich felt she was merely acting as a representative of a law she had inherited from her father - the Prussian officer's code of honor. She was joining the ranks of men not in order to introduce gender trouble, but to be part of a simple opposition, where the Allies and the Nazis fought on clearly delineated moral grounds. Indeed, so as to respond to the question why she had changed her allegiance once the US had declared war on the Axis powers, she came to construct a narrative that uncannily resonates with the one given by Shakespeare's heroine. It was a decision forced upon her, not one she had much freedom in, because for her it was the only decent thing she could do. Many years after the end of the war she explained to a journalist, "even today I receive letters from Germany, in which I am asked: 'Given that you were a German and, as you repeatedly state, continue to be so today - why did you join the American army that fought against Germany?' I felt responsible for the war caused by Hitler. I wanted to help to bring this war to an end as quickly as possible. That was my only wish. When Japan attacked America I gave up everything I owned, I sold all my jewels and waited for my orders. I didn't have to wait very long. There weren't many

⁴⁰ Gertrud Koch: "Exorcised: Marlene Dietrich and German Nationalism". In: *Women and Film. A Sight and Sound Reader*, ed. by Pam Cook and Philip Dodd, London, Scarlet Press, 1993, pp. 10-15. After the war the Germans continued to view Marlene Dietrich as a traitor to her own country. Gertrud Koch discusses how it was treated with great surprise that she asked to be laid to rest in Berlin, next to her mother. The grand funeral ceremony had, however, to be called off, because the authorities were not sure how the Berlin audience would welcome the return of the international star. For a discussion of cross-dressing and the military, see Elizabeth Young: "Confederate Counterfeit: The Case of the Cross-Dressed Civil War Soldier". In: *Passing and the Fictions of Identity*, ed. Elaine K. Ginsberg, Durham NC, Duke Univ. Press, 1996, pp. 181-217.

'celebrities' who were willing to take upon themselves the discomforts of sharing the war with the soldiers. America had taken me in when I gave up Hitler and Germany. You can't simply take - you also have to give. That is already written in the Bible."⁴¹ Significantly, Marlene Dietrich considered the fact that she was awarded a medal of honor by the French government for her role as a simple allied soldier to be one of her most significant symbolic recognitions.

Uncanny Mimicry of a Less Wholesome Kind

In tandem with the critical attention paid to the cross-dressing enacted on the Shakespearean stage and its refiguration through the centuries, critics and artists alike have focused on drag culture as a postmodern moment of subversion.⁴² Admitting that drag queens have been her obsession since the early 1970s, when she first wanted to use her photography to pay homage to the courage of her friends to recreate themselves according to their fantasies, Nan Goldin sees transvestites as a third sex, liberated from the constraints any homogeneous sexual definition entails. By using their bodies not only to materialize fantasies of what they want to look like but also to publicly declare that one can appropriate cultural formations of the feminine without relinquishing masculinity, they succeed in performing an astonishingly iridescent palette of genderings. "Some of my friends shift genders daily - from boy to girl and back again," Goldin explains. "Some are transsexual before or after surgery, and among them some live entirely as women while others openly identify themselves as transsexuals. Others dress up only for stage performances and live as gay boys by day. And still others make no attempt at all to fit in anywhere, but live in a gender-free zone, flaunting their third sex status." In Goldin's photographs, the transvestites seem to be saying: 'Given that any existence within culture implies abiding by certain gender formations, then to consciously choose masquerades of the self can turn subjection before the law into a moment of agency.' For Goldin, transvestites are the heroes in her saga about

⁴¹ Quoted in: Renate Seydel: *Marlene Dietrich*, p. 223.

⁴² See the exhibition catalogue *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, edited by Jennifer Blessing for the Guggenheim Museum, New York (January 17-April 27, 1997). See also Majorie Garber: *Vested Interests*, for a general discussion of contemporary expressions of drag.

human relationships; "They are the real winners of the battle of the sexes because they have stepped out of the ring."⁴³

However, leaving the battlefield of gender trouble behind can at best perform a utopic gesture, even while it continues to be riddled with uncanny ambivalence. Jennie Livingston's *Paris is Burning*, filmed primarily at the Imperial Elks Lodge, which documents her fascination for the drag balls in Harlem in the late 1980s, where African-American or Latino gay men competed in contests, organized under predetermined categories, serves as another example for the vexed pleasures of drag. Seeking primarily to make visible the self-empowering creativity with which these contestants came to appropriate the image repertoire of the white world of fashion and celebrity, Livingston focuses on the competitions themselves, where we are shown an almost parodistic imitation of the clichés that characterize appearances in the white world of prosperity and fame, even while she interrupts these sequences with statements made by the contestants. Part of the resilience of this documentary material resides in the way in which 'appearance' is resignified so as to become coterminous with realness. Although the mimicry is astonishingly perfect, the poignancy of the appropriation of the 'executive look' or the "college student look" resides in a self-conscious staging of the fact that appearance is precisely not to be understood as entertaining a transparent relation to existence. This is an utter foregrounding of appearances, of the imaginary relation over any social reality, a performance of ideology as pure fantasy, empty, but utterly poignant. The notion of "realness", one of a complex array of concepts coined in the context of these balls, in fact describes the ability "to be able to blend, to look as much as possible like your counterpart, to mimic the real woman/ real man." At stake for most of these performers is not so much any one particular imitation. Rather foregrounded is the agency involved in choosing one's dress and enacting the fact that it is nothing but an appropriated appearance. The dictum performed by the walkers in the heterotopia of these drag balls seems to proclaim: 'I can be what I am not but what I want to be because I look it'.

Commenting on her own unease with this documentary material, Judith Butler notes that "there is both a sense of defeat and a sense of insurrection to be had from the drag pageantry in *Paris Is Burning*, the drag we see, the drag which is after all framed for us, filmed for us, is one which both

⁴³ Nan Goldin: *The Other Side*, Zürich, Scalco Verlag, 1993, pp. 8 and 11 passim.

appropriates and subverts racist, misogynist, and homophobic norms of oppression.”⁴⁴ Indeed, Livingston’s film offers a vibrant example for how a critical appropriation of our cultural dictates, involving normative definitions of gender, class and race, might fruitfully perform a crisis in the very interpellation it also responds to. At the same time she also uncovers the blindspots inherent to any imitation of hegemonic values on the part of drag culture. Much as the attraction of the cross-dressed Shakespearean heroine revolved around the manner in which this mode of dress could be instrumentalized to contain the radical alterity of femininity within Renaissance culture, so too, as Peggy Phelan argues, much of the appeal this film has for a white, straight audience resides in “its ability to absorb and tame the so-called otherness of this part of black and Latino gay male culture.”⁴⁵

As Livingston herself explains, when she came to revisit Harlem two years later, this particular moment in drag culture had already eroded itself. Two aspects of this change are particularly striking. Venus Xtravaganza, perhaps the most successful mimic in *Paris is Burning*, appears to have literally experienced the dangers of identifying with the idealized images of a culture foreign to him. Having wanted nothing more than to become the perfect white spoilt suburban housewife, s/he is found murdered in a hotel room, killed by one of her clients, who, thus Livingston’s suggestion, had been angered at the fact that she wasn’t what she appeared to be. But as Peggy Phelan conjectures, it is equally possible that Venus was murdered because her passing was successful: “On the other side of the mirror which women are for men, women witness their own endless shattering. Never securely positioned within the embrace of heterosexuality or male homosexuality, the woman winds up under the bed, four days dead”.⁴⁶

⁴⁴ Judith Butler: *Bodies*, p. 128. In a similar mode, Peggy Phelan notes in her article “Crisscrossing Cultures”; “walking in a ball is at once a celebration of one’s grandest ambitions to charm, seduce, and attract, and an admission that what one most admires is perennially hostile and impervious to such admiration”, in Lesley Ferris (ed.): *Crossing the Stage*, p. 162.

⁴⁵ Emphasizing the manner in which these walkers are unavoidably complicitous with the cultural ideology they try to denounce, Phelan cites bell hooks scathing dismissal of the film, “What could be more reassuring to the white public than a documentary affirming that the victims of racism are all too willing to be complicit in perpetuating the fantasies of the ruling class white culture?”, “Crisscrossing Cultures”, p. 167.

⁴⁶ Phelan: “Crisscrossing Cultures”, p. 168.

At the same time success proved to be the other side of corrosion. In the course of two years the "voguing" celebrated at the dragballs had become a fashion trend. The parodistic expressions of the marginalized had turned into an accepted mode of presentation at mainstream fashion shows, with some of the performers from these drag pageants, suddenly transformed into the celebrities they were previously merely imitating. With subversion recuperated and diffused, Livingston's film ultimately closes with an acknowledgment of cultural constraint. Not only can we not choose the cultural norm interpellating us. We can also not calculate the consequences which our appropriation and reformulation of this norm might take. Ironically, the toxic side-effects of thriving on a crisis in interpellation may be the utter success of this enterprise, opening up, however, to two modes of destruction: "successful" cross-dressing can lead to the real killing off of the performing body, because the appearances are taken for being real, or to the complete dissolution of the performance, because the appearance is declared to be the real thing.

Perhaps the most poignant lesson to learn, then, is that cross-dressing never fails as dramatically as when it fully succeeds. Indeed, Stephen Orgel astutely notes that the whole point of cross-dressing "is precisely for the audience to see through the impersonation." In contrast to the pleasure which a playful game with interpellation affords, "to be seriously deceived by cross-gendered disguising," he adds, "is for us deeply disturbing, the stuff of classic horror movies like *Psycho*."⁴⁷ So as to explore the implications of this claim I want to turn to Guillermo del Toro's science fiction thriller *Mimic* (1997). Genetic biologist Dr. Susan Tyler (Mira Sorvino) and her husband Dr. Peter Mann (Jeremy Northam), in charge of controlling infectious diseases in New York City, discover that an epidemic, threatening to kill an entire generation of children, is being transmitted by the common cockroach. So as to contain it before it can spread beyond Manhattan, they design a new species, christened the Judas-breed, which secretes a poison fatal to the roaches. In an eerie scene of parturition, Susan, dressed in an armor-like white gown that completely shields her from her environment, sets free the killer-bugs and the epidemic is successfully overcome. Yet three years later she finds herself confronted with a creature which, along the lines discussed by von Sternberg and Nan Goldin, embodies a third species that defies clear definition. These nocturnal hybrid creatures that look like big men dressed in black become the symptoms for a far more dangerous xenophobic

⁴⁷ Stephen Orgel: *Impersonations*, p. 19.

anxiety than the urban transvestite, precisely because they render visible the toxic side effect of successful appropriation. Far from dying, as they were designed to, they evolved to mimic their predators, namely the human species. Thinking about what the completion of this evolution will look like produces a nightmare. As Susan Tyler explains to the men who have gone out with her to destroy this brood, "They will imitate us, infiltrate us and breed a legion before anyone can notice." One of the men, who has been listening to her conspiracy theory with incredulity, asks: "If that thing has been around, how come nobody has seen it?" Susan responds by giving voice to the horror that all too successful cross-dressing entails, precisely because it effaces all traces of incongruity between the posing subject and the attire it has chosen to appropriate, and thus can no longer be read for what it is, "I think we have [seen it]." Her conjecture is that these cross-dressed killer-bugs will use the subway system to migrate out of the city and then spread across the entire country. Only the destruction of the one male living in the midst of this killer-bug colony that has placed its larvae all along the lower levels of the Delancey Street subway can stop this invasion.

The reason I choose to end with Guillermo del Toro's *Mimic* is, however, the fact that though following along the same rhetoric of mistaken identities as Wilder's comedy, his nightmare scenario offers a less palatable rendition of how dominant culture uses the performance of cross-dressing to police its own boundaries against an invasion of queerness. Not only does del Toro's phobic fantasy scenario render more visible the violence underlying the act by which its representatives come once more to fortify hegemonic regime. Rather, he gives a significant turn to this performance of cultural panic. The mutated Judas-breed, either attacking humans and abducting them, so as to feed on them in the safety of their subaltern realm, have usurped a foreign attire in a twofold sense. Only the female bugs can cross-dress, while the one male bug, the progenitor of the entire species, unable to transform himself, must remain close to the larvae. The female bugs, furthermore, not only cross-dress as human beings, but more importantly as tall men, dressed in long black coats. The moment of *anagnorisis* occurs when Susan, upon folding together a photograph that was taken of one of the bugs that was found dead in the sewer, suddenly finds herself looking at what to all appearances seems to be the image of a human skull. The toxic cross-dresser she has unwittingly created thus bears several layers of dress - the non-distinctive urban male and the figure of human death. So compelling

about *Mimic* is the fact that it plays through the consequences of a performance of cross-dressing, which by radically undercutting all attempts at distinguishing the one appropriating a foreign attire produces panic. For the logic of del Toro's narrative is that the perfect mode of cross-dressing can only elicit an act of total eradication.

That he is not only interested in horror fantasies is made poignantly clear by the explicit references to the iconography of Jewish immigration throughout the film. Not only is the blood-lusting Jew a staple of anti-Semitic rhetoric. Beginning with the location - the Delancey Street subway - we recognize that del Toro is offering us a cruelly self-conscious parable about the way we police the boundary between ethnic groups by turning the unwelcome foreign body into a dangerous termite that can be eradicated. Delancey Street is, after all, the site of one of the most famous Jewish quarters during the big wave of immigration at the turn of the century, and indeed, the show-down between Susan and her troop and the bugs takes place in the Old Armory subway shaft, built around 1900, where the subway line leads from lower Manhattan to Coney Island. Furthermore, as one of the men tries to return to the upper level to get help, he suddenly finds himself in rooms with old sewing machines, as though these abandoned objects were to recall for us the mode of production that allowed for the successful integration of East European immigrants at the turn of the century. Furthermore, for one brief moment, del Toro shows us Tom, who has found an old newspaper inside the stranded subway car in the Armory shaft, smiling obliquely at the date, May 4, 1945, and the headline, declaring the end of the war in Europe and the surrender of the German troops.

The dictum at the heart of Jennie Livingston's drag queens - to look as much as possible like your counterpart - uncannily applies to both levels of del Toro's narrative about successful imitation, infiltration and assimilation; to the Jewish immigration he indirectly refers to as well as to its toxic refiguration - the threat of an invasion by killer-bugs. Equally uncannily resonating with the image of Marlene Dietrich joining the US Armed Forces to move into a real battleground, much as Amy Jolly had cast off her shoes to follow her lover Tom Brown into battle at the end of *Morocco*, the form of cross-dressing played through by del Toro reaches far beyond the world of urban night-club life, reformulating gender antagonisms into simple oppositions of clearly delineated sides. Having entered into the heart of the Judas-breed's provisional home, the machine

room underneath the Delancey Street subway, Peter strikes at the gas pipe he finds there, and, setting it on fire, causes a subaltern Holocaust, which successfully destroys all the mimics.

Not least of all because the bugs are eradicated at precisely the site which, fifty years earlier, had served to signify the point of arrival for those Jews, who, by virtue of immigration, were able to escape the Final Solution of the Nazis, del Toro's tale poignantly illustrates how vexed the issue of cross-dressing remains. We are always steering between the skylla of appropriation and the charybdis of subversion, and in this interzone a wide spectrum of negotiating scenarios can emerge, ranging from Billy Wilder's jubilant celebration of a game of genders to del Toro's traumatic horror scenario, in which the violent wound, which the transgression of the law inflicts upon a hegemonic norm, necessarily calls for an equally violent act of injuring retribution, so that the law we all need, so as to protect ourselves from unregulated violence, can be reinstalled. The felled female Judas-bugs, who, as corpses, once they are folded back onto themselves, give shape to men dressed in black coats, are as resilient a trope for the way social laws deal with the pleasures of transgression as is the figure of Jack Lemmon, who, holding his wig in his hand, realizes with stunned sobriety, that his lover has entered blissfully into the realm of romantic delusions and is no longer even looking at him.

Spielräume der Freiheit. Feministische Utopien seit den 50er Jahren: Simone de Beauvoir, Luce Irigaray und Judith Butler

Regula Giuliani

An den Freiheitsvorstellungen dieser drei Philosophinnen läßt sich zeigen, wie und warum sich die Vorstellungen von der Befreiung der Frau im Laufe fast dreier Generationen verändert und ausdifferenziert hat. Mein Ziel ist es aufzuweisen, wie sich die Spielräume der Freiheit verändern, differenzieren und wie die drei Entwürfe zusammengehören. Im letzten Teil werde ich darlegen, was ich unter „verkörperter“ Freiheit verstehe. Keine der drei Autorinnen gibt eine Anleitung zur Befreiung, alle drei haben zwar in der Frauenbewegung eine Rolle gespielt und sind stark rezipiert worden, doch sie verwahren sich dagegen, daß sie zuständig seien für praktische Handlungsanleitungen zur Befreiung der Frau.

Wenn ich dennoch die Vorstellungen von Befreiung und Freiheit herausarbeite, so ergeben sich diese aus der Art und Weise, wie die bestehenden Verhältnisse dargestellt und kritisiert werden. Denn keine Kritik kommt ohne Utopie aus, jede Kritik enthält versteckt oder explizit eine Vorstellung von dem, was am Gegebenen anders sein könnte. Ein Standort der Zukunft ist in jeder Kritik mitenthalten, sie bedeutet - sofern sie nicht bloß destruktiv ist - ein Versprechen für die Zukunft. Denn der Wirklichkeitssinn ist immer auch ein Möglichkeitssinn, ein Sinn für das, was anders sein könnte.

1. Simone DE BEAUVOIR: Die Menschwerdung der Frau

„Es geht nicht darum, sich als Frau zu bestätigen, sondern als „ganzes“, „vollständiges“ menschliches Wesen anerkannt zu werden.“¹

Im folgenden wird das Bild der „unabhängigen Frau“ nachgezeichnet, wie Simone de Beauvoir es in *Le deuxième sexe* von 1948 geschildert hat auf die Vorzüge und Grenzen dieser Konzeption eingegangen. Simone de Beauvoir schreibt über ihr eigenes Buch in einem späten biographischen Rückblick: „*Le*

¹ Simone de Beauvoir: *Alles in allem*, Reinbek 1976, S. 465.

deuxième sexe mag für militante Feministen von Nutzen sein, doch ist es nicht eigentlich ein militantes Buch.² - *Le deuxième sexe* wurde in den 70er Jahren von der Frauenbewegung euphorisch aufgegriffen und zu einem Kultbuch gemacht. De Beauvoirs Perspektive einer „existentialistischen Ethik“ geht aus von zwei Grundbestrebungen des Menschseins: vom aktiven Überschreiten der Situation in einem freiheitlichen Existenzentwurf einerseits und vom passiven Beharren als einem „zum Ding erstarren“ anderseits. Sie nennt diese Grundbestrebungen Transzendenz und Immanenz. Dabei wird die Transzendenz „von Natur aus“ eher dem Mann zugeordnet, sie ist sozusagen biologisch verankert; die Immanenz dagegen wird eher der Frau zugeordnet.³ *Le deuxième sexe* ist in zwei große Blöcke gegliedert: das erste Buch „Fakten und Mythen“ setzt sich mit wissenschaftlichen Ansätzen zum Geschlechterverhältnis auseinander, zudem werden literarische Zeugnisse zum Bild der Frau dargestellt und analysiert. Das zweite Buch „Gelebte Erfahrung“ zeichnet das Leben von Mädchen, von Heranwachsenden, Müttern und Frauen in verschiedenen gesellschaftlichen Situationen nach. Der Schluß, ein „Weg zur Befreiung“ skizziert das Bild der unabhängigen Frau. In diesem Schlußkapitel nennt Simone de Beauvoir drei Aspekte, die zur unabhängigen Frau gehören: a) die politische Freiheit, d.h. das Wahlrecht, b) das Recht auf Berufsausübung, d.h. die ökonomische Freiheit und c) die persönliche Befreiung aus der Rolle der passiven Unterlegenen. Der dritte Punkt bedeutet in der Tendenz eine Ablehnung der Mutterrolle; und gerade dies ist es auch, was spätere Kritikerinnen in Frage gestellt haben. De Beauvoir schreibt über die unabhängige Frau vor genau 50 Jahren:

Das französische Gesetzbuch zählt den Gehorsam nicht mehr zu den Pflichten einer Ehefrau, und jede Bürgerin ist heutzutage eine Wählerin. Doch diese bürgerlichen Freiheiten bleiben abstrakt, solange sie nicht mit einer ökonomischen Unabhängigkeit einhergehen. Die von einem Mann unterhaltene Frau, ob Gemahlin oder Kurtisane ist nicht darum schon befreit, weil sie einen Stimmzettel bekommt. Wenn die Sitten ihr weniger Zwänge auferlegen, so hat diese negativ bestimmte Bewegungsfreiheit die Situation der Frau doch nicht grundlegend verändert: sie bleibt im Zustand der Abhängigkeit befangen. Erst durch die Arbeit hat die Frau einen großen Teil der Distanz, die zwischen ihr und dem männlichen Geschlecht lag, überwunden, und allein die berufliche Arbeit kann ihr eine konkrete Freiheit garantieren. Sobald sie aufhört, als Parasit zu leben, bricht das System, auf dem ihre Abhängigkeit beruht, zusammen. Zwischen ihr und dem Universum bedarf es dann keines männlichen

² Simone de Beauvoir: *Alles in allem*, a.a.o., S. 461.

³ Diese Zuordnung und ihre Bedeutung für den philosophischen Grundriss ist ausführlicher behandelt in: Regula Giuliani: „Der übergangene Leib“. In: *Phänomenologische Forschungen* 1997, hrs. v. E.W. Orth und K.-H. Lembeck, 1. Halbband, Freiburg/München 1997, S. 105-125.

Vermittlers mehr (AG 841)⁴.

Das Zitat zeigt: die politische Wahlfreiheit ist nicht ausreichend, sondern eine ökonomische Unabhängigkeit vom Mann ist ebenfalls notwendig. Allerdings geht de Beauvoir noch weiter und weist hin auf die Grenzen einer „Befreiung durch die Berufsarbeit“:

Die in der Arbeit erlangte Unabhängigkeit reicht nicht aus, um den Wunsch nach einer glorreichen Selbstaufgabe aufzuheben. Die Frau müsste schon genau wie ein Junge erzogen worden sein, - d.h. nicht nur nach den gleichen Methoden, sondern auch in dem gleichen Klima, was trotz aller Bemühungen seitens der Erzieher heutzutage unmöglich ist...(AG 859).

Das neue Dilemma, das sich aus der Berufsarbeit ergibt, bedeutet simpel: Mutterschaft und Freiheit sind unvereinbar:

Man muß hinzufügen, daß in Ermangelung angemessen organisierter Kindergärten oder -horte ein einziges Kind genügt, um die Aktivität einer Frau vollkommen lahmzulegen. Sie kann ihre Arbeit nur fortsetzen, wenn sie das Kind Großeltern, Freunden oder Bediensteten überläßt. Sie hat die Wahl, entweder kinderlos zu bleiben, was sie oft als schmerzlichen Verlust empfindet, oder eine Belastung anzunehmen, die sich nur schwer mit der Ausübung eines Berufs vereinbaren läßt (AG 860-861).

De Beauvoir kommt zum Schluß:

So ist die unabhängige Frau heute gespalten zwischen ihren beruflichen Interessen auf der einen und den Problemen ihrer geschlechtlichen Berufung auf der anderen Seite. Sie hat es schwer, ihr Gleichgewicht zu finden. Sie schafft es nur um den Preis von Konzessionen, Opfern und Gratwanderungen, die sie unter dauernde Spannung setzen (AG 861).

Die hier angesprochene Spannung nehme ich als Grundmotiv für meine Ausführungen; sie wird auf verschiedene Weise bei allen drei Autorinnen thematisiert. Die Frage ist allerdings, wie mit dieser Spannung umgegangen wird, wie sie „gelöst“ wird, welche Vorschläge für eine „Befreiung“ anstehen. De Beauvoir nennt kulturgeschichtliche, evolutionäre, psychologische und biologische Faktoren, die zu einer Ungleichheit der Geschlechter geführt haben. Aus gattungsgeschichtlichen Gründen (weil die Mutterschaft in vergangenen Zeiten einen besonderen Schutz verlangt habe) sieht sie die Hier-

⁴ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (Neuübersetzung von Uli Aumüller und Grete Osterwald), Reinbek bei Hamburg 1994 (im folgenden abgekürzt als AG). - Zur Rezeption von de Beauvoir: Carol Hagemann-White: „Simone de Beauvoir und der existentialistische Feminismus“. In: Gudrun-Axeli Knapp, Angelika Wetterer (Hrsg.), *Traditionen - Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992. Vgl. hierzu auch Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1992, S. 31.

archie der Geschlechter als notwendige Etappe in der menschlichen Evolution, die aber nunmehr überwunden werden könnte und zu einer Zusammenarbeit beider Geschlechter führen müsste. In zeitgenössischen Gesellschaften wird die Unterdrückung ihrer Ansicht nach durch einen psychologischen Mechanismus der Selbstflucht, der Trägheit und der Entfremdung verursacht, wobei männliche und weibliche Selbstflucht sich spiegelbildlich zueinander verhalten und aufeinander abgestimmt seien: die Frauen flüchten vor ihrer Transzendenz, vor ihrer eigenen Befreiungstendenz, die Männer wiederum vor ihrer Immanenz, ihrer Erdgebundenheit und Sterblichkeit.

Die wechselseitige Anerkennung und Befreiung wird in de Beauvoirs Konzept durch eine Symmetrisierung des Geschlechterverhältnisses hergestellt: Männer sollen das weibliche Streben nach Transzendenz und Frauen sollen die männliche Immanenz respektieren, so daß Symmetrie und Harmonie einkehren. Männer und Frauen sollen - wie es im berühmten Schlußsatz des Buches heißt - „über ihre natürlichen Unterschiede hinaus unmißverständlich ihre Brüderlichkeit behaupten.“ Es entsteht das Bild einer Utopie, die jenseits der Geschlechterdifferenz angesiedelt ist. Die oben angesprochene Spannung, die die berufstätige Frau auszuhalten hat, wird in ihrem Konzept aufgehoben in der Einsicht von Seiten der Frauen und der Männer, die gemeinsam streben nach einem Reich der Brüderlichkeit, in dem alle gleich sind. Die „natürlichen“ Unterschiede sind in diesem Reich der Brüderlichkeit aufgehoben, sie erweisen sich als sekundär, denn de Beauvoirs Grundanliegen ist nicht die Befreiung der Frau als Frau, sondern die Befreiung der Frau als Mensch; „die Tatsache, ein Mensch zu sein“ ist in ihrer Sicht „unendlich wichtiger als alle Einzelheiten, die die Menschen unterscheiden“ (AG 895). Und zu diesen „Einzelheiten“ gehört auch das Geschlechtliche, das in dieser Sicht ein der Bewegung des Seienden untergeordneter Aspekt darstellt. So ist es nicht erstaunlich, wenn Simone de Beauvoir ihre Grundfrage formuliert: „Wie kann ein Mensch sich im Frau-sein verwirklichen“ (AG 26). Diese Grundvoraussetzung wird später von Irigaray massiv in Frage gestellt. Denn werden die Ziele, was wem gleichgestellt wird, nicht imgleichen mitbedacht, so kann die hier anvisierte Gleichstellungsvision auch eine Anpassung an bestehende Strukturen bedeuten: daß Frauen sich an die bestehenden Normen der Männerwelt anpassen und diese Strukturen mittragen. Befreiung würde dann eine Übernahme bestehender Normen und keine grundlegende Umformung der bestehenden Welt bedeuten.

2. Luce IRIGARAY: Die Suche nach einer weiblichen Kultur

„Im Leben und in der Philosophie begriff ich, daß ich keine Kultur hatte, die meinem Geschlecht entspricht.“⁵

Die französische Psychoanalytikerin und Philosophin Luce Irigaray schlägt in ihrem Erfolgswerk *Speculum de l'autre femme* von 1974 einen neuen Ton an. Als eine der ersten Analytikerinnen aus der Schule von Jacques Lacan stellt sie der traditionellen Psychoanalyse neue Bilder der Weiblichkeit entgegen. Sie versucht nun nicht mehr - aus der Position des Menschlichen - zwischen Männlichem und Weiblichem zu vermitteln, sondern sie vollzieht eine - vom weiblichen Körper ausgehende - Ausgrenzungsbewegung. Ihr Thema ist der Ort der Erfahrung, das unüberwindliche Anderssein von Mann und Frau, die Ausbildung verschiedener, geschlechtlich geprägter Erfahrungswelten, deren Fremdheit und Andersheit unüberwindlich ist, geschweige denn in eine Versöhnung münden könnten.⁶ Irigaray betont das Nicht-anzueignende, das „nicht zu Erfassende“ der Differenz: „Wir sind füreinander unfassbar, und jedesmal, wenn wir glauben, die Differenz erfaßt zu haben, entgleitet sie uns“, ... „die Welt des Mannes mit ihren Eigenheiten hat sich in einer Welt organisiert ... und die Welt der Frau hat sich auf eine differente andere Weise organisiert, und das kann nicht von außen erfaßt werden.“⁷ Sie betont das Gebundensein an die eigene Erfahrung, an ein leibliches Eingebundensein, das durch unüberwindliche Schwellen und durch ein grundlegendes Anderssein von jedem anderen Sein getrennt ist. Entsprechend unterscheidet Irigaray zwischen Gleichheit (*égalité*) und Gleich-stellung (*position*), wobei sie die Gleich-Stellung von Mann und Frau nicht als vorderstes Ziel behandelt, denn - so ihre Argumentation - die fraglose Gleichstellung führe zu einer Anpassung weiblicher Verhaltensweisen und Eigenwelten an männliche Normen und Vorgehensweisen:

Daß Frauen weil sie Frauen sind und in dieser Eigenschaft die Gleichheit fordern, dies entspringt einer irrigen Realitätssicht. Die Forderung nach einer Gleichheit setzt einen Ort voraus, von dem her verglichen werden kann, eine Vergleichbarkeit. Aber womit wollen die Frauen gleich sein? Worin soll der Vergleich, die Gleichheit bestehen? Gleichheit mit den Männern? Gleichheit

⁵ Luce Irigaray: *Zur Geschlechterdifferenz*, Wien 1987, S. 156.

⁶ Im deutschsprachigen Bereich entspricht diese Sichtweise und dieses Vorgehen dem Ansatz von Ivan Illich in seinem Buch *Genus* und von Barbara Duden in ihren historischen Studien zu weiblichen Lebenswelten.

⁷ Cf. den Aufsatz von Irigaray: „Einander Transzendente - Die Vermählung von Wort und Fleisch“ („Transcendants l'un à l'autre. Les noces entre le verbe et la chair“). In: S. Stoller, H. Vetter (Hg.), *Phänomenologie und Geschlechterdifferenz*, Wien 1997, S. 89 und S. 90.

der Löhne, der öffentlichen Ämter? Worin besteht das Richtmaß (*étalon*), der Maßstab eines Vergleichs? Warum wollen die Frauen nicht sich selbst gleich sein?⁸

Die Frau im männlichen Diskurs ist in Irigarays Sicht sprachlos, angepasst, ohne eigene Stimme, und die Forderung nach Gleichheit würde diese Situation fortsetzen, zu einer Anpassung von Frauen an von Männern gesetzte Normen führen. Irigaray setzt sich ein für eine verloren gegangene und neu zu erfindende weibliche Kultur. Sie ist Fürsprecherin, Prophetin, Sprachschöpferin der Differenz. Ihr Ziel ist es, einer bislang unterdrückten, verschütteten Ordnung des Weiblichen Ausdruck zu verschaffen. Ihre Themen sind u.a.: eine Genealogie der Mutter-Tochter-Beziehung, die Suche nach einer weiblichen Sprache (= *parler-femme*), Mimesis spielen und die Suche nach spezifisch weiblichen Lebensformen, nach Bereichen, in denen die Frauen unter sich sind und ihre Eigenheit entfalten können.

a) Die Suche nach einer weiblichen Sprache (*parler-femme*): Die Frauen sind - so Irigaray - im herrschenden Diskurs sprachlos, sozusagen „kastriert“.⁹ Die traditionelle Rolle der Weiblichkeit zeigt sich beispielsweise an besonderen Eigenheiten des weiblichen Sprechstils: Frauen sind sprachlich angepaßt, unsicher und höflich, sie benutzen eher die Frageintonation, indikativische und konjunktivische Modalkonstruktionen statt des Imperativs. Ihre Rede ist voller Fragen, Rücknahmen und Abschwächung von Behauptungen; sie sind aber auch höflich im Sinn von lady-like, benutzen weder Obszönitäten noch Slangausdrücke; sie versuchen, ihren niedrigen gesellschaftlichen Status sprachlich zu kompensieren. Sie gelten auch sprachlich als emotional. In wesentlichen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens sprechen sie nicht und berühren diese Bereiche auch nicht sprachlich. Eine Trennung in einen öffentlichen und einen privaten Bereich ist ersichtlich an der Themenwahl; sie sind sprachlich zuständig für die Ebene der persönlichen Beziehungen und für die materielle, körpernahe Seite der Existenz, sie wachen über die Einhaltung sozialer Normen im Privatbereich (Tratsch). Auf der interaktiven Ebene von Sprechen werden sie dominiert, bevormundet und ignoriert; sie verwenden deshalb diskursive Strategien, um sprachlich zum Zug zu kommen (Fragen, attentions beginnings, minimal response, Sich-Anschließen); sie sind sprachlich kooperativ, bestätigend und interessiert; ihr Sprechen steht im

⁸ Das obige „Zitat“ ist eine freie Übersetzung einer Textstelle bei Luce Irigaray aus: *Je, tu, nous*, Paris 1990, S. 12.: „Demander l'égalité, en tant que femmes, me semble une expression erronée d'un réel objectif. Demander d'être égales suppose un terme de comparaison. A qui ou à quoi veulent être égalées les femmes? Aux hommes? à un salaire? A un poste public? A quel étalon? Pourquoi pas à elles-mêmes?“

⁹ Zum folgenden vgl. Gertrude Postl: *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache und Geschlecht*, Wien 1991, S. 137ff.

Zusammenhang mit dem Gruppengeschehen, was auch auf thematischer Ebene sichtbar wird.¹⁰ - Gegen diese angepasste Weiblichkeitsrolle der Frau setzt Irigaray das „Frau-sprechen“, (*parler-femme*) wie sie es nennt. Allerdings kann diese positive Alternative zu Sprachlosigkeit nicht genauso scharf charakterisiert werden, denn Irigaray wehrt sich explizit gegen jeden Versuch einer Festlegung oder Festschreibung des Weiblichen und somit auch des weiblichen Sprechens. Etwas in Form von Merkmalen, Beschreibungen und Definitionen zu bestimmen, hat für sie den Charakter der Fixierung, der Eingliederung in die Systeme der männlichen Rationalität und Logik und fällt somit genau in jene Muster zurück, denen ein weibliches Sprechen eigentlich entkommen will. Mit anderen Worten: das weibliche Sprechen als Alternative zur Sprachlosigkeit oder zum Geschwätz läßt sich nur sprechen, aber nicht beschreiben: „... es gibt keine weibliche Metasprache“¹¹. – „Es ist daher unnütz, die Frauen in der exakten Definition dessen, was sie sagen wollen, einzufangen, es sich wiederholen zu lassen, ... sie sind immer schon woanders in dieser diskursiven Maschinerie, in der Ihr sie zu ertappen vorgebt.“¹² Weiblich sprechen bedeutet auf jeden Fall körperlich sprechen¹³.

b) Als zweites Mittel der Auflehnung gegen die traditionelle Weiblichkeitsrolle nennt Irigaray das „Mimesis spielen“:

Mimesis zu spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen. Es bedeutet ... durch einen Effekt spielerischer Wiederholung das „erscheinen“ zu lassen, was verborgen bleiben mußte: die Verschüttung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache.¹⁴

Mimesis spielen ist somit die Aufforderung zur sprachlichen Subversion, zur Unterwanderung dominanter Strukturen. Es geht hier um ein absichtsvolles Einsetzen männlicher Zuschreibungen, um ein spielerisches Praktizieren der Weiblichkeitsrolle zu dem Zweck, diese Rolle zu durchschauen und zu

¹⁰ Vgl. G. Postl: a.a.O., S. 78f.

¹¹ „Womens Exile“ (Interview), in: *Ideology and Consciousness* 1, Mai 1977, 65, hier zitiert nach G. Postl: a.a.O.143.

¹² Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, S.28.

¹³ Gertrude Postl (a.a.O., S.142) charakterisiert das weibliche Sprechen bei Irigaray wie folgt: „Das weibliche Sprechen ist ein mehrdimensionales Fließen von Bedeutung, ein eher kreisendes denn lineares Fortschreiten, eine Produktion im Augenblick, die sich jedem Versuch eines Zugriffs, jedem Halten der Bewegung sofort entzieht, um auf andere Orte, andere Bedeutungsfelder auszuweichen. Gerade wegen dieses fluktuierenden Charakters der weiblichen Sprache kann sie sich innerhalb des verhärteten männlichen Diskurses nicht entwickeln, seine Gesetzmäßigkeit schließt ihre Gesetzlosigkeit aus, sein Finalitätsanspruch legt sich über ihre Offenheit.“

¹⁴ L. Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 78.

erkennen, wie sie funktioniert. Butler spricht später in ähnlicher Weise von performativer Subversion.

c) Die Suche nach spezifisch weiblichen Lebensformen bedeutet ein Gegenprogramm zur „Zerstörung der weiblichen Genealogie“: „Um wieder eine Ethik der sexuellen Differenz möglich zu machen, muß man das Band der weiblichen Genealogien neu knüpfen.“¹⁵ Im Gegensatz zu de Beauvoir lehnt Irigaray Mutterschaft nicht ab, sondern versucht, sie neu zu bewerten. Sie unterscheidet zwischen der angepassten und der „anderen“ Mutter. Die angepasste Mutter sucht im Kind einen Ausweg aus einem erlittenen Selbstverlust:

Die Mutterschaft - von den geistlichen Oberhäuptern als die einzige mit Wert versehene Bestimmung der Frauen gefördert - bedeutet für die Frauen meistens, daß sie eine Genealogie patriarchalischen Typs fortführen, indem sie Kinder für den Ehemann, für den Staat, für die männlichen kulturellen Institutionen gebären... Auf einer verborgeneren Ebene stellt die Mutterschaft für die Frauen das einzige Mittel gegen die von den männlichen Instinkten in der Liebe aufgezwungene Verlorenheit oder Herabsetzung dar, und auch einen Weg, um mit ihrer Mutter und den anderen Frauen wieder Verbindung anzuknüpfen. - Wie sind wir dahin gekommen, wir alle und insbesondere wir Frauen? Einer der verlorengegangenen Kreuzpunkte unseres Frau-Werdens liegt in der Störung und Auslöschung der Beziehung zu unserer Mutter und in dem Zwang, uns den Gesetzen der Männerwelt zu unterwerfen.¹⁶

Auf die verborgenen Werte der Mutterschaft sollen sich die Frauen zurückbesinnen und ihre Eigenwelt stärken. Die Wucht von Irigarays Entwurf liegt darin, daß sie abzielt auf eine Stärkung spezifisch weiblicher Institutionen; in ihrem Ansatz besteht aber auch eine Gefahr, die benannt werden könnte mit dem Titel „Zementierung der Geschlechterpolarität wider Willen“ und einer daraus resultierenden Tendenz zum Separatismus.¹⁷

¹⁵ Luce Irigaray: *Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution*, Frankfurt/New York 1991, S. 128 u. 138f.

¹⁶ L. Irigaray: *Die Zeit der Differenz*, a.a.O., S. 128.

¹⁷ Irigaray entzieht das Geschlechterverhältnis dem Vergleich, aber sie tut dies um den Preis, daß ein Bereich des Weiblichen ausgegrenzt wird als das neue Unbewußte schlechthin, - was jedoch wieder zu einem neuen Vergleich führt, der den Bereich des Männlichen als narzißtische und solipsistische Weltsicht degradiert. Ihre Korrekturversuche dieser Abwertung einer männlichen Sicht führen in späteren Texten zur Überbetonung und Überfrachtung einer Ethik des Paars. Vgl. hierzu Luce Irigaray: „Einander Transzendente - Die Vermählung von Wort und Fleisch“. In: S. Stoller, H. Vetter (Hg.), *Phänomenologie und Geschlechterdifferenz*, Wien 1997, S. 87ff.

3. Judith BUTLER: Geschlechterverwirrung

„Ein Verlust der Geschlechter-Normen (gender norms) hätte den Effekt, die Geschlechter-Konfigurationen zu vervielfältigen, die substantivische Identität zu destabilisieren und die naturalisierten Erzählungen der Zwangsheterosexualität ihrer zentralen Protagonisten „Mann“ und „Frau“ zu berauben. Die parodistische Wiederholung der Geschlechtsidentität deckt zudem die Illusion der geschlechtlich bestimmten Identität (gender identity) auf, die als unergründliche Tiefe und innere Substanz erscheint.“¹⁸

Im letzten Kapitel ihres 1990 erschienenen Buch *Gender trouble* legt Judith Butler (S. 123ff) eine Beschreibung dessen vor, was sie „performative Subversionen“ nennt.¹⁹ Hier zieht sie die Schlußfolgerungen aus ihrer Analyse des Geschlechterverhältnisses, das sie als eine „Zwangsordnung“ (S. 22) beschreibt, als eine Ordnung, die sich aus einem kulturellen Konstruktions- und Machtapparat ergibt.

Butler leistet eine gründliche Problematisierung der Genealogie von Zweigeschlechtlichkeit. Dabei entwickelt sie eine feministische Widerstandskategorie, die vielen nicht ausreicht, da sie wenig konkret ist und den Alltagsproblemen und -interessen von Frauen nicht angemessen scheint.

Von welchen Vorannahmen geht Butler aus? Sie faßt das Geschlecht als „Wirkung sozialer Prozesse“ und zwar als Wirkung mit ihren kulturellen und symbolisch-sinnhaften Dimensionen. Besonders berücksichtigt werden in ihrem Ansatz machtspezifische Fragen. Es geht ihr um die „Herstellung“, um die Konstruktion und Produktion geschlechtlicher Verhaltensweisen. Sie geht davon aus, daß das unterschiedliche Verhalten der Geschlechter anerzogen ist: „Das Herstellen von Geschlecht (*doing gender*) umfaßt eine gebündelte Vielfalt sozial gesteuerter Tätigkeiten auf der Ebene der Wahrnehmung, der Interaktion und der Alltagspolitik, welche bestimmte Handlungen mit der Bedeutung versehen, Ausdruck weiblicher oder männlicher „Natur“ zu sein.“

Wenn wir das Geschlecht (gender) als eine Leistung ansehen, als ein erworbenes Merkmal unseres Handelns in sozialen Situationen, so wendet sich unsere Aufmerksamkeit von Faktoren ab, die im Individuum verankert sind und konzentriert sich auf interaktive und letztlich institutionelle Bereiche. In gewissem Sinne sind es dann sozusagen die Individuen, die das Geschlecht in bestimmten Kontexten hervorbringen. Es ist ein Tun, das in der sozialen Situation und in der symbolischen Ordnung verankert ist und das in der virtuellen oder realen Gegenwart Anderer vollzogen wird, von denen wir an-

¹⁸ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1992, S.215.

¹⁹ Im folgenden wird Butlers Grundintention dargestellt, ohne daß ich auf die vielfältigen Stimmen der Kritik an ihrem Entwurf eingehe.

nehmen, daß sie sich daran orientieren.²⁰

Butler betrachtet das Geschlecht weniger als Eigenschaft von Individuen, sondern als ein Element, das in sozialen Situationen entsteht. Das Geschlecht ist das Ergebnis wie auch die Rechtfertigung verschiedener sozialer Arrangements, es ist ebenfalls ein Mittel, eine der grundlegenden Teilungen der Gesellschaft zu legitimieren.

Wird die Geschlechterunterscheidung als Muster angesehen, das in sozialen Prozessen wirksam und wirklichkeitsbildend ist, so wird das, was als naturgegebene geschlechtliche Identität galt, zu einem vielschichtigen geschlechtlichen Selbst, das in seiner Vielschichtigkeit auch Verwandlungen unterzogen werden kann. - Butlers Ansatz ist primär kritisch, sie weist hin auf versteckte Regelmechanismen im gesellschaftlichen Verhalten. Die Zweigeschlechtlichkeit ist in diesem Ansatz ein Konstrukt, das der kulturellen Absicherung auch der symbolischen Verfestigung einer gesellschaftlichen Ordnung dient und eine kulturell konstruierte Geschlechterbinarität nachträglich naturalisiert bzw. verdinglicht.

Welchen Ausweg skizziert Butler aus diese Misslage? Zum einen empfiehlt sie Bündnispolitik, zum anderen das Konzept der performativen Subversion, also wie de Beauvoir eine Befreiung auf mehreren Ebenen.

a) Das Konzept der Bündnispolitik ist eine schlichte und einfache Folgerung aus der Einschätzung, daß es die Frau als solche nicht gibt, sondern nur verschiedene Frauen in verschiedenen Situationen. Es gibt angesichts der verschiedenen Weisen, sein Selbst zu leben und zu realisieren, angesichts der vielschichtigen Gestaltungsmöglichkeiten kein einheitliches weibliches Selbst mehr, dessen Einheitlichkeit in einer archaischen Tiefe gesucht werden könnte. Infolgedessen gibt es auch keinen Kampf mehr für *die* Frau, denn die Vielfalt kultureller und gesellschaftlicher Überschneidungen darf nicht zugunsten der Suggestion einer Einheitsfrau, für die dann gekämpft wird, ausgeblendet werden. In dialogischen Begegnungen und in Bündnissen sollen unterschiedliche und gesonderte Identitäten und Interessen artikuliert werden. Bündnisse sind provisorische Interessenseinheiten ohne übergreifendes Gesamtziel. Somit darf sich keine Theoretikerin zum „Souverän des Prozesses“ aufschwingen, denn es gibt keine Solidarität aller Frauen um jeden Preis:

²⁰ Ich paraphasiere hier Butlers Intentionen mit den Worten von Regine Gildemeister und Angelika Wetterer, in: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“. In: Gudrun-Axeli Knapp, Angelika Wetterer (Hg.), *Traditionen. Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 236.

„Vielleicht ist es für ein Bündnis gerade notwendig, die eigenen Widersprüche anzuerkennen und mit diesen ungelösten Widersprüchen zum Handeln überzugehen.“²¹ Auch in Butlers Entwurf werden ungelöste Widersprüche und Spannungen im Handlungsentwurf von Frauen und Männern angesprochen. b) Die andere Befreiungsperspektive bietet die performative Subversion, die ein ähnliches Konzept wie das „Mimesis-spielen“ bei Irigaray darstellt, nur spricht Butler beide Geschlechter an, sie glaubt nicht an ein verschüttetes Weibliches, sondern daran, daß ein solches Konstrukt das Produkt einer machtdurchtränkten diskursiven Matrix ist, die unser Verhalten prägt durch Normen, die wir befolgen. Für Butler bedeutet performative Subversion: „innerhalb der Matrix der Intelligibilität rivalisierende, subversive Matrixen der Geschlechter-Unordnung zu eröffnen“²². Sie bedeutet eine Infragestellung von Normen. Durch Verfremdung des Normalen, Selbstverständlichen wird das Zustandekommen der Normalität sichtbar gemacht. Die spielerische Travestie, die Verfremdung soll zeigen, wie jene Normalität entsteht, die wir als selbstverständliche hinnehmen, die aber so selbstverständlich gar nicht ist, sondern eben - Resultat einer diskursiven Praxis, sozusagen hergestellt.

Normalität wird hier als Leistung verstanden, als Aufrechterhaltung eines Leistungsniveaus, als Erfüllung von Normenanforderungen, die explizit oder stumm an uns herangetragen werden. Dieses Normalverhalten, das durch Sanktionen gegen Abweichungen durchgesetzt wird, ist als geordnetes Aufrechterhalten eines bestimmten Leistungsniveaus selbst aber auch Schwankungen unterworfen, niemand ist dann immer ganz auf der eigenen Höhe. Das normale Verhalten ist ein solches, das bestimmte Regeln befolgt, das nicht auffällt, sondern durchschnittlich ist: ein ordentliches Verhalten innerhalb eines Rahmens der Akzeptanz. In diesem Normalverhalten ist nach Butler die mögliche Freiheit verankert. Was als freies oder außer-ordentliches Verhalten bezeichnet wird, ist hervorragend, durchbricht die bestehenden Normen und Gepflogenheiten, fällt auf durch seine Abweichung. Das störende Verhalten generiert eine neue Ordnung, stellt das Gegebene in Frage.

4. Verkörperte Freiheit in den Suchbewegungen sozialen Lernens

Im Folgenden werden ich die Ansätze von de Beauvoir, Irigaray und Butler auf

²¹ J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 34, 35 u. 39.

²² J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 39.

die oben skizzierte Normenproblematik beziehen.

a) Lernen als Anpassung an bestehende Strukturen („doing gender“): Sowohl Irigarays Konzept des „Mimesis spielen“ wie auch Butlers „subversive Performationen“ setzen eine intime Kenntnis von geschlechtlichen Verhaltensweisen voraus. Alle hier behandelten Autorinnen sind sich auf unterschiedliche Weise darin einig, daß das geschlechtliche Selbst auch das Resultat eines Lernprozesses, das Resultat einer Anpassung, einer Normalisierung ist. Normalisierung des eigenen geschlechtlichen Selbstverständnisses heißt, daß im Zwischenmenschlichen kulturell gefärbte Verhaltensweisen angeeignet werden; kulturelle Werte und Einstellung werden zur zweiten Natur. Das Normalverhalten, das „doing gender“ in verschiedenen Bereichen, bedeutet: es ist anerkannt, verständlich, es wird nicht sanktioniert, es fällt nicht auf. Von der Normalisierung, die in jeder Wahrnehmung und in jedem Verhalten sich vollzieht, ist zu unterscheiden die Normierung, die als gesteigerte Normalisierung überschüssige Möglichkeiten ausscheidet oder entkräftet²³, indem ein impliziter oder expliziter Regelkanon das Verhalten festlegt und beschränkt. Abweichungen werden sanktioniert, die im Prozeß der Normalisierung als ein breites, offeneres Spektrum von Möglichkeiten freiliegen.

Bei allen drei behandelten Autorinnen schimmert das Bild der normierten Frau durch. Bei de Beauvoir z.B. im 2. Teil von *Le deuxième sexe*, in ihren eindrücklichen und schonungslosen Schilderungen unter dem Titel „Gelebte Erfahrung“. Hier kritisiert sie eindringlich, wie Frauen zu Bruthennen oder zu Blaustrümpfen werden.²⁴ Irigaray spricht von der überangepassten Frau, die ihr eigenes Geschlecht verdrängt und sich ausschließlich mit dem Mann identifiziert, und dessen Definition der Frau als ein Mangelwesen übernimmt. Butlers Begriff der Zwangsheterosexualität bezieht sich kritisch auf ein normiertes, erstarrtes, stereotypes Verhalten beider Geschlechter.

Der komplexe Lernprozeß, der der Übernahme von Normen und Geschlechterstereotypen zugrunde liegt, darf nicht unterschätzt werden. In Beschreibungen der Soziologie wurde dieses „doing gender“ ausführlich untersucht. Ich möchte hier hinweisen auf den ausgezeichneten Aufsatz von Knapp und Wetterer, in dem diese soziologische Richtung vorzüglich dargestellt wird. Wird das Augenmerk auf die Normalisierung, auf die Genese des geschlechtlichen Selbst gelegt, so kann gezeigt werden, daß schon diese

²³ Cf. B. Waldenfels: *Grenzen der Normalisierung, Studien zur Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt 1998, S. 175.

²⁴ S. de Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, a.a.O., S. 867.

Normalisierung eine Suchbewegung ist, in der Verhaltenstypen sich erst bilden, immer wieder neu bilden und auch stetigen minimalen Veränderungen unterliegen.

b) Das Lernen durch das Verfremden geltender symbolischer Ordnungen: Das Verfremden geltender symbolischer Ordnungen ist ebenfalls eine Suchbewegung sozialen Lernens, jedoch eine am Übergang zwischen Bewusstwerdung und Veränderung. Wenn Irigaray vom „Mimesis spielen“ spricht, so werden dadurch vollzogene Verhaltensweisen und Verhaltensregeln bewußt und sichtbar gemacht. Die Übertreibung beispielsweise kann subversiv wirken, sie kann unterwandern und Verborgenes indirekt sichtbar machen. Der Unterschied zwischen Irigaray und Butlers Konzept der performativen Subversion liegt darin, daß Irigaray nach verloren gegangenen Werten einer verschütteten Weiblichkeit sucht, in Butlers Konzept jedoch keine neuen Werte hervorschimmern. Butler ist interessiert an einer „Destabilisierung“, an einer „dauerhaften Problematisierung“ geltender Normen,²⁵ und nicht an einer Aufwertung des Weiblichen. Die Übertreibung, das Gelächter löst dann einen Heilungsprozeß aus, d.h. die Möglichkeit, sich zu distanzieren und sich eine neue Bewegungsfreiheit zu verschaffen. Eine minimale Abweichung von normalen Ausdrucksformen läßt Neuartiges erahnen und stärkt die Ambiguitätstoleranz.

c) Lernen als schöpferische Umgestaltung bestehender Strukturen und als Stärkung der Ambiguitätstoleranz: Wird das Lernen als schöpferische Umgestaltung bestehender Strukturen gefaßt, so fragt sich, wie diese kohärente Verformung des Bestehenden²⁶ vonstatten gehen soll. Das Neue entsteht im Spannungsfeld des nicht mehr und des noch nicht Bestehenden. In den Texten der drei Autorinnen werden besondere Spannungsfelder im Leben von Frauen immer wieder angesprochen. Beauvoir faßt das Spannungsverhältnis, in dem Frauen permanent stehen, als eines zwischen der Beschränkung auf die weibliche Rolle und dem Menschsein im ganzen: Die Frau auf dem Weg der Befreiung „lehnt es ab, sich auf ihre weibliche Rolle zu beschränken, weil sie sich nicht verstümmeln will. Würde sie aber auf ihr Geschlecht verzichten, wäre dies ebenfalls eine Verstümmelung.. .. Auf ihre Weiblichkeit verzichten hieße, auf einen Teil ihre Menschlichkeit verzichten.“ - Weiter lesen wir bei de Beauvoir: „Eine Frau, die ihr Leben in die Hand nimmt, ist gespaltener als diejenige, die ihren Willen und ihre Wünsche begräbt. Aber die erste wird die zweite nicht als ihr Vorbild akzeptieren.“ Präzis und schonungslos beschreibt

²⁵ J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, a.a.O., S. 183.

²⁶ Der Ausdruck „transformation cohérente“ stammt von Maurice Merleau-Ponty.

de Beauvoir den Konflikt zwischen Mutterschaft und Berufsleben in der Biographie von Frauen: „Wegen der inneren Spannung..., wegen all der Aufgaben, die sie zu erfüllen haben, wegen der Widersprüche, mit denen sie sich herumschlagen, sind die Frauen dauernd unter Druck, am Rand ihrer Kräfte.“²⁷ Bei Irigaray ist es die Spannung zwischen der fremdbestimmten Frau im herrschenden Diskurs und der selbstbestimmten Frau, die sich auf ihre Eigenwelt besonnen hat. Die Besinnung und Stärkung weiblicher Eigenwelten soll dazu führen, daß de Beauvoirs oben zitierte Vision der erschöpften Frau der Vergangenheit angehört. Butlers Vorschlag der Bündnispolitik und performativen Subversion gehen in eine ähnliche Richtung: die Bildung von Interessensverbänden und das Sichtbarmachen des Gewordenseins der eigenen Verhaltensstereotypen soll dazu führen, die Ambiguitätstoleranz von Frauen und ebenfalls von Männern zu stärken.

Auch die Soziologinnen Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp behandeln in ihrem Buch zum Thema „Suchbewegungen sozialen Lernens“ Spannungsfelder, denen Frauen in besonderem Maße ausgesetzt sind:

Es gibt genügend theoretische und empirische Belege, die darauf hinweisen, daß Frauen sowohl in ihrer frühen psychosozialen Entwicklung als auch in der späteren Konfrontation mit sozialen Realitäten Ambivalenzkonflikten stärker ausgesetzt sind als Männer....Unsere politische Strategie ist zu zeigen, daß Frauen immer ein Stück an Wirklichkeit verlieren, wenn sie sich auf eingleisige Perspektiven festlegen lassen, wenn sie Kompromisse machen und Dissonanzen glätten. Im Geschlechterverhältnis gibt es kaum ambivalenzfreie Zonen. Umgang damit muß also gelernt werden, um unsere Realität verändern zu können.²⁸

Dieser Lernprozeß erfolgt unter anderem auch durch eine Stärkung der Ambivalenztoleranz, durch das Erlernen der Fähigkeit, Konflikte auszuhalten und durchzustehen, ohne eigene Zielsetzungen aufzugeben.

Die Entwürfe aller oben behandelten Analysen der Situation von Frauen und desgleichen die Entwürfe für eine Befreiung sind am Geschlechtlichen als einem zentralen Problem orientiert, wobei in jedem Entwurf andere Bereiche ins Blickfeld gelangen. Die Vorzüge der Freiheitsvorstellungen von de Beauvoir, Irigaray und Butler bestehen darin, daß die Zukunftsvisionen jeweils - auf unterschiedliche Weisen - anknüpfen an die Situation von Frauen. Die Freiheit wird nicht in einem abstrakten Jenseits postuliert, sondern sie wird im Handlungsfeld selbst angesiedelt als eine verankerte und verkörperte Freiheit.

²⁷ S. de Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, a.a.O., S. 844, 849 u. 861.

²⁸ Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp: *Geschlechtertrennung - Geschlechterdifferenz. Suchbewegungen sozialen Lernens*, Bonn 1987, S. 8.

Die Entwürfe sind nicht gegeneinander auszuspielen, sondern knüpfen aneinander an, gehen auseinander hervor, obwohl sie, wie gezeigt werden kann, von verschiedenen, inkompatiblen philosophischen Prämissen ausgehen. Bei de Beauvoir steht die Stärkung des Gleichstellungsgedankens im Vordergrund: „Erst wenn es jedem Menschen möglich sein wird, seinen Stolz jenseits des Geschlechtsunterschieds im schwierigen Glanz seiner freien Existenz anzusiedeln, erst dann wird die Frau ihre Geschichte, ihre Probleme, ihre Zweifel und ihre Hoffnungen mit denen der Menschheit gleichsetzen können.“ (AG 880) Irigaray betont die Stärkung eines weiblichen Eigenbereichs; Butlers Vision der Bündnispolitik und der performativen Subversion dagegen führen zu einer Stärkung der Ambiguitätstoleranz d.h. zur Stärkung des Mutes zu Normalitäten neuer Art.

Befreiung bedeutet das Wachsen der Fähigkeit, Gesichtspunkte zu vielfältigen, Ambiguitäten zu ertragen, den Sinn für das Mögliche und für das Wirkliche zu entfalten, sie bedeutet eine reale und nicht bloß abstrakte Umgestaltung der bestehenden Welt. Die Ansätze der drei Autorinnen zeigen, wie sich die Sicht auf Spielräume des Verhaltens ausdifferenziert und verfeinert hat und auch andere Bereiche ergreift als jene von Handlungsanleitungen oder politischen Direktiven.

Literatur

de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (Neuübersetzung von Uli Aumüller und Grete Osterwald), Reinbek bei Hamburg 1994.

– *Alles in allem*. frz. 1972, dt. Ausgabe: Reinbek 1976.

Becker-Schmidt, Regina und Gudrun-Axeli Knapp: *Geschlechtertrennung - Geschlechterdifferenz. Suchbewegungen sozialen Lernens*, Bonn 1987.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1992.

Gildemeister, Regine und Angelika Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“. In: Gudrun-Axeli Knapp, Angelika Wetterer (Hg.): *Traditionen. Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 236.

Giuliani, Regula: „Der übergangene Leib. Simone de Beauvoir, Luce Irigaray und Judith Butler“. In: *Phänomenologische Forschungen* 1997, hrsg. v. E.W. Orth und K.-H. Lembeck, 1. Halbband, Freiburg/München 1997, S. 105-125.

Hagemann-White, Carol: „Simone de Beauvoir und der existentialistische Feminismus“. In: Gudrun-Axeli Knapp, Angelika Wetterer (Hrsg.): *Traditionen - Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992.

Irigaray, Luce: *Zur Geschlechterdifferenz*, Wien 1987, S. 156.

– *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin 1979.

– *Die Zeit der Differenz. Für eine friedliche Revolution*, Frankfurt/New York 1991.

– *Je, tu, nous*, Paris 1990.

– „Einander Transzendente - Die Vermählung von Wort und Fleisch“ („Transcendants l'un à l'autre. Les noces entre le verbe et la chair“). In: S. Stoller, H. Vetter (Hg.): *Phänomenologie und Geschlechterdifferenz*, Wien 1997, S. 89 und S. 90.

Knapp, Gudrun-Axeli, Angelika Wetterer (Hg.): *Traditionen. Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992.

Postl, Gertrude: *Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache und Geschlecht*, Wien 1991.

Waldenfels, Bernhard: *Grenzen der Normalisierung, Studien zur Phänomenologie des Fremden 2*, Frankfurt 1998.

Klänge von Nirgendwo? - Zum utopischen Konzept von Komponistinnen

Nanny Drechsler

Utopia, ein „Nirgendheim“, schildert uns wie in einem Vexierbild das Ideal oder die Gegenwelt bestehender Gesellschaftszustände. Utopisches Denken geht über die Jahrtausende hinweg. Doch für uns Heutige konstatiert beispielsweise Joachim Fest in seiner Schrift „Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters“ (Berlin 1991), „daß ein Leben ohne Utopie zum Preis der Modernität gehört“. In der Erkenntnis, daß die totalitären Systeme, die das Gesicht der Epoche so übel zugerichtet haben, durchweg utopischen Träumen entsprungen, habe sich Václav Havel, als er noch der verfolgte Untertan eines sozialistischen Regimes war, zum Sprecher der enttäuschten, vom utopischen Furor erschöpften Menschen gemacht. „Der Utopismus der Epoche“, schreibt Havel in einem Essay von 1985, hat sich für uns „in grausamer Weise nicht ausgezahlt... Wer schlägt uns hier wieder irgendwelche ‘strahlenden Morgen’ vor?“

Auch Utopien fressen ihre Kinder - sie gleichen wohl den Erbkönigen, Luftgeistern aus Imagination und Wahn, die aber, wie Oger, der dämonische Riese im Märchen, Menschen verschlingen, die ihnen zu nahe kommen. Das Bedürfnis nach Utopien, die Hoffnung auf das „Land der Verheißung“ erscheint jedoch - besonders am Ende des zweiten ‘Millenniums’ - ungebrochen. Unter dem Fragepol „Utopie - Gegenwart“ möchte ich drei utopische Konzepte von Komponistinnen darstellen, die unter folgenden Schwerpunkten thematisiert werden:

I. Visionärer Sehnsuchtsentwurf - zum Musikverständnis der Hildegard von Bingen

II. Radikalutopie als Befreiungskonzept - Adriana Hölszky's Musiktheater „Bremer Freiheit“ als ‘Singwerk auf ein Frauenleben’

III. Zeit und Kosmos als ästhetische Erfahrung - zum Werkbegriff der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina

Dieser Auswahl liegt die These zugrunde, daß sich utopisches Denken - als mimetisch-subversiver Akt - am stärksten im künstlerischen Schaffen, vor allem in der Musik, (ver)bergen läßt.

2. Visionärer Sehnsuchtsentwurf - zum Musikverständnis der Hildegard von Bingen

Hildegard von Bingen (1098 - 1179) war eine Visionärin und Prophetin, die das Ende der Welt nahe glaubte. Aus diesem Verständnis heraus, gleichsam als „nachhallender Posaunenton Gottes“, sah sie sich beauftragt, auch zu komponieren. Die ihr zugeschriebenen 77 *Symphoniae*, eine Sammlung von gedichteten und vertonten Gesängen, sind das größte musikalische Gesamtwerk eines Autors vor dem 14. Jahrhundert; das Mysterienspiel *Ordo Virtutum* kann als ein frühes und in seiner Thematik einzigartiges Beispiel in der europäischen Musikgeschichte gelten.¹ Im visionären Erleben der „rheinischen Sibylle“ verbinden sich Klang, Wort und Hauch, Ideen und Elemente, geistlicher Sinn und fleischliche Sinne.² Das visionär und minnemystisch geprägte Werk Hildegards zeigt sich in einem tönenden Schöpfungsverständnis - durch Musik wird der Mensch an seinen Ursprung erinnert, und durch das Hören und Praktizieren dieser Kunst - vokal und instrumental - vermittelt sich imaginativ die kosmische Einheit im Sinne des Zusammenklängens, der 'symphonia':

Beim Hören eines Liedes pflegt der Mensch manchmal tief zu atmen und zu seufzen. Das gemahnt den Propheten daran, daß die Seele der himmlischen Harmonie entstammt. Im Gedenken daran wird er sich bewußt, daß die Seele selbst etwas von dieser Musik in sich hat und fordert sie im Psalm auf:

¹ Die musikphilologischen Probleme der Textzuordnung sind allerdings beträchtlich; so betont Annette Kreuziger-Herr in ihren „musikalischen Annäherungen an Hildegard von Bingen“: „Dabei steht die musikwissenschaftliche Forschung - ganz im Gegensatz zur musikalischen Präsenz der Hildegard - erst ganz am Anfang. Ob von den überlieferten Gesängen überhaupt als von Kompositionen gesprochen werden kann, wie hoch wirklich der Anteil der Hildegard von Bingen beispielsweise an den überlieferten Hymnen ist, welche Interessen die Rezeptionsgeschichte hatte, sie als 'komponierende Äbtissin' darzustellen, in welchen Kontext die Gesänge zu stellen sind - all dies sind offene Fragen, die auf eine Beantwortung warten“ (in: *NZZ*, 14./15. 11.1998, Nr. 265, S. 53).

² Matthias Grässlin: „Sprich laut, du bist reich. Auch nach neunhundert Jahren ist die Hildegard-Forschung ein weites Feld / Eine Mainzer Tagung“. In: *FAZ*, 6.5.1998, Nr. 104, S. N6.

Lobet den Herrn mit Zitherspiel und psallieret Ihm mit der zehnsaitigen Harfe.³

Im 'tönenden Wort' entsteht die Welt. Hildegard beschreibt den geordneten Kosmos „hier in seiner wohl schönsten Variation - die göttliche Schöpfung als Sinfonie“.⁴ Musik als Sehnsuchtsentwurf, der „eine Art wehmütiger Urerinnerung an die himmlische Herkunft zum Anklingen“⁵ bringt:

Denn ... des Menschen Seele hat in sich einen Wohlklang, und sie selbst ist von klingender Natur, weshalb sie oftmals Leid erfährt, wenn sie jenen Urklang vernimmt. Erinnert sie sich doch dann daran, daß sie aus der Heimat in die Fremde vertrieben ward.⁶

Musik ist Nachklang aus dem Paradies, in dem Adams engelgleiche Stimme „in vollem harmonischen Klang die Lieblichkeit aller Musikkunst in sich trug“.⁷ Diese wunderbare Stimme ging durch den Sündenfall verloren, doch ihr vollendeter Ton wirkt in jedem Menschen nach. In dem bereits erwähnten Singspiel *Ordo Virtutum* wird das Schicksal einer Seele beschrieben, die nach der Verführung durch Satan, den Diabolus und Durcheinanderwerfer, reuig zu den Tugenden zurückkehrt. Der Teufel singt nicht - er wird in diesem Werk durch eine Sprecherrolle dargestellt, als *crepidus diabolus*, krächzend und lärmend, ohne die Fähigkeit zur schönen Melodie und gestalteter Form.

Die Grundlagen dieser klingend ersehnten Ganzheit sind in der mittelalterlichen Musiktheorie begründet und durch die Schrift *De institutione musica* des Neuplatonikers Boethius (5. Jh. n. Chr.) aus der Antike überliefert: 'musica mundana' (= Weltenmusik), 'musica humana' (= Menschenmusik) und 'musica instrumentalis' (= Vokal- und Instrumentalmusik) bilden aufgrund ihrer harmonischen Proportionalität eine Einheit, wobei nur die letztere hörbar ist: der 'musica instrumentalis' kommt in der sinnlich wahrnehmbaren Welt die Aufgabe zu, an die unhörbare Musik im Kosmos⁸

³ Hildegard von Bingen: *Briefwechsel*. Nach den ältesten Handschriften übersetzt und nach den Quellen erläutert von Adelgundis Führkötter OSB, Salzburg 2/1990, S. 240.

⁴ Michaela Diers: *Hildegard von Bingen*, München 1998, S. 134.

⁵ *Ebd.*

⁶ *Ebd.*

⁷ Bezeichnenderweise hat Eva keine Stimme, da ihre Sünde auf dem weiblichen Geschlecht lastet; vgl. dazu Michaela Diers: a.a.O., S. 31.

⁸ Seit der Antike wird sie auch Sphärenharmonie genannt: diese Bezeichnung geht auf den griechischen Philosophen Pythagoras (570 - 496 v. Chr.) zurück. Die ganze Welt, so seine Lehre, bestehe aus Harmonie und Zahl. Sowohl die mikrokosmische Seele als auch das makrokosmische Universum seien nach idealen Proportionsverhältnissen zu-

und im Menschen⁹ zu erinnern. Sie hat somit als klingendes Abbild zweier unhörbarer 'musices' sowohl eine religiös-kosmische - nach Boethius ist die irdische 'musica instrumentalis' nur eine Abschattung der 'musica mundana', der sphärischen Weltmusik, die wiederum nur ein schwaches Echo der göttlichen Musik der neun Engelschöre darstellt - als auch eine therapeutische Kraft, indem sie die Gefühle der Menschen beeinflussen kann. Bekanntestes Beispiel aus dem Alten Testament: der junge Harfner David 'heilt' durch sein Spiel den gemütskranken König Saul.

Musik war für Hildegard von Bingen daher der höchste Ausdruck des Gotteslobes, als Widerhall der himmlischen Harmonie und Nachhall des göttlichen Hauchs im menschlichen Leib. In ihren Visionen und Auditio-nen erfährt sie sich selbst als Musikinstrument in den Händen Gottes: von seiner Allmacht ergriffen, „wie eine Saite durch den Spieler..., um ihren Ton nicht aus sich, sondern aus dem Griff eines anderen wiederzugeben“ oder als „ein wenig erklingend wie ein schwacher Posaunenklang vom Lebendigen Licht“. Hildegard betont unermüdlich die kosmische Rolle von Musik, Gesang, Instrument und Körper. In diesem visionären Erleben wehrt sie sich am Ende ihres Lebens selbstbewußt gegen Mainzer Prälaten, die ein Interdikt über ihr Kloster verhängten und auch die dort prächtig gestaltete Feier der Liturgie mit lichtinszeniertem Gesang und instrumentaler Begleitung verbieten wollten:

Wie der Leib Jesu Christi vom Heiligen Geist aus der unversehrten Jungfrau Maria geboren wurde, so hat auch in der Kirche das Singen des Gotteslobes als Widerhall der himmlischen Harmonie seine Wurzeln vom Heiligen Geist. Der Leib aber ist das Gewand der Seele, die der Stimme Leben gibt. Darum muß der Leib seine Stimme im Einklang mit der Seele zum Gotteslob erheben.¹⁰

sammengefügt, die sich in einer Tonfolge ausdrücken lassen: so sind es die konsonanten Intervalle der Oktave, der Quinte und der Quarte, die dem Weltaufbau zugrunde liegen. Die Zahlen ihrer Proportionen 2:1, 3:2 und 4:3 sind die 'heilige Vierfältigkeit' der Pythagoreer, Tetraktys genannt: $1+2+3+4 = 10$. „Schreite von der Einheit bis zur Vierzahl fort und so entsteht die Zehn, die Urmutter aller Dinge.“ In dieser Formel verbirgt sich der gesamte Schöpfungsakt, von der Spaltung des Urelements in die geschlechtliche Dualität, deren Fortpflanzung in die raumbildende Dreiheit bis zur Vollendung in den vier Elementen.

⁹ Auch die Proportionen des menschlichen Körpers und seiner 'Seele' werden klingend vorgestellt; vgl. dazu noch Nietzsches Metapher von der 'Seele als Saitenspiel'.

¹⁰ Hildegard von Bingen: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 239f.

Hildegards musikalische Visionen bzw. Auditionen basieren auf einem „inneren Hören“ (Wulf Arlt), das höchstwahrscheinlich zunächst in der Niederschrift von Texten erfolgte, die dann mit Unterstützung „helfender Hände“ in damals übliche Klangsymbole, die Neumen, umgesetzt wurden.¹¹ Während sich in Frankreich eine neue Form der Mehrstimmigkeit entwickelte, komponiert die „prophetissa“ weiterhin einstimmig – doch dies in einer durchaus ungewöhnlichen Weise: Melodieumfänge werden stark erweitert, die musikalischen Normen der Zeit (u.a. modale Skalen, Zweiteilung in plagalen und authentischen Tonraum) verändert zu einem textausdeutenden, „rhapsodischen“ Komponieren, das die beispiellose ‘Andersheit’ ihres Stils begründet.¹² Diese oft beschriebene ‘Andersheit’ läßt sich nun im Kontext musikologischer Werturteilsbildung als ‘Fortschritt’ (etwa hin zur Dur-Moll-Tonalität) oder ‘Rückschritt’ (hinter den sogenannten Stand des Materials im Hinblick auf kontrapunktische Mehrstimmigkeit) interpretieren – fraglich bleibt, ob unsere heutigen Kategorien der Authentizität, der Schriftlichkeit und des subjektbezogenen Werks auf Hildegard und ihre Zeit überhaupt anwendbar sind. Das eigene Hören mag hier entscheiden, ob diese ‘Andersheit’ das innere Erleben von Musik trägt.¹³

Eine andere ‘Andersheit’ sei hier noch zur Sprache gebracht, die in vielen Rezensionen und Essays im Hildegard-Jahr 1998 zur Debatte stand. Neben der ‘Esoterikfalle’ gebe es auch eine verfälschende Inanspruchnahme der nie heilig gesprochenen ‘Heiligen’ durch sogenannte Feministinnen. Anders gewendet: birgt Hildegards minnemystisches Musikkonzept einen Entwurf ‘weiblicher Identität’ im Klosterleben, in der Gemeinschaft einer exklusiven kleinen „Stadt der Frauen“ (Christine de Pizan)?

Als Medium Gottes greift Hildegard in ihren Visionen vor allem die auditive Dimension ‘des anderen’ (s.o.) auf und zelebriert in aufwendigen liturgischen Klang-Lichtfeiern mit den Rupertsberger Nonnen – im minnemystischen Konzept der „Christusbrautschaft“ – eine neue Form weiblichen Zusammenlebens und damit nicht zuletzt auch eine in ihrer Zeit ein-

¹¹ Kongreß „Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld“ in Bingen 1998. Der Kongreßbericht ist noch nicht veröffentlicht; vgl. vorerst die zusammenfassende Rezension „Deconstructing Hildegard“ von Jutta Spinola (*FAZ*, 01.10.1998, Nr. 228, S. 47).

¹² *Ebd.*

¹³ Leider vermitteln die CD-Konserven wenig von der Besonderheit dieser Musik; das Erlebnis im Raum sei daher nachdrücklich empfohlen.

zigartige musikalische Präsentationsform „des Weiblichen“.¹⁴ In den Klöstern des 12. Jahrhunderts organisierten sich in bisher unbekanntem Ausmaß vor allem Frauen des Adels; hier fanden sie einen relativ selbstbestimmten Raum jenseits der real existierenden Macht ihrer Väter, Brüder oder Ehegatten. Dennoch waren sie sakramental gebunden und symbolisch getraut mit Christus - das minnemystische Szenario stiftete über den Körper der Christusbraut höhere, symbolische Verwandtschaftsbeziehungen und sorgte für die Re-Produktion eines intensiven, weiblichen *Opus Dei* (Wolfgang Scherer).

So schreibt Hildegard von den geweihten Christusbräuten in *Scivias* III,5:

Vom Sohne Gottes empfangen sie die Macht, einzustimmen in den Schall, der vom Throne ausgeht, und so singt der ganze Chor der Jungfrauen einhellig das neue Lied, von dem mein geliebter, jungfräulicher Jünger Johannes Zeugnis gibt. (...) Keine Erdenpflicht und kein Gesetzesland kann dieses brausende Frohlocken hindern, sich auszusingen in einem himmlischen Lied zu Ehren Gottes. Frei geworden rauscht es urplötzlich hervor und erklingt in jenem neuen Lied, das nie gehört wurde...

Dieser ekstatische Frauengesang wurde offenbar durch feierliche Gewänder, edelstein- und blumengeschmückte Sängerinnen und Instrumentalistinnen geradezu 'synästhetisch' inszeniert.

Hildegard glaubte, daß Gott durch sie redete. Geborgen in der Heilsgeschichte erfährt, schaut und hört die Prophetin Musik als Medium kosmischer Versöhnung, als ein wiederzu(er)findenes Paradies, das in ihrem minnemystischen Musikkonzept der weiblichen Stimme Raum und Klang gibt. Diese Stimme ist jedoch nur dann versöhnt im Kosmos, wenn sie sich im Auftrag göttlicher Legitimität und in jungfräulich-marianischer Abgeschiedenheit von der Welt ins Äußerste wagt: Der Chor der Engel tönt weder männlich noch weiblich. Hildegards ideales Menschenbild ist daher - modern gesprochen - androgyn. In der Nähe des Jüngsten Tags warb sie für ein Klosterleben mit Jungfräulichkeit als höchstem Ideal. Die nie realisierte Utopie Hildegards zielte daher in die Richtung auf einen urchristlichen „ordo virginum“, auf eine Gemeinschaft der „Bräute Christi“ jenseits aller etablierten monastischen Regeln.¹⁵ Ihre Spiritualität jedoch weiß sich

¹⁴ Vgl. dazu insbesondere Wolfgang Scherer: *Hildegard von Bingen, Musik und Minnemystik*, Freiburg i. Br. 1987.

¹⁵ Matthias Grässlin: a.a.O.

geborgen in einer nie hinterfragten kosmologisch-christlichen Weltordnung.

Dieser visionäre Sehnsuchtsentwurf ist zur Zeit Kristallisationskern einer weit verbreiteten „musikalischen Mittelaltersehnsucht“, in deren anhaltender Präsenz als „Gegenwelt“ wir uns selbst wieder zu verzaubern suchen - auch Hildegards Werk übernimmt aus heutiger Sicht den Sehnsuchtspol zu einer anderen Zeit, die aufgeladen wird zur harmonischen Vision einer besseren Welt - was könnte dies besser vermitteln als 'ihre Musik'?

2. Radikalutopie als Befreiungskonzept - Adriana Hölszkys Musiktheater *Bremer Freiheit* als „Singwerk auf ein Frauenleben“

„Kill your darlings“ - die zeitgenössische Komponistin Adriana Hölszky (geb. 1953) schafft in ihrem Musiktheater *Bremer Freiheit*, untertitelt „Singwerk auf ein Frauenleben“ (1987), den radikalen Kontrapunkt zum ganzheitlich-geschlossenen kosmologischen Weltbild der Hildegard von Bingen. Dieses Werk, verfaßt nach dem gleichnamigen Schauspiel von Rainer Werner Fassbinder¹⁶, beruht - als eine Art Moritat - auf einem konkreten Fall in der deutschen Kriminalgeschichte: dem der berühmten Giftmischerin Geesche Gottfried. Hier kehrt keine reuige Seele zurück auf den tugendhaften Weg christlicher Heilsgewißheit, wie in Hildegards Singspiel „Ordo Virtutum“, ganz im Gegenteil; heiter und gelassen befördert Geesche Gottfried, Heldin und Antiheldin zugleich, ihre Mitmenschen vom Leben zum Tode: zwei Ehemänner, die Eltern, Kinder, Verwandte, Freunde und Freundinnen. Mindestens fünfzehn detailliert geplante und ausgeführte Giftmorde wurden ihr nachgewiesen; 1831 enthauptete man die Mörderin 'unter großer Anteilnahme der Bevölkerung' auf dem Bremer Domshof.

Doch am Ende von Hölszkys Oper wird sie nicht bestraft (... und die Moral von der Geschicht'), sondern in einer Art 'Himmelfahrt' aufleuchtend der weltlichen Gerichtsbarkeit entzogen (so in der Inszenierung der Uraufführung 1988), in der man einen späten, ironischen Reflex auf die Urgestalt der „gerechten Mörderin“ erkennen mag: „Denn in ihrem Licht-

¹⁶ Das Libretto wurde von Thomas Körner eingerichtet.

wagen entschwand auch Medea ihren Verfolgern“.¹⁷ Auch Hildegard von Bingen soll bei ihrem Ableben lichtumflutet ins Jenseits gegangen sein - allerdings mit einem merklich anderen Vorleben.

Diese Mörderin Geesche als konsequente Täterin und Verweigerin, 'durch Mord zum Licht', eine Negativutopie weiblicher Befreiung aus patriarchalen Zwängen?

Die Handlung läßt dies als mögliche Interpretationssicht durchaus zu; folgende 'Stationen' des Geschehens im Prozeß der radikalen Befreiungsphobie bzw. -strategie Geesches werden durchgespielt:

- Gattenmord 1: Geesche, von ihrem stets alkoholisierten Mann und dessen Saukumpanen gedemütigt und vergewaltigt, vergiftet selbigen; der nächste bitte, ein Mann namens Gottfried, zieht zu ihr und übernimmt die Geschäfte.
- Muttermord: vollzogen nach der Verfluchung der Tochter, weil sie 'gottlos' mit einem Mann zusammenlebt.
- Kindermord: vollzogen nach Gottfrieds Beschwerde über den Lärm der Kinder aus erster Ehe.
- Gattenmord 2: Gottfried beschimpft Geesche, die von ihm schwanger ist. Vor seinem Tod wird noch die Trauung vollzogen.
- Vater- und Neffenmord: der Vater hatte sich von seiner 'Hurentochter' losgesagt; nach Gottfrieds Tod wird er allerdings wieder tätig und will Geesche mit einem Neffen verheiraten. Beide sterben.
- Freundesmord: Geesche ist mittlerweile eine erfolgreiche Geschäftsfrau. Als jedoch der Freund Zimmermann das geliehene Geld zurückfordert, segnet auch er das Zeitliche.

¹⁷ Gerhard R. Koch, booklet zur CD „Adriana Hölszky, Bremer Freiheit“, Wergo (Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik) 1992, S. 14: „Die Idee eines kriminellen Kleinkriegs einzelner gegen eine als verbrecherisch erscheinende Gesellschaft kennt man aus Kleists *Michael Kohlhaas* sowie aus Filmgrotesken wie Chaplins *Monsieur Verdoux* oder *Arsen und Spitzenhäubchen*, wo es gar um den Giftmord aus purer Nächstenliebe geht. Die großen mythologischen Vorbilder für gewissermaßen fundamentalistisch mordende Frauen sind Medea und Klytemnästra. Symbolfiguren im Kampf zwischen einem Kriege allemal rechtfertigenden Patriarchat und einem anderen Gesetzen verpflichteten Matriarchat. Aber Adriana Hölszky hat *Bremer Freiheit* nicht primär aus feministischem Ingrimme heraus geschrieben, sie hat auch entschieden distanzierende, ja karikierende Motive eingebracht“ (Ebd., S. 12). So kann man ihr „Singwerk auf ein Frauenleben“ schon im Untertitel als groteske Anspielung auf ein wahres Heiligtum bürgerlich inszenierter weiblicher Innerlichkeit interpretieren: „Schumanns Frauenliebe und -leben nach Adalbert Chamisso, das Loblied auf die hingebungsvoll-demütig ihrem Traummann ergebene Frau und Mutter“ (Ebd.).

- Brudermord: Als Geesches Bruder aus dem Krieg zurückkehrt, beansprucht er das Geschäft seiner Schwester für sich und will sie verheiraten. Auch Johann überlebt dieses Ansinnen nicht.
- Mord der Freundin, die offenbar zuviel weiß.
- Ende Geesches: ein Freund entdeckt die Giftkugeln im Kaffee und läßt sie untersuchen. Die „Bremer Freiheit“ ist beendet.

Die Giftmörderin Geesche Gottfried als Heldin oder Antiheldin¹⁸ - in dieser Schwebelage, in der Ambivalenz dieser Figur entsteht auf ironisch distanzierte, ja oft auch groteske Weise durch die Musik Adriana Hölszky eine doppelbödige und unergründliche Wirklichkeit, die sich nicht in einfachen Identifikationsschemata ('gut vs. böse') oder in einseitig patriarchatskritischen Deutungsbezügen verorten läßt - und gerade dadurch erfahrbar macht, wie die mordende Täterschaft dieser Frau in den gewaltsamen Anforderungen einer männlich geprägten Gesellschaft begründet ist. Hölszky geht es im wesentlichen um eine radikale Umwertung aller bestehenden Werte, die nun nicht in eine neue Botschaft oder Vision mündet, sondern vielmehr im subversiv vermittelten Akt des Hörens, in der schwebenden Verunsicherung der Wahrnehmung von Raum und Zeit eine weitere, der Musik immanente und utopische Dimension erlebbar macht.

„Man ist fremd in dieser Landschaft. Man denkt: Das hätte ich nicht gedacht.“ Diese Worte der Komponistin „umreißen eine besondere Fremde, die der Klang und auch der einzelne Hörer am eigenen Leib auszuhalten haben. Immer neu fremd, und dennoch nicht heimatlos zu sein, immer zu Hause, und dennoch permanent in Bewegung, auf Wanderschaft zu sein:

¹⁸ Dazu die Komponistin: „Alles hat mich zu diesem Stoff hingezogen. Geesche hat diese Tendenz, sich zu befreien. Wenn man jetzt sagt, es ist eine Befreiung der Frau aus ihrem historischen Zustand, ist das einfach zu plakativ. Das Stück möchte nichts beweisen, es stellt Situationen dar, Kämpfe und Kräfte, und man muß selber dieses Puzzle entschlüsseln“, in: *Werkstattgespräch mit Roswitha Sperber, Dokumentation des Internationalen Festivals „Komponistinnen“, 5 Jahre Heidelberg*, Heidelberg 1989, S. 227. Zur Person der Geesche nochmals Adriana Hölszky: „Am Anfang ist die Geesche unterdrückt, sie vergiftet den ersten Mann. Aber dann gibt es eine Spirale, die dreht sich immer schneller um sie herum, sie will die Freiheit durch das Mittel des Vergiftens erhalten. Sie baut sich selber eine Zelle und ist bis zum Schluß ihre eigene Gefangene, aber sie hat die Tendenz zur Befreiung. (...) Diese Urkraft in Geesche, in ihrer Person, gleich, ob man sie positiv oder negativ interpretiert... Manche haben Mitleid mit ihr, manche nicht. Manche sagen, sie hat große Kraft, andere, daß sie vielleicht so unterdrückt war, daß sie so werden mußte. Aber egal wie man sie interpretiert, Hauptsache ist, daß dieses Fenster offen bleibt, daß man dem Hörer nicht Rezepte oder Lösungen gibt, sondern daß jeder interpretieren kann. (...) Geesche ist das Zentrum dieses Kräftefeldes, der Kräfte, die sich anziehen und abstoßen“ (*Ebd.*).

Diese Utopie leuchtet auf, wenn der „Wanderklang“ den Raum erfüllt. „Derselbe“ Klang wird zu anderer Zeit und an einem anderen Ort - im Wechsel, im Spiel auf Lücke, in der Klangfolge - zum anderen¹⁹ und damit schließlich zum ‘Klang von Nirgendwo’, dem imaginären Ort des Utopischen. Daher ist für Hölszky die traditionelle Oper als Gattung nicht eigentlich inspirierend - vielmehr geht es ihr um gleichsam unterirdische Verbindungen der Klänge, die von den Instrumentalisten und Sängern eine Bereitschaft zu neuen bzw. erweiterten Spiel- und Darstellungsformen erfordern, oft bis an die Grenzen des musikalisch und gestisch Möglichen. So entspricht auch der Titel „Singwerk auf ein Frauenleben“ der Absicht der Komponistin, nicht die geläufigen Bezeichnungen „Oper“ oder „Kammeroper“ für ihr Werk zu verwenden:

Von Anfang an wollte ich keine „normale Oper“ schreiben, sondern eine offene Gattung, die eine „Reise durch verschiedene Ebenen verbirgt“: Kammerensemble, Chor a capella, Sprechchor, großes Orchester, Zupforchester, Percussionsorchester, Soli etc. Diese Besetzungsarbeiten wurden rein oder gemischt verwendet. Beabsichtigt war die ständige Erneuerung der Klangbeschaffenheit, die nicht die Sicherheit eines festen gleichbleibenden Instrumental- oder Vokalapparates hat. Es sollte die Freiheit der Klänge erreicht werden, in Einklang mit dem Titel, wie Geesche, die ihre Moritaten unter dem Zwang der Befreiungsphobie begeht, sollte sich die Musik aus ihren historischen Überlieferungszwängen befreien. So wie bei Geeschens Opfern das eingenommene Gift von innen wirkt, sollten innere Kräfte die Musik gestalten und wachsen lassen, wie bei einem lebenden Organismus. Diesbezüglich war der Weg der selbständigen Vorarbeit (ohne Textvorlage) von wesentlicher Bedeutung für die Gewährleistung der späteren Bewegungsfreiheit auf der Ebene der konsequent bedingten Klangprozesse. Die Intensivierungs-, Psychologisierungs- und Überlagerungsetappen kamen danach.²⁰

Der Wanderklang, das Zuhause- und Nichtzuhause-Sein, die Wirklichkeit als Vexierbild jenseits der Fixierung auf ‘Moralitäten’ - die rumäniendeutsche Komponistin, seit der Aussiedelung in die Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1976 auf der Suche nach ihrer künstlerischen Identität, wehrt sich mit höchster ästhetischer Sensibilität gegen Dogmen der Tradition und damit nicht zuletzt gegen eine totale und damit oft genug totalitäre Setzung von Welt und Klang. Damit wendet sie sich - erkenntnistheoretisch gesprochen - auch gegen die Vorherrschaft der tradierten zweiwertigen Logik, die den Menschen auf die Kategorisierung ‘entweder - oder’ (bzw. a / non a) festlegt. So beschreibt Hölszky ihre ‘Sehnsucht nach dem Huma-

¹⁹ Eva Maria Houben: „Über Adriana Hölszky“. In: *Komponistinnenportrait*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, o.J., S. 6.

²⁰ Dokumentation Heidelberg, a.a.O., S. 215.

num' als körperlich erlebbare, 'verflüssigende' Vieldeutigkeit der Kräfte des Klangs in Raum und Zeit,²¹ gerichtet gegen die zunehmend unheimlichen Festschreibungsriten einer globalisierenden, gleichmachenden virtuellen 'Realität'.

„Wenn es keine Utopien gibt, müßte man sie erfinden“ (Hölszky). Vor allem in der Zeitkunst Musik, die sich per se einer Wahrheits(er)findung im Sinne der naturwissenschaftlichen Methode der Verifikation bzw. Falsifikation entzieht, findet sich dieses utopische Potential; im Kern ist seine Sprengkraft darüber hinaus Wesen und Weg menschlicher Kreativität:

Es geht nicht um stilistische Charakteristika, die bei einem Komponisten gleich bleiben. Es ist nicht die Raffinesse der Arbeit, sondern man muß weg vom eigenen Strom, um sich immer neu in Gefahr zu bringen. Das hat nichts mit dem äußerlichen Leben zu tun, auch nicht unbedingt mit Psychischem. Dieser innerste Moment, in dem Ausdruck entsteht, hat keinerlei Sicherheit. Es ist ein Anstoß, ein Urknall, der kreative Kräfte freisetzt, wo man zu anderen Handlungsweisen kommt und auf einmal enorme Möglichkeiten besitzt, die gewöhnlich nicht zum Vorschein kommen. Das ist der eigentliche Zustand, alles andere ist eine Übersättigung. Das ist eigentlich das, wo wir uns im Grunde alle befinden.²²

3. Zeit und Kosmos als ästhetische Erfahrung - zum Werkbegriff der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina.

Sofia Gubaidulina, 1931 in der Tatarischen Republik geboren, zählt zu den berühmtesten Komponistinnen Rußlands. Lange Zeit vom Regime der Sowjetunion zum Schweigen in der Öffentlichkeit gebracht, wurde ihr Werk erst in den achtziger Jahren im Westen bekannt.²³ Ein großer Teil der

²¹ Zur Kompositionsweise Adriana Hölszkys vgl. die ausführliche Darstellung von Christina Zech: *Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys Bremer Freiheit und Wolfgang Rihms Die Eroberung von Mexiko*, Frankfurt/M., Berlin, Bern etc. (=Europäischer Verlag der Wissenschaften) 1998, Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft Bd. 183; dort insb. die Kapitel „'Undomestizierter Klang' als Symbol für Freiheit - Unspektakuläre Mörderin.“

²² Aus: „'Keimzellen für ein Theater der Klänge' - Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer über ihr neues Stück 'Tragödia'“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/1997, S. 13.

²³ Das Kulturinstitut „Komponistinnen“ in Heidelberg unter der künstlerischen Leitung von Roswitha Sperber hat hierzu einen wesentlichen Beitrag geleistet; vgl. Roswitha Sperber (Hg.): *Gegenwelten - 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg, Eine Dokumentation*, Hofheim 1997.

neuen Musik wie auch die der Vorklassik wurde zur Stalinzeit als 'formalistisch' diffamiert - d.h. als 'antirevolutionäre Kunst ohne klassenspezifisches Bewußtsein'. Gubaidulinas Kompositionsverständnis - auch als 'Polystilistik' umschrieben - beinhaltet ein bewußtes Verhältnis zur Tradition, insbesondere zum Werk Bachs, Schostakowitschs und Weberns, und zu neueren Kompositionstechniken, aber auch zu den Wurzeln ihrer eigenen Kultur. Durch Improvisation auf seltenen russischen, kaukasischen und mittel- und ostasiatischen Ritualinstrumenten gelangt sie zu bisher unbekannten Klangerlebnissen und neuen Erfahrungen musikalischer Zeit, was ihr Schaffen wesentlich beeinflusst:

Das wichtigste Ziel eines Kunstwerks ist meiner Ansicht nach die Verwandlung der Zeit. Der Mensch hat diese verwandelte andere Zeit - die Zeit des Verweilens der Seele im Geistigen - in sich. Doch kann sie verdrängt werden durch unser alltägliches Zeiterleben, in dem es keine Vergangenheit und Zukunft, sondern lediglich das Gleiten auf dem schmalen Grat einer sich unablässig bewegenden Gegenwart gibt. Die Aktivierung der anderen, essentiellen Zeit kann im Kunstwerk stattfinden.²⁴

Typisch für Gubaidulinas Werk ist das nahezu vollständige Fehlen von 'absoluter Musik' in unserem westlichen Kunstverständnis. Die Komponistin sieht sich selbst einem „archaischen Bewußtseinstyp zugehörig, in dem das Symbol wichtigstes Ausdrucksmittel ist“.²⁵ Diese „Aktivierung der anderen, essentiellen Zeit“ hat für Gubaidulina auch ein geschlechtsspezifisches Sediment; sie glaubt, daß Frauen etwas wesentlich anderes als Männer komponieren, weil das Bewußtsein anders ist: „Sie (die Frauen, Anm. N.D.) denken wesentlich anders - meiner Meinung nach. Nicht alle Frauen denken so wie ich“.²⁶

Diese Paradoxie einer 'weiblichen Ästhetik' durchzieht ihr gesamtes künstlerisches Schaffen im Sinne einer anderen Zeitwahrnehmung, deren

²⁴ Sofia Gubaidulina über ihr Komponieren, in: Christel Nies (Hg.): *Komponistinnen und ihr Werk*, Köln 1992, S. 158.

²⁵ *Ebd.*, S. 150. 25. Die führenden Vertreter der russischen Musik, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke und Edison Denissow werden als „große Troika“ bezeichnet: „Nach Gubaidulinas Aussage ist die Gemeinsamkeit der Troika das Prinzip des Kontrastes. Edison Denissow sei dem klassischen Typ zuzuordnen, dem die Organisation des Materials das Wichtigste ist. Die Wahrheit liege für ihn im Material selbst. Alfred Schnittke sei ein postklassischer Bewußtseinstyp, der über die Grenzen des Materials hinausgehe, um die Wahrheit zu finden“ (*Ebd.*). Als Vertreterin des hier erwähnten 'archaischen Bewußtseinstyps' habe bei ihr die Verwendung von Zitaten, Ritualen oder instrumentalen 'Aktionen' symbolischen Charakter im Gegensatz zu anderen Komponisten, die hierin z.B. Trauer um das verlorene Paradies oder auch Ironie zum Ausdruck bringen.

²⁶ *Ebd.*, S. 158.

Magie auch im bewußt erlebten Prozeß des Komponierens, also im Zusammensetzen von klingendem Material, begründet ist. Ihr Geschichts- und Zeitkonzept ist nicht linear- fortschrittsbestimmt, sondern wesentlich zyklisch-organisch orientiert:

Es gibt Komponisten, die ihre Werke sehr bewußt bauen, ich zähle mich dagegen zu denen, die ihre Werke „züchten“. Und darum bildet die gesamte von mir aufgenommene Welt gleichsam die Wurzeln eines Baumes und das daraus gewachsene Werk seine Zweige und Blätter. Man kann sie zwar als neu bezeichnen, aber es sind eben dennoch Blätter, und unter diesem Gesichtspunkt sind sie immer traditionell, alt.²⁷

Zu der russischen Dichterin Marina Zwetajewa empfindet die Komponistin eine tiefe geistige Verwandtschaft. Diese hatte in einem theoretischen Essay Künstlerpersönlichkeiten als „Dichter mit Geschichte und Dichter ohne Geschichte“ emphatisch beschrieben (was zwar typologisierend, aber nicht wertend gemeint ist): „Dichter mit Geschichte“, allen voran Goethe und Puschkin, verschmelzen mit dem kollektiven Ideal ihres Volkes und ihrer Kultur; „Dichter ohne Geschichte“, wie auch Zwetajewa, Achmatowa, Mandelstam, Pasternak oder Rilke lebten und arbeiteten in der Innenwelt ihres genuin intuitiven ‘Fühlens’:

Das Gefühl braucht keinen Vorwand, es ist selbst Vorwand für alles. Das Gefühl braucht keine Erfahrung, es weiß alles im voraus und besser. (...) An der Peripherie des Sichtbaren hat das Gefühl nichts zu suchen, es steht im Zentrum, es selbst ist das Zentrum. Auch auf den Wegen hat das Gefühl nichts zu suchen, es weiß - was kommt, und es führt - in sich selbst zurück. Ein verzauberter Kreis. Ein traumseherischer Kreis. Ein magischer Kreis.²⁸

Das Öffnen dieses ‘entgrenzenden’ Sehnsuchts tors geschieht durch ein kompositorisches Verfahren höchster Reflexion und Organisation wie z.B. durch Zahlenreihen des Mathematikers Fibonacci, der auch die Proportionalität des berühmten „Goldenen Schnitts“ (1+2+3+5+8+13 usw.) beschrieb. Eine Komposition, so Gubaidulina, sollte unbedingt ihre logische Struktur, einen dramaturgisch gezielten Aufbau haben und zugleich erschüttern, die Gefühle des Hörers schonungslos aufwühlen.²⁹ In diesem

²⁷ *Ebd.*

²⁸ Zit. nach Dorothea Redepenning: „Zur Musik von Sofia Gubaidulina“. In: Christel Nies (Hg.), a.a.O., S. 161.

²⁹ *Ebd.*, S. 158. Eine ausgezeichnete Aufnahme zweier Werke, die im folgenden kurz zur Sprache kommen werden, ist die bei der Deutschen Grammophon 1989 erschienene CD „Sofia Gubaidulina. Offertorium“ mit Gidon Kremer und dem Boston Symphony Orchestra unter Charles Dutoit. Hier findet sich auch ihre 1987 auf Anregung von Kremer geschriebene „Hommage à T.S.Eliot“ für Oktett und Sopra.

Schaffensprozeß werden daher die inhaltlich bestimmten Titel der Werke (wie beispielsweise *In croce*, *De profundis*, *Et Expecto* oder *Offertorium*) zu strukturbildenden kompositorischen Verfahrensweisen.

Kurz sei dies anhand ihres Gidon Kremer gewidmeten Violinkonzerts *Offertorium* aus dem Jahr 1990 und in ihrem Kammerwerk *Hommage à T.S. Eliot* (1987) dargestellt. Der Titel des ersten Werks nimmt Bezug auf das Hauptthema von J.S. Bachs *Musikalischem Opfer*, das ihm als 'königliche Aufgabe' von Friedrich II zur Improvisation gegeben wurde. Dieses 'Opfern' wird bei Gubaidulina zum werkbestimmenden Formprinzip, indem das Bachsche Thema durch zeitgenössische Stilmittel (Klanggeflechte, Motivzerkleinerungen, Reminiszenzen an Bergs Violinkonzert u.a.) immer weiter zerlegt, also 'geopfert' wird, bis es in seiner Umkehrung wieder neu entsteht, im Spiegel der Zeit sozusagen, und dadurch - 'alt und neu' zugleich - uns wieder von der Komponistin 'zurückgegeben' wird. 'Opfer' und 'Wandlung' werden erfahrbar durch das mögliche Erleben einer anderen, essentiellen Zeit, die so nur in der Musik als Kunst ge- und verborgen sein kann.

In diesem Sehnsuchtsentwurf steht Gubaidulina der mittelalterlichen Klosterfrau Hildegard von Bingen über die historische Brücke von nunmehr fast 900 Jahren durchaus nahe:

Man will doch eigentlich den Schlüssel finden zu solchem Musizieren, das nicht Erleben der Vergangenheit ist, sondern der Gegenwart. (Mich quälte schon immer der Gedanke, daß uns in unserer traditionellen Lebensweise etwas ganz Wesentliches verlorengeht.) Und man will ein Mittel finden, durch das Musizieren und geistige Praxis identisch werden. Aber wir verharren in unserem Drang zur Selbstrepräsentation und der Sorge um die eigene Autorschaft. Jeder denkt eher an sich selbst als an IHN, für den er eigentlich zu komponieren hätte... (in einem Brief vom 24. Mai 1983 an Viktor Suslin).

Zum 60. Geburtstag ihres Freundes Alfred Schnittke nähert sich Sofia Gubaidulina in einem Stück für Alt-Solo den „Visionen der Hildegard von Bingen“:

Für Alfred Schnittke

Aus den Visionen der Hildegard von Bingen

für Alt solo

Sofia Gubaidulina

Gott, der al-les durch Sei-nen Mil-ten

ins Da-sein rief, hat es er-schaf-fen,

do-mit Sein Na-me er-kannst und

ver-ehrt wer-de. Nicht nur

das Sicht-ba-re und Ver-gän-gli-che tut

© 1994 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, for the entire work except C.I.S.

Beginn von Sofia Gubaidulinas «Aus den Visionen der Hildegard von Bingen». (Verlag Hans Sikorski)

Auf Anregung von Gidon Kremer schrieb Sofia Gubaidulina als Auftragswerk für die Philharmonie Köln eine *Hommage à T.S. Eliot* für Oktett (in der Besetzung des Schubertschen Oktetts) und Sopran. Eine wesentliche Rolle spielt in dieser Komposition, die im Nachklang von Eliots Text in Grenzbereiche des Bewußtseins vorzudringen sucht, wiederum die 'mystische' Aufhebung des realen Zeitempfindens. Die Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning hat dies einfühlsam und anschaulich in ihrem Essay zur Musik über Sofia Gubaidulina beschrieben: „Dieser Punkt, diese imaginäre Grenze ist das Thema in Sofia Gubaidulinas Komposition. Sie berührt diesen Punkt, den Übergang zur vierten Zeit, zur Nicht-Zeit, in zwei Diskursen: im vierten Satz, der das sprachliche Bild vom „ruhenden Punkt der kreisenden Welt“ in zerbrechliche, gleichsam unwirkliche Töne ohne Rhythmus und Metrum umsetzt, und im siebenten Satz. Hier ist das sprachliche Symbol für die Verschmelzung von Zeit und Nicht-Zeit das

Einswerden von Feuer und Rose - „and the fire and the rose are one“. Musikalische Symbole für das Berühren dieses Grenzpunkts zwischen den Zeiten sind das Hinaustreten aus Rhythmus und Metrum, Pausen, d.h. die Stille, die immer nachdrücklicher zwischen die Motivpartikel der ersten Violine tritt, und in der Bratsche der Wechsel zwischen normaler Position und dem Spielen auf dem Steg. Mit diesen Verfahren weist der Schluß der Komposition in einen jenseitigen, nicht benennbaren Bereich.³⁰

Sofia Gubaidulina ist ein tief religiöser Mensch, ganz im Sinne der wörtlichen Bedeutung des 're-ligio', wieder zusammenführen, vereinen, eine Verbindung schaffen, die im 'Staccato unseres Lebens' (eine Formulierung der Komponistin) verloren gegangen ist. Hier begegnen wir unmittelbar dem utopischen 'Ort' ihrer Musik, die uns über eine imaginäre Grenze hinausführen und neu verbinden will mit den archaischen Tiefenschichten des eigenen Selbst, „die wir aber in unserer zivilisierten Welt längst vergessen haben und nach denen wir uns unbewußt sehnen“.³¹

„Klänge von Nirgendwo“: im musikalischen Schaffen der drei hier vorgestellten Komponistinnen werden sie tönend, zum Schwingen gebracht im Sinn und Gehalt einer Musik, welche die Vision einer anderen Welt, eines 'Jenseits' für unsere säkularisierte, männlich geprägte Gesellschaft erfahrbar macht. Auch wenn wir in diesen Raum- und Zeitbezügen doch immer wieder nur uns selbst begegnen und zu verzaubern suchen - ein Leben ohne Utopie kann nicht zum Preis der Modernität gehören, wäre dies doch letztendlich auch das Ende künstlerischer, d.h. menschlicher Kraft und Imagination.

Literatur

Diers, Michaela: *Hildegard von Bingen*, München 1998.

– *Das lächelnde Lebendige. Frauen, Vision und Mystik: Von Hildegard von Bingen bis zu Christa Wolfs „Kassandra“*, Innsbruck-Wien 1998.

Fest, Joachim: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991.

Heiss, Robert: *Utopie und Revolution*, München 1973.

³⁰ Ebd., S. 164.

³¹ Ebd., S. 165.

Kotzur, Hans-Jürgen: *Hildegard von Bingen 1098 - 1179*, Mainz 1998.

Nies, Christel (Hg.): *Komponistinnen und ihr Werk*. Köln 1992.

Scherer, Wolfgang: *Hildegard von Bingen. Musik und Mimmystik*. Freiburg i. Br. 1987.

Sperber, Roswitha (Hg.): *Gegenwelten - 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg. Eine Dokumentation*, Hofheim 1997.

–, *Komponistinnen - Internationales Festival 5 Jahre Heidelberg*, Heidelberg 1989.

Zech, Christina: *Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys Bremer Freiheit und Wolfgang Rihms Eroberung von Mexiko*, Frankfurt/M., Berlin, Bern etc. (= Europäischer Verlag der Wissenschaften) 1998.

Internationale Frauenuniversität „Technik und Kultur“ Eine Neugründung 100 Tage für 100 Jahre

Aylâ Neusel

Einführung

Eine Internationale Frauenuniversität „Technik und Kultur“ einzurichten, ist Anlaß, grundsätzlich über Mono-Eduktion nachzudenken und unterschiedliche Konzepte von Frauenuniversitäten zu diskutieren.

Ich möchte zunächst der Frage nachgehen, wie die Idee einer Frauenuniversität in Deutschland entstanden ist, und welchen Weg die Diskussionen genommen haben. Es geht auch um die Vorbildrolle der US-amerikanischen Women's Colleges, die zu Beginn der Diskussionen vor 15 Jahren kaum bedeutend waren, aber in den neunziger Jahren stark an Einfluß gewannen. Danach komme ich zu meinem Schwerpunktthema, zum Projekt *IFU*, die im Jahre 2000 in Hannover veranstaltet werden soll. Ich werde das Konzept und den Entwicklungsstand der Internationalen Frauenuniversität „Technik und Kultur“ vorstellen.

1. Rückblick auf den Beginn der Hochschulbildung für Frauen

In der Geschichte des deutschen Hochschulwesens sind nur zwei - wenn auch kurzfristig - gelungene Experimente bekannt, Bildungsanstalten für Frauen im Universitätsrang zu gründen.

Die „Hochschule für das weibliche Geschlecht in Hamburg“, deren Gründung mit dem Namen Emilie Wüstenfeld eng verbunden ist, existierte nur eine kurze Zeit von 1848-1852. Die Hochschule verfolgte einen in ihrer Zeit radikalen Ansatz in der Berufsausbildung von Frauen, indem sie die vielfach behauptete Unvereinbarkeit von Berufstätigkeit und traditioneller Frauenrolle in Frage stellte.¹

¹ Ingrid Schmitz-Harzbach (1976), später auch Ursula Schröder (1991a) und Elke Kleinau (1996).

Interne Auseinandersetzungen um die Konzepte der Frauen- und Mädchenbildung müssen dennoch so unterschiedlich gewesen sein, daß die Hochschule bald an diesen Widersprüchen zu Ende ging. Eine selbstkritische Stimme urteilte später: „wir wollten die Spitze bauen, ehe ein ordentlicher Grund gelegt war“.²

Der zweite Versuch gelang Henriette Goldschmidt 1911 mit der Gründung der „Hochschule von Frauen“ in Leipzig. Auch sie ging davon aus, daß die Frauen „zum schwierigsten, verantwortungsvollsten und idealsten Berufe (...) der Erziehung des Geschlechtes der Zukunft“ wissenschaftlich ausgebildet werden sollten. Das Konzept wurde später in ein sozialpädagogisches Frauenseminar umgewandelt, das Seminar 1921 von der Stadt übernommen und bestand in dieser Form bis 1932.³ Auch hier führte der Widerspruch zwischen zwei Konzepten, einer egalitären wissenschaftlichen Bildung von Mädchen und Jungen und einer an den „weiblichen Aufgaben“ orientierten Ausbildung von Mädchen zum Wandel der Hochschule.

In unserem deutschen Hochschulsystem ist also keine Tradition von Frauenhochschulen überliefert. Auch die Zulassung der Frauen zum Studium in die „Männeruniversität“ hat lange auf sich warten lassen. Die Gründung der modernen deutschen Universität in Berlin 1810 hatte eine Bildungseinrichtung ausschließlich für Männer geschaffen, die jungen Frauen aus dem Studium und aus dem Lehrberuf ausgeschlossen. Es hat nach der Gründung der Humboldtschen Universität fast einhundert Jahre gedauert, nämlich bis 1906, bis Frauen nach einem langen Kampf der Frauenbewegung als Studentinnen an der Universität zugelassen wurden, danach nochmal zwölf Jahre, bis sie die *Venia Legendi* erhalten konnten.

In unseren europäischen Nachbarländern und in den USA ist die Geschichte der Frauenbildung anders verlaufen. Die Frauen konnten sowohl früher mit den Studenten gemeinsam studieren, als auch wurden Frauenuniversitäten gegründet, die ausschließlich für Studentinnen ein anspruchsvolles wissenschaftliches Studium anboten.⁴ In Frankreich öffneten

² So Emilie Wüstenfeld in späteren Diskussionen. zitiert nach Elke Kleinau (1996).

³ Ursula Schröder (1991b).

⁴ Vgl. Ulrike Teubner (1996): „Single-Sex-Education im interkulturellen Vergleich“. In: Ulrike Teubner (Hg.): *Dokumentation der Fachtagung: Single-Sex-Education im interkulturellen Vergleich - Chancen von Monoedukation für Frauen in Technik und Naturwissenschaften*. 7.-8. Dezember 1995 in der Fachhochschule Darmstadt, S. 12-19.

die Universitäten bereits in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts den Frauen ihre Türen; zugleich gab es Mädchenschulen und Frauenuniversitäten, um den jungen Frauen, unabhängig von der Zulassung zu den Männerhochschulen, höhere Bildung zukommen zu lassen.⁵ Die skandinavischen Länder ließen ab 1870 die Frauen zum Studium zu, wie auch Belgien und Niederlande. In Zürich waren Frauen als (Gasthörerinnen) bereits in den 40er Jahren zugelassen.⁶

So auch in den USA: 1870 waren dort bereits 30% der Hochschulen koedukativ. Zugleich setzte in den 70er Jahren die erste Gründungswelle von Frauen-Colleges ein, die sich erfolgreich etablieren konnten. Sie wurden als Parallelinstitutionen zu den Männeruniversitäten konzipiert, ihr Ziel war, den Studentinnen eine gleich gute Ausbildung wie den Studenten zu ermöglichen. Im Gegensatz zu Deutschland können Kolleginnen in den USA auf eine 100jährige Tradition von Frauenhochschulen zurückblicken, so sind dort Frauenuniversitäten eine kulturelle Selbstverständlichkeit.⁷ Heute existieren noch 84 Women Colleges in den USA, die in ihrer Tradition, Größe, Exklusivität und Reputanz durchaus sehr unterschiedlich sind.

Eine besondere Rolle spielen die Colleges der „Seven Sisters“, zu denen die inzwischen auch in Deutschland sehr bekannten Frauenuniversitäten in den USA, wie Wellesley- oder das Smith-College gehören: Diese orientierten sich inhaltlich an den Elite-Hochschulen an der Ostküste und wurden gleichzeitig mit deutlichen Forderungen gegen alle Formen gesellschaftlicher Diskriminierung und Behinderung von Frauen begründet. Für den Gründer von Wellesley, H. F. Durant, stand fest, daß Frauen als Professorinnen und eine Frau als Präsidentin des Colleges ausgewählt und berufen werden sollten. Die Gründerin des Smith-College, Sophia Smith, investierte ihr Vermögen in die Hochschule, mit dem Ziel, den Frauen das ihnen vorenthaltene Recht zu ermöglichen, in der Gesellschaft wichtige Aufgaben zu übernehmen.⁸

⁵ Vgl. auch Polymnia Zagefka (1996). In: Teubner, Ulrike, S 42-59.

⁶ Vgl. Ebenso neu als kühn (1988).

⁷ Vgl. Ulrike Teubner (1997) und Metz-Göckel, Sigrid (1997).

⁸ Nach Ulrike Teubner (1996).

2. Die Berliner Sommeruniversität

Die Frauenuniversität greift auf Erfahrungen mit der Berliner Sommeruniversität im Juli 1976 zurück.⁹

In der Dokumentation¹⁰ über ihre Motive und Ziele, eine solche Sommeruniversität für Frauen als autonome und separate Einrichtung zu veranstalten, kritisieren die Wissenschaftlerinnen, daß die Universität auch 70 Jahre nach der Zulassung von Frauen zum Studium sich kaum unter deren Einfluß verändert habe:

Die physische Anwesenheit studierender Frauen allein konnte keinen Einfluß auf das patriarchale Erkenntnisinteresse der Wissenschaft haben. Die wenigen Frauen, die sich an den Universitäten durchsetzen konnten, mußten sich in der Regel an den Wissenschaftsbetrieb und seine herrschende Lehrmeinung anpassen (...) Wir, eine Gruppe von Dozentinnen, Assistentinnen, Doktorandinnen, die überwiegend von der Frauenbewegung kommen, haben erfahren, daß unsere Anpassung an die Prinzipien der Universität um den Preis einer weitgehenden Selbstverleugnung geschah, einer verinnerlichten Zensur, die es uns verbot, die eigene Unterdrückung ernst oder überhaupt wahrzunehmen (...) Wir kritisieren die herrschende Wissenschaft, die es, was uns betrifft, mit der Wahrheit nie sonderlich ernst genommen hat. (...) Hat sie doch entweder unsere Existenz, oder wenn nicht unsere Existenz, so doch unsere Kämpfe verschwiegen und unterschlagen. In ihren Büchern tauchen wir entweder gar nicht auf, oder verzerrt: positiv, unterwürfig, häuslich, konservativ, sittsam...

Wenn man sich an den Duktus der damaligen Zeit gewöhnt hat, erkennt man die deutliche Aussprache des Reformaspekts. Das ist mehr, als den Zugang für Frauen zu den Professorenämtern einzufordern. Aus dieser

⁹ Allerdings wurde an die Gründung eigener Bildungseinrichtungen schon in der Entstehungszeit der Neuen Frauenbewegung gedacht. Als die Geburtsstunde der akademischen Frauenbewegung gilt das Jahr 1968, die Abspaltung des „Aktionsrates zur Befreiung der Frau“ in Berlin und des „Weiberrats“ in Frankfurt aus dem sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS). Im Gegenzug zu der Studentenbewegung entwickelte sich eine autonome Frauenbewegung, „weil (Frauen) anders und mehr unterdrückt sind als Männer“, so die Resolution zum ersten bundesweiten Frauenkongreß 1972 in Frankfurt. Ab 1973 bildeten sich die ersten Frauengruppen an den Universitäten, z. B. 1973 das Frauenzentrum, 1974 das Frauenseminar (beide in Berlin), 1976 Frauenringvorlesungen in Bremen, Hamburg und Marburg, Frauenprojekte in Dortmund, Oldenburg, Berlin und eben die Berliner Sommeruniversität für Frauen. Die Berliner Sommeruniversität für Frauen hat eine Tradition gegründet, insgesamt haben sieben Veranstaltungen in Berlin stattgefunden, und viele Nachfolger in Dortmund, Kassel u. a. folgten.

¹⁰ *Frauen und Wissenschaft* (1977).

Wissenschaftskritik entsteht die Idee einer eigenen Hochschuleinrichtung, die Frauen in den Mittelpunkt rückt.

Zwischen dem Auszug von Frauen aus der Institution 1976 und der programmatischen Rückkehr in die Universität, mit dem Anspruch, sie (mit) zu gestalten¹¹ liegen beinahe 20 Jahre Frauenhochschulgeschichte. Diese Zeit ist geprägt von der ambivalenten Erfahrung der Frauen mit der Institution. Einerseits war dieser Zeitabschnitt zweifellos eine der wichtigsten Etappen der Frauenemanzipation nach der Zulassung von Frauen zum Studium zu Beginn des Jahrhunderts: Frauen haben die Chancen genutzt, die ihnen die Studienreformen und die Hochschulexpansion der siebziger Jahre boten. Die Hochschulentwicklung seit den siebziger Jahren hat in Deutschland und in ganz Europa eine selbstbewußte und hochqualifizierte Frauengeneration geschaffen. Die Studentinnenanteile haben sich seitdem verdoppelt, in vielen europäischen Ländern und in vielen Fächern in Deutschland studieren heute mehr Frauen als Männer. Beispielsweise studieren sie Biologie (54%), Medizin (45%), Literatur und Sprachen (74%), Sozialwesen (73%), Pharmazie (77%), Mathematik (38%), Architektur (42%) (In Klammern: Studentinnenanteile an deutschen Hochschulen).¹²

Sie studieren erfolgreicher als ihre Kommilitonen, machen ihr Diplom schneller, haben bessere Abschlußnoten, aber keine besseren Chancen, wenn es um die Verteilung von privilegierten Stellen und Positionen geht. Sie bekommen keine adäquaten Stellen für ihre wissenschaftliche Karriere. So gibt es selbst in Fächern mit hohem Studentinnenanteil kaum Professorinnen: in der Biologie (2,7%), Medizin (2,2%), in den Sprachwissenschaften (4,8%), in der Mathematik (0,9%), in der Architektur (3,0%) (In Klammern: Frauenanteile an den C4-Professuren an deutschen Hochschulen).¹³ Wir brauchen also eine wirkungsvollere Förderung für Frauen im Wissenschaftssystem.

Die Diskussion um die Gründung einer Universität nur für Frauen entzündete sich genau an dieser Erkenntnis: Bisher haben alle Bemühungen um Frauenförderung im bestehenden System der Hochschule gemessen an

¹¹ Ich datiere die „Rückkehr“ 1994: mit dem Bericht der Niedersächsischen Frauenforschungskommission „Frauenförderung ist Hochschulreform-Frauenforschung ist Wissenschaftskritik“.

¹² Zahlen aus dem Bericht der zweiten niedersächsischen Frauenforschungskommission (1997), S. 515-550.

¹³ a.a.O.

dem großen Aufwand, der betrieben wurde, wenig erreicht, um der hochqualifizierten Frauengeneration Chancen zu eröffnen, in Hochschule und Wissenschaft Verantwortung zu tragen.

Die Idee, eine Universität zu gründen, an der ausschließlich Frauen studieren und lehren sollen, resultiert aus dieser Erfahrung. Die Frauenuniversität soll ein Ort sein, an dem Frauen Neues denken, Innovationen in der Wissenschaft konzipieren, an dem sie mit neuen Lehr- und Lernformen experimentieren, Teamarbeit erproben, neue Studieninhalte einführen, Nachwuchsförderung betreiben und lernen Verantwortung zu tragen und Leitungsaufgaben zu übernehmen.

3. Verschiedene Konzepte von Frauenuniversitäten

Die Erfahrungen der Frauen als Wissenschaftlerinnen und als Studentinnen mit der Hochschule führten bald zu Diskussionen um größere Entwürfe. Es ging dabei um eine doppelte Utopie: Einerseits wurde eine radikal veränderte Hochschule, eine radikal andere Wissenschaft gefordert - überall. Andererseits wurde an der Idee einer Hochschule der Frauen gearbeitet.

Das erste Konzept zu einer Hochschule der Frauen entstand in Nordrhein-Westfalen. Der Arbeitskreis nordrhein-westfälischer Wissenschaftlerinnen veröffentlichte 1989 „Das Manifest der Frauen und die Hochschule der Frauen“.¹⁴ Es beginnt mit dem Satz:

Der Versprechen sind genug! Dieses Manifest wehrt sich gegen öffentliche Versprechungen zugunsten von Frauen in einer Zeit, in der verbale Deklamationen zum politischen Geschäft gehören, während die allgemeine Wissenschafts- und Hochschulpolitik größtenteils nach traditionellen Privilegienstrukturen verläuft (...) Die Perspektive als bloße Opfer haben Frauen inzwischen verlassen. Als historisch „neue“ Subjekte in der Wissenschaft formulieren sie Ansprüche und entwickeln Alternativen zur herrschenden Hochschule. (...) Frauen fordern ein längst überfälliges Experiment: eine Hochschule der Frauen - von Frauen für Frauen (...) Wir sind es leid, immer und ewig an herrschenden Maßstäben gemessen zu werden, wir werden unsere eigenen Maßstäbe entwickeln und ausprobieren. Ziel ist eine Wissenschaft, die ihre emanzipatorischen Prinzipien und Ansprüche ernst nimmt, eine Lehrorganisation, die sowohl persönliche als auch kollektive Entfaltung ermöglicht, eine Organisation des Studiums, die auf Biographien von Frauen

¹⁴ Das Manifest wurde 1989 als „graues Papier“ in Dortmund veröffentlicht.

Rücksicht nimmt, soziale Verkehrsformen in Hochschul- und Wissenschaftsgremien."

Ein zweites Konzept wurde von dem Arbeitskreis „Frauen, Technik und Zivilisation“ um Doris Janshen entwickelt. In der 1990 veröffentlichten Denkschrift wird der Entwurf einer technischen Hochschule der Frauen mit einem zivilisationskritischen Ansatz begründet:

Es geht um einen alternativen Entwurf von Technik, der von Frauen ausgehen könnte, die ihr Denken bewußt gegen eine enge Koppelung von Männlichkeit, Technik und Militär einsetzen. An dieser technischen Hochschule, die streng der Entwicklung von Friedensfähigkeit und Friedensbedingungen verpflichtet sein soll, (...) sollte Frauen ausreichend Raum, Zeit und Ressourcen eingeräumt werden, über Studieninhalte und -strukturen, Forschungsprogramme und Ergebnisse (...) bestimmen zu können.¹⁵

Das Konzept einer „Technischen Universität der Frauen“, das der Arbeitskreis entwickelte, geht von vier „multidisziplinären Forschungsbereichen“ aus, die als inhaltliche Schwerpunkte in Lehre und Forschung, vielleicht auch als Strukturierungsprinzip für die Organisation der technischen Universität konzipiert sind.¹⁶ Diese sind: 1) Neue Zivilisation und nachhaltige Entwicklung, 2) Arbeitsformen, Arbeitsnormen, 3) Kreisläufe und Entsorgung, 4) Macht, Waffe und Geschlecht.

Im selben Jahr habe ich in einem Plädoyer für eine Frauenuniversität meine hochschul- und frauenpolitischen Erfahrungen resümiert und die Gründe für mein Engagement zur Gründung einer Frauenuniversität genannt.¹⁷

Mein erster Grund war hochschulpolitisch motiviert und beruhte gleichzeitig auf den Ergebnissen der feministischen Kritik an dem bestehenden Bildungs- und Wissenschaftssystem.

Die Erfahrungen mit der Trägheit der Hochschulen gegenüber den Reformen haben viel Kraft gekostet. Viel Neuerdachtes ist im Zuge seiner Umsetzung abgeschliffen worden. Wir benötigen heute wieder eine Alternative zu den bestehenden Einrichtungen, einen Ort, an dem Neues gedacht und umgesetzt werden kann. In diesem Sinne sollte die Frauenhochschule die Produktion, Vermittlung und Tradierung der feministischen Wissenschaften dienen, die Gestaltung der Lehre und Forschung in der Hand der Frauen ermöglichen.

¹⁵ Vgl. Doris Janshen (1990).

¹⁶ Vgl. Janshen/Schinzal/Schmarsow (1995).

¹⁷ Aylä Neusel (1990), S. 65-71.

Der zweite Grund resultierte aus dem vergeblichen Bestreben der Frauenförderung an Hochschulen und einer Vielzahl an Reparaturversuchen an der bestehenden Nachwuchsförderung, dem Qualifikationssystem, der Personalstruktur und Personenrekrutierung. Ich war der Meinung, daß wir

eine realistische Chance für die weibliche Intelligenz von Morgen oder, sehr viel undramatischer formuliert, zur Besetzung der freiwerdenden Professorenstellen mit Frauen bis zum 21. Jahrhundert brauchen (...) [Die Frauenhochschule sollte] ein Entwurf sein, der zur Bildung einer selbstbewußten, hochqualifizierten, kritischen weiblichen Intelligenz beiträgt, der einer hochqualifizierten Frauengenerationen adäquate Arbeitsplätze bietet, ihnen Weiterbildungs- und Forschungschancen eröffnet, eine Struktur bildet, in der Frauen wissenschaftliche, soziale und hochschulpolitische Verantwortung übernehmen, Karriere machen, Einfluß gewinnen und aus kritisch feministischer Sicht Kontrolle und Macht ausüben lernen.

Mein dritter Grund entstand aus dem Blick nach Europa im Jahre 2000. Das Ziel sollte sein, die Hochschulvielfalt in Europa zu nutzen und eine europäische Hochschule zu gründen, die sich dem Internationalismus in Lehre und Forschung verpflichtet,

in der Frauen unabhängig von ihrer nationalen Kultur- und Religionszugehörigkeit Zugang zu Studium, Lehre und Forschung bekommen, in der systematische Auseinandersetzung über die unterschiedlichen kulturellen, sozialen, politischen Werte und Normen stattfindet und für die Arbeitsmärkte von Morgen international/interkulturell ausgebildet wird.

Exemplarisch habe ich entlang der Bildungsbiographien von drei Studentinnen drei Projektbereiche geschildert: 1. Umwelt, 2. Gesundheit, 3. Arbeit.

Ein weiteres neueres Konzept von Ulrike Teubner möchte ich erwähnen¹⁸: Sie begründet ihre Planung für einen FB Informatik für Frauen mit der Kritik der feministischen Schul- und Koedukationsforschung und plädiert für den „Ausstieg aus den Zwängen des Systems der Zweigeschlechtlichkeit“.

Sowohl den Zwängen als auch den Fallstricken können Frauen entgehen, wenn sie unter sich sind und unter sich ein sogenanntes untypisches Fach studieren. Insofern ist der zeitweise Ausstieg aus dem System der Zweigeschlechtlichkeit eine Chance dafür, den Zwängen einer binären Geschlechterordnung zeitweise zu entgehen. Darin sehe ich den großen Gewinn oder die große Chance der Trennung der Geschlechter im Studium. Diese können die Frauen nur dann nutzen, wenn bewußt auf jede differenztheoretische Begründung der Separation verzichtet wird. Wenn es darum geht, den Zwän-

¹⁸ Ulrike Teubner (1996), S.75-87.

gen der Vergeschlechtlichung ein Stück weit zu entgehen, dann bedeutet dies auch den Verzicht auf jede bipolar formulierte Verknüpfung von Frauen mit Wissenschaft. Dies ist allerdings in meinen Augen kein Verzicht, sondern stellt den eigentlichen Gewinn der Monoedukation dar.¹⁹

Die Entwicklung der Konzepte von einer zunächst sehr appellhaften, abstrakten Idee zu detailliert ausgearbeiteten Modellen führte zur Differenzierungen in Zielen und Orientierungen. So stehen heute mehrere Modelle zur Diskussion, die in ihrer Begründung und ihrer Reichweite unterschiedlich sind.

4. Die Internationale Frauenuniversität „Technik und Kultur“

Die Idee, eine Internationale Frauenuniversität im Rahmen der EXPO 2000 zu veranstalten, entstand in Niedersachsen. Die Wissenschaftsministerin Helga Schuchardt hatte im Jahre 1992 eine Frauenforschungskommission einberufen, die im Januar 1994 ihren Bericht mit dem programmatischen Titel: „Frauenförderung ist Studienreform - Frauenforschung ist Wissenschaftskritik“ vorgelegt hat.

Bereits am Rande der Arbeit dieser Kommission entstand die Idee einer Frauenuniversität als EXPO-Projekt. Die Kommission argumentierte in ihrem Bericht mit dem Titel: „Tradition und Traditionsbruch: Frauenuniversität als Reformexperiment“. Ich zitiere aus dem Bericht:

Frauen haben aus verschiedenen Gründen kein konfliktfreies Verhältnis zur Wissenschaft und Hochschule. Einerseits war der Kampf um Zulassung zum Studium eine wichtige Etappe der Frauenemanzipation, andererseits bedeutete Partizipation an der Wissenschaft Konfrontation mit einer Männerdomäne. (...) Frauenforschung entwickelte sich im widersprüchlichen Verhältnis von Tradition und Traditionsbruch. Ihre Produktivität verdankt sie zum großen Teil dieser Spannung. (...) Es im Hochschulalltag auszuhalten, kostet jedoch soviel Kraft, daß der Elan sich aufzuzehren droht. Um ihn zu erhalten, bedarf es der Räume, wo Anregungspotentiale entstehen. (...) Um völlig neue Wege zu gehen, brauchen Frauen einen Ort des Experimentierens (...). Eine solche Utopie könnte die erste deutsche Frauenuniversität sein: in Niedersachsen.

Den Faden hat die zweite niedersächsische Frauenforschungskommission (1995-97) aufgenommen und zu fünf Themen (Körper, Intelligenz, Infor-

¹⁹ Insofern unterscheidet sich ihr Ansatz von Janshen.

mation, Wasser und Stadt) „Forschungsperspektiven“ entwickelt, die zur Grundlage der Internationalen Frauenuniversität wurden.²⁰

4. 1. Das Konzept

Im Sommersemester 2000 soll in Hannover eine Internationale Frauenuniversität als Expo-Projekt ausgerichtet werden, die für 100 Tage 1000 Studentinnen aus aller Welt ein interdisziplinäres, internationales, multimediales postgraduales Studienangebot machen wird.

Ausgangspunkt und Impulsgeber für das Konzept der IFU ist die feministische Kritik an der Institution Hochschule und an der Wissenschaft: In der Frauenuniversität sollen die Erkenntnisse, Erfahrungen und Anforderungen aus der Frauen- und Geschlechterforschung zum Ausgangspunkt gemacht werden, indem das Verhältnis der Geschlechter als soziales und historisches Konstrukt in den Fokus der wissenschaftlichen Arbeit in Naturwissenschaft, Technik und Medizin, in Architektur, Planung und Kultur gestellt wird. Daraus ergeben sich die Prinzipien für die inhaltliche Konzeption sowie für die Organisation der wissenschaftlichen Arbeit in der Frauenuniversität. Bei der Auswahl der Forschungsthemen sollen die Relevanz für den Gegenstandsbereich der Frauenforschung berücksichtigt, internationale Sichtweisen auf die wissenschaftlichen Probleme integriert werden, interdisziplinäre Behandlung der Themen wird angestrebt, Erfahrungswissen von Frauen soll genützt werden. In die Praxis umgesetzt bedeuten diese Prinzipien:

- ☐ Die Lehre, das Studium und die Forschung in der Frauenuniversität werden in **interdisziplinären Projekten** durchgeführt. Die Projektthemen werden unter die Leitidee „Forschungsperspektive“ gestellt und schließen an aktuelle wissenschaftliche, gesellschaftliche, ökologische und kulturelle Diskussionen an.
- ☐ Die Studierenden und Lehrenden sollen „**aus aller Welt**“ an die Frauenuniversität eingeladen werden, ihre Sicht der Probleme, deren wissenschaftliche Analysen und deren technische, planerische, medizinische Lösungen einzubringen.

²⁰ Vgl. Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: *Berichte aus der Frauenforschung: Perspektiven für Naturwissenschaften, Technik und Medizin*, Hannover 1997 (im folgenden zitiert als: *Bericht der Kommission 1997*).

- Die Forschung wird durch die Einbeziehung von Wissenschaftlerinnen aus mehreren beteiligten Disziplinen **fächerübergreifend** behandelt. Lehrende und Lernende aus allen Ländern werden eingeladen, um bei der Bearbeitung der Themen **internationale** Sichtweisen zu integrieren.
- **Personen aus der Praxis** werden (als Expertinnen, Gestalterinnen, Nutzerinnen, Klientinnen) in die Lehre und Forschung einbezogen, um ihr Erfahrungswissen in der Wissenschaft zu nutzen.
- Da die Weltausstellung insgesamt als **Kulturvorhaben** verstanden werden kann, soll der Aspekt von Kunst und Kultur in die Themen und Methoden der internationalen Frauenuniversität integriert werden.
- Die Internationale Frauenuniversität soll eine Forschungsuniversität werden. Das Studienangebot wird auf den **postgraduierten Bereich** konzentriert, richtet sich an junge Wissenschaftlerinnen sowie Frauen mit Hochschulabschluß. Die Studienplätze werden **international** ausgeschrieben.

4. 2. Die Leitidee der „Forschungsperspektive“

Die Frauenuniversität wird von interdisziplinären Organisationseinheiten ausgehen, in denen Wissenschaftlerinnen und Studentinnen an Projekten arbeiten. Die Projekte strukturieren die Hochschule, gleichzeitig bieten sie eine „Forschungsperspektive“ an, im Sinne eines nicht fertigen, sich in Entwicklung befindenden und in die Zukunft blickenden Forschungsvorhabens. Die Leitidee der „Forschungsperspektive“ impliziert zum einen die feministische Orientierung der Themen und Fragestellungen, zum zweiten wird die Wechselwirkung zwischen der Wissenschaftsentwicklung und den gesellschaftlichen Veränderungen in den Mittelpunkt der Analysen gestellt. Die behandelten Probleme gehen in den Einzeldisziplinen nicht auf und lassen sich nicht nach Natur und Gesellschaft, Technik und Kultur trennen. So wird zum dritten in allen Projekten Interdisziplinarität angestrebt. Die Frauenuniversität soll international ausgerichtet sein. Die ausgewählten Projektthemen halten sich nicht an die Grenzen der Nationalstaaten, vielmehr ist ein Charakteristikum ihre weltweite Existenz, wenngleich auch regionale, politische und kulturelle Unterschiede bei der Wahrnehmung, Formulierung und Lösung der Forschungsfragen bestehen.

4. 3. Überlegungen zu den Projektthemen

In der Internationalen Frauenuniversität werden sieben Projektbereiche eingerichtet, die jeweils eine „Forschungsperspektive“ als Projektthema behandeln: „Körper“, „Intelligenz“, „Information“, „Wasser“, „Stadt“ sowie „Arbeit“ und „Migrationen“.

Zum Projektthema „Körper“²¹

Mit der Wahrnehmung des menschlichen Körpers manifestiert sich nicht nur der biologische Unterschied zwischen den Geschlechtern; sondern auch die soziale Konstruktion von Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern ist direkt mit der Imagination und Darstellung vom menschlichen Körper verbunden.

Körper wird in der westlichen Kultur einerseits durch Werbung, Mode, Fitness perfekt modelliert, steht für sexuelle Attraktivität, beruflichen und sozialen Erfolg: „Körper“ muß funktionieren, für die Erhaltung und Wiederherstellung der Gesundheit wird viel Aufwand betrieben. Andererseits scheint es, daß man durch die Entwicklung der Wissenschaft (Robotik, Gentechnologie etc.) langfristig auf den Körper verzichten oder ihn ersetzen könnte.

Auch die wissenschaftliche Behandlung des Themas ist durch einen Dualismus geprägt. In der Wissenschaft scheint der Körper vorwiegend in zwei sich diametral entgegenstehenden Erscheinungsformen zu existieren: zum einen als Konglomerat biochemischer Reaktionen und stofflicher Wechselwirkungen, und zum anderen als Text, der je nach kulturellem Kontext beliebig zu interpretieren ist.

In der naturwissenschaftlichen oder medizinischen Forschung wird die spezifische Behandlung des Frauenkörpers vernachlässigt.

²¹ Ich zitiere aus: Regine Kollek, u.a. (1997) „Körper“. In: *Bericht der Kommission*, S. 403-430.

Zum Projektthema „Intelligenz“²²

Intelligenz gilt in unserer Kultur als wesentlicher Leitwert für Leistungsfähigkeit und Erfolg. In der Geschichte sind verschiedene Intelligenzbegriffe verwendet worden, die, so unterschiedlich sie auch waren, auch die Funktion hierarchischer Zuschreibungen hatten. Seit Anfang des 19. Jahrhunderts führten Verfahren, mit denen menschliche Intelligenz gemessen werden sollte, zur Differenzbestimmung zwischen den Geschlechtern, den sozialen Schichten und Ethnien. Sie beschrieben den Stellenwert der Individuen in der Gesellschaft, stellten eine kulturelle Wertung dar und waren mit Macht verbunden. Insbesondere Frauen sind durch alle Zeiten durch diese Auffassungen von Intelligenz diskriminiert worden.

Die wissenschaftliche Diskussion um den Intelligenzbegriff hat durch die Entwicklung in der Genetik, in den Informationswissenschaften und in den Neurowissenschaften und der Hirnforschung einen neuen Auftrieb erfahren. Vor allem die Erkundung des menschlichen Gehirns, seiner Strukturen und Funktionen, ist in den letzten Jahren zu einer großen Herausforderung geworden.

Zum Projektthema „Information“²³

Die Integration neuer Formen der Telekommunikation mit der Computertechnik und der Unterhaltungselektronik wird für die kommenden Jahrzehnte einen dominierenden Einfluß auf die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung der Welten haben. Die Informations- und Kommunikationstechnologien (IuK-Technologien) verändern grundlegende Strukturen der Lebens- und Arbeitswelt. Sie schaffen neue Chancen und verursachen neue Probleme. Das Geschlechterverhältnis ist davon tiefgreifend betroffen. Trotz der stattfindenden einschneidenden Veränderungen ist die Beteiligung von Frauen auf allen Ebenen - insbesondere bei der Entwicklung der technischen Voraussetzungen - marginal.

Die neuen IuK-Technologien stellen die einzelnen Fachwissenschaften vor neue Probleme: Theorien, Methoden und Praxisbezüge verändern sich. Gleichzeitig kann keine Fachdisziplin mehr im Alleingang die Wechselbe-

²² Ich zitiere aus: Irene Pieper-Seier u.a. (1997) „Intelligenz“. In: *Bericht der Kommission*, S. 325-354.

²³ Ich zitiere aus: Bärbel Mertsching u.a. (1997) „Information“. In: *Bericht der Kommission*, S. 357-401.

ziehungen zwischen technologischer Entwicklung, notwendig werdenden wissenschaftlichen Neuorientierungen und sozialen Folgen klären. Zusammenarbeit ist notwendig.

Zum Projektthema „Wasser“²⁴

Das Thema „Wasser“ wird eine zentrale Herausforderung des 21. Jahrhunderts sein: Während in den wasserreichen Ländern des Nordens wasserwirtschaftliche Fragen der Ressourcensicherung im Vordergrund der Überlegungen stehen, werden für die wasserarmen Länder des Südens die ausreichende Verfügbarkeit bzw. die notwendige Bereitstellung von Wasser die dominante Fragestellung sein.

Wasserkrisen haben soziale, globale und lokale Ursachen und Folgen: Frauen sind davon besonders betroffen. Frauen haben für die Ressource Wasser in vielen Kulturen und historischen Zeiten die Verantwortung getragen. Die ökologische Frauenforschung fragt nach dem geschlechtsspezifisch unterschiedlichen kulturellen und ökologischen Bewußtsein von Wasser, von Wasserbedarf und Wasserverbrauch, um neue technische Gestaltungsmöglichkeiten und neue Umgangsformen mit der Ressource Wasser zu entwickeln.

Damit entstehen im Bereich der Ingenieur- und Naturwissenschaften neue Probleme. Es läßt sich jedoch schon jetzt absehen, daß anstehende Problemlösungen mit den zur Zeit zur Verfügung stehenden theoretischen und methodischen Zugängen nicht zu bewältigen sein werden. Es müssen sowohl neue Forschungsfragen formuliert als auch andere Methoden der Realisierung von Planungsaufgaben entwickelt werden.

Zum Projektthema „Stadt“²⁵

Die Verstädterung ist ein weltweites Phänomen: nach der Jahrtausendwende wird vermutlich mehr als die Hälfte der Weltbevölkerung in Städten leben. Dieser Wandel rückt die Stadt in den Mittelpunkt des Interesses von Wissenschaft, Politik und Kultur. Vom „Moloch Stadt“ ist die Rede, vom

²⁴ Ich zitiere aus: Kunst, Sabine u.a. (1997) „Wasser“. In: *Bericht der Kommission*, S. 433-452.

²⁵ Ich zitiere aus: Ruth Becker, u.a. (1997): „Stadt“. In: *Bericht der Kommission*, S. 455-494.

ungezügelter, nicht steuerbares Wachstum, vom Verlust sozialer Bindungen, vom Verfall kultureller Werte, vom verschwenderischen Umgang mit natürlichen Ressourcen und einem parasitären Verhältnis zur Natur und zum Umland.

Gleichzeitig ist „Urbanisierung“ mit Hoffnungen auf neue soziale, politische und ökonomische Chancen sowie mit Erwartungen an biographische Freiräume verbunden. Die Anonymität in der Großstadt verspricht Entlastung von sozialer Kontrolle. Städte bieten eine Vielfalt von Lebens- und Arbeitsmöglichkeiten, in Stadtkulturen haben sich Vorstellungen von Zivilität und Toleranz entwickelt.

Wissenschaftlerinnen bieten unter dem Begriff „alltagstaugliche Stadt“ eine Vielzahl von Konzepten zu Stadtplanung und Stadtentwicklung. Sie analysieren soziale und ethnische Segregation, städtische Armut - Folgen der Verstädterung aus geschlechtsdifferenzierter Sicht, sie denken an Versorgen und Wirtschaften im Zusammenhang, thematisieren die Aneignung des öffentlichen Raums durch die Frauen, diskutieren die Bedeutung von städtischer Mobilität und Zeitstrukturen.

Zum Projektthema „Arbeit“

Der technische Fortschritt, die Industrialisierung der Produktion und Ökonomie und die gesellschaftliche Modernisierung im 19. Jahrhundert hatten Folgen für das Geschlechterverhältnis in seiner Funktion, Prinzipien der Verteilung von Arbeit, Zeit, Ressourcen, Rechten und Anerkennung fortzuschreiben. So war auch die geschlechtsspezifische „Halbierung der Moderne“ (Beck/Beck-Gernsheim) eine der ersten und wichtigsten Themen der Frauenforschung. Das einundzwanzigste Jahrhundert, das im Jahre der Veranstaltung unserer Frauenuniversität beginnt, bringt forcierte technologische Entwicklungen, Globalisierung der Ökonomie und politische Transformationsprozesse, deren Folgen für das Geschlechterverhältnis erneut wissenschaftliche Analysen und politische Lösungen notwendig machen. Dabei soll das Thema in seiner Gesamtperspektive als gesellschaftlich nützliche und notwendige Arbeit behandelt werden.

Die internationale Sicht bei der Problemanalyse und den Lösungsvorschlägen wird bei diesem Thema eine überaus wichtige Rolle spielen, im internationalen Vergleich soll geklärt werden, wie sich diese Entwicklungen auf die Arbeits- und Lebenssituation von Frauen auswirken.

Zum Projektthema „Migrationen“

Bei diesem Projektthema handelt es sich um eine der zentralen Zukunftsfragen: um die Grundlagen einer friedlichen Koexistenz in der Nachbarschaft, im städtischen Leben, im Sozialstaat, im vereinigten Europa und in Krisengebieten weltweit. Migration ist in besonderer Weise ein Frauenproblem (80% der Personen auf der Flucht sind Frauen).

Zunehmende Internationalisierung und Globalisierung umfassen alle Bereiche der Wirtschaft, Politik, Gesellschaft und Kultur: Die internationale Abhängigkeit der Nationalstaaten verändert sich, eine neue internationale Arbeitsteilung entsteht, die persönliche Mobilität der Menschen steigt, es entstehen „Transmigrationen“, neue Nationalismen und Rassismen. Weltweit werden Menschenrechte und Frauenrechte thematisiert.

Diese Prozesse beeinflussen das Geschlechterverhältnis nicht nur auf lokaler bzw. nationaler Ebene. Sie haben weltweiten Einfluß auf die ökonomischen und natürlichen Lebensgrundlagen der Menschen, sie bedrohen den Frieden und verändern das soziale Gefüge. Diese Entwicklungen betreffen Männer und Frauen auf unterschiedliche Weise.

4. 4. Zur Organisation der Frauenuniversität

Die Frauenuniversität wird als eine Forschungsuniversität mit einem mehrsprachigen, interdisziplinär und international angelegten postgradualen Studienangebot (zunächst) für die Dauer von 100 Tagen im Sommersemester 2000 eingerichtet. Die Einrichtung wird aus max. 1000 Studentinnen und 100-150 Professorinnen bestehen. Die dauerhafte Fortführung der Universität ist beabsichtigt.

Die Organisationsstruktur der Universität soll sich an dem Charakter einer internationalen, interdisziplinären, forschungszentrierten, überschaubaren, transparenten, diskursbezogenen Institution orientieren. Als Basisorganisationen werden entsprechend den sieben vorgeschlagenen Projektthemen interdisziplinäre Projektbereiche gebildet. Diese bilden die Grundlage der Frauenuniversität, denen jeweils zwei Dekaninnen (*local* und *international dean*) vorstehen. Die Frauenuniversität soll von einem Präsidium geleitet werden.

5. Gründung und Stand der Entwicklung der IFU

Die Fundamente der Universität wurden bereits mit der Gründung eines Fördervereins im Juli 1997 gelegt, der zunächst 30 Gründungsmitglieder zählte, inzwischen gehören dem Verein über 200 Mitglieder an. Der bei der Gründungsversammlung gewählte Vorstand des Vereins hat sich für das erste Jahr drei Arbeitsschwerpunkte gesetzt:

1. Entwicklung des Lehrkonzepts für die 100 Tage und Gewinnung von Fachkolleginnen – weltweit: Zur Vorbereitung des Lehrangebots für das Jahr 2000 wurden sieben Curriculararbeitsgruppen (CAG's) eingerichtet, die mit je 5-7 Kolleginnen, international besetzt sind. Derzeit arbeiten insgesamt ca. 50 Kolleginnen aus 13 Ländern ehrenamtlich an dem Gesamtkonzept der Internationalen Frauenuniversität, davon allein ca. 40 Kolleginnen an der inhaltlichen Weiterentwicklung des Lehrangebots.

2. Sicherung der Finanzierung, Gewinnung von Kooperationspartnern: Die Finanzierung des Projekts wird 12 bis 16 Millionen kosten, je nachdem, ob wir Stipendien für 400 (40%) Studentinnen oder zusätzliche Vorhaben wie die Virtualität oder die Evaluation der *ifu* mitrechnen. Wir haben bisher in einer Mischfinanzierung etwa 10 Millionen davon zusammengetragen. Die Internationale Frauenuniversität wird gefördert durch die Länder Niedersachsen, Hessen und Hamburg, durch viele Stiftungen und einige Sponsoren. Es konnten viele Institutionen für die Unterstützung gewonnen werden, so der Deutsche Akademische Austauschdienst, das Haus der Kulturen der Welt, Women's College Coalition in den USA, die World University Service in Deutschland, sowie die Hochschulen in Hannover, Clausthal, Suderburg, Kassel, Hamburg und andere mehr.

3. Öffentlichkeitsarbeit: um Akzeptanz werben: In dem ersten Jahr war die öffentliche Aufmerksamkeit groß, der Vorstand warb mit vielen Vorträgen, auf Podien und Foren für das Konzept. In vielen Hochschulen und Tagungen in Deutschland, bei den Gremien der EU, der Vereinigten Nationen, bei den internationalen Akademikerinnenorganisationen, bei Stiftungen und Förderern haben wir die *ifu* vorgestellt. Bei allen diesen Unternehmungen war es wichtig, die Internationale Frauenuniversität als ein Reformmodell darzustellen, das sich zugleich innovativ, kritisch und zukunftsorientiert versteht. Presse und Medien haben die Idee und ihre Realisierung positiv aufgenommen und intensiv diskutiert. Nicht nur die Fachblätter und die Fachkolumnen der großen Zeitungen waren daran interes-

siert, sondern auch die ausländische Presse sowie Frauenzeitschriften, die Tagespresse und Rundfunksendungen im ganzen Bundesgebiet.

Heute bin ich zuversichtlich: die *ifu* kann realisiert werden und - sie wird Maßstäbe setzen.

Literatur

Arbeitskreis Wissenschaftlerinnen in Nordrhein Westfalen: *Das Manifest der Frauen und die Hochschule der Frauen*, Dortmund 1989.

Becker, Ruth u.a.: „Stadt“. In: *Bericht der Kommission*, 1997, S. 455 ff.

Janshen, Doris (Hg.): *Hat die Technik ein Geschlecht?*, Berlin 1990.

Janshen, Doris, Schinzel, Britta und Schmarsow, Christine: „Das notwendige Experiment“. In: *Deutsche Universitätszeitung*, 1995.

Kleinau, Elke: „Ein (Hochschul-)praktischer Versuch. Die ‚Hochschule für das weibliche Geschlecht‘ in Hamburg“. In: Kleinau, Elke und Opitz, Claudia (Hg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, Band 2, Frankfurt a. M./New York 1996, S. 66-82.

Kollek, Regine, u.a.: „Körper“. In: *Bericht der Kommission*, 1997.

Kunst, Sabine u.a.: „Wasser“. In: *Bericht der Kommission*, 1997, S. 433 ff.

Frauen und Wissenschaft: *Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen*, Berlin 1977.

Mertsching, Bärbel, u.a.: „Information“. In: *Bericht der Kommission*, 1997, S. 357 ff.

Metz-Göckel, Sigrid: „Perlen oder Sand im Getriebe? Women's Colleges in den USA. Eine ethnographische Analyse am Beispiel von Wellesley“. In: *Zeitschrift für Frauenforschung*, 15. Jahrgang, Heft 3/97, S. 52-72.

Metz-Göckel, Sigrid und Steck, Sigrid (Hg.): *Frauenuniversitäten. Initiativen und Reformprojekte im internationalen Vergleich*, Opladen 1997.

Neusel, Aylâ: „Die Frauenuniversität“. In: Anne Schlüter u.a. (Hg.), *Was eine Frau umtreibt*, Pfaffenweiler 1990, S. 65-71.

– „Eine Universität für Frauen allein. Konzepte und Diskussionen in Deutschland“. In: Teubner, Ulrike (Hg.): *Dokumentation der Fachtagung Single-Sex Education im inter-*

kulturellen Vergleich. Chancen von Monoedukation für Frauen in Technik und Naturwissenschaften. vom 7.- 8. Dezember 1995, Fachhochschule Darmstadt 1996.

– „Internationale Frauenuniversität Technik und Kultur“. In: Metz-Göckel, Sigrid und Steck, Felicitas (Hg.): *Frauenuniversitäten. Initiativen und Reformprojekte im internationalen Vergleich*, Opladen 1997.

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: *Frauenförderung ist Hochschulreform - Frauenforschung ist Wissenschaftskritik*, Hannover 1992.

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: *Berichte aus der Frauenforschung: Perspektiven für Naturwissenschaften, Technik und Medizin*, Hannover 1997 (genannt: *Bericht der Kommission* 1997).

Pieper-Seier, Irene, u.a.: „Intelligenz“. In: *Bericht der Kommission*, 1997, S. 325 ff.

Schmitz-Harzbach, Ingrid: „Kampf ums Frauenstudium. Studentinnen und Dozentinnen an deutschen Hochschulen“. In: *Frauen und Wissenschaft, Beiträge zur Berliner Sommeruniversität für Frauen*. Juli 1976, Berlin 1976, S. 33-73.

Schröder, Ursula: „Back to the Roots - Beginn der Professionalisierung der sozialen Ausbildung von Frauen. Teil 1 und Teil 2“. In: *Mitteilungen des Forschungszentrums „Frauen in der Geschichte“ des Fachbereichs Geschichte der Pädagogischen Hochschule „Clara Zetkin“ in Leipzig*, Heft 1/91, S. 70-83 und Heft 2/91, S. 81-94.

Teubner, Ulrike (Hg.): *Dokumentation der Fachtagung Single-Sex Education im interkulturellen Vergleich. Chancen von Monoedukation für Frauen in Technik und Naturwissenschaften. vom 7.-8. Dezember 1995. Fachhochschule Darmstadt, Darmstadt 1996.*

– „Erfolg unter wechselnden Vorzeichen. Einige Anmerkungen zur Geschichte der Frauenkolleges der USA“. In: Metz-Göckel, Sigrid und Steck, Felicitas (Hg.), *Frauenuniversitäten. Initiativen und Reformprojekte im internationalen Vergleich*, Opladen 1997.

Verein feministische Wissenschaft Schweiz: *Ebenso neu als kühn. 120 Jahre Frauenstudium an der Universität Zürich*, Zürich 1988.

Wetterer, Angelika: „Die Frauenuniversität. Überlegungen zu einer paradoxen Intervention“. In: Arndt, Marlies (Hg.), *Ausgegrenzt und mittendrin. Frauen in der Wissenschaft*, Berlin 1992, S. 189-198.

Die Normalisierung der feministischen Theorie Oder: Brauchen wir eine feministische Demokratietheorie?

Zu Barbara Holland-Cunz: *Feministische Demokratietheorie. Thesen zu einem Projekt*, Frankfurt, Campus, 1998.

Barbara Holland-Cunz diagnostiziert in ihrem Buch *Feministische Demokratietheorie. Thesen zu einem Projekt* in der Politikwissenschaft den Mangel einer einheitlichen feministischen Theorie der Demokratie. Daraufhin startet sie in diesem mehr sprachlich als inhaltlich komplizierten Werk den Versuch einer Synthese, um „politiktheoretischen Sinn“ in die „disparate Quellenlage der Literatur zur feministischen politischen Theorie der Demokratie hineinzukonstruieren“.

Die Vielfalt feministischer Texte über politische und Demokratietheorie zu einer einheitlichen feministischen Theorie der Demokratie zusammenzuschmelzen, ist allerdings ein entschieden zu weitgehender Eingriff in die feministische Debatte. Der Begriff der „Normalisierung“, den sie ausdrücklich in Foucaults Sinne und vor allem in der Einleitung als zentralen Begriff verwendet, wird damit Holland-Cunz' größte Schwäche. Sie selbst betreibt nicht nur die „Normalisierung“ der feministischen Theorie, indem sie immer wieder vermeintlich konsensfähige „Sinnkonstruktionen“ pauschalisiert, sondern ebenso die „Normalisierung“ des politischen Subjekts in ihrer Darstellung politischer Philosophie, indem sie eine neue politische Anthropologie, einen neuen Naturzustand fordert. Mit Foucault jedenfalls kann die „Erschaffung“ eines neuen politischen Subjekts nur neue Zwangs- und Subjektivierungsmechanismen freisetzen. Daß die Feministische Theorie sich um den „anthropologischen Kerngedanken“ der existentiellen, natürlichen Bindungen, des „Ideals der Gebundenheit“ manifestiert in der „Geburtlichkeit“, herum aufbaue, dürfte auch vielen Feministinnen arg nach Essentialismus und Differenzfeminismus riechen. Wenn Holland-Cunz an anderer Stelle feststellt, daß die Unauflösbarkeit natürlicher menschlicher Bindungen „allzu leicht zur repressiven Komponente“ gerät, wird es interessant: gerade dieser Widerspruch eines emanzipativen Feminismus, der gleichzeitig das Autonomie-Ideal des Liberalismus kritisiert, hätte weiterer Ausführungen bedurft; aber es bleibt bei einem kurzen Absatz.

In ihren Thesen zum demokratietheoretischen „Projekt“, die den „disparaten Quellenstand [...] gleichsam sinnkonstruktiv glätten und politiktheo-

retisch fortschreiben“ sollen, nennt sie die Elemente, die ihrer Meinung nach die feministische Demokratietheorie auszeichnen: (1.) alle Realdemokratien werden angesichts unvollendeter Gleichberechtigung *herrschaftskritisch* als „androzentrisch“ verworfen. (2.) *Partizipation*, die vom Patriarchat vorenthaltene soziale Verpflichtung zum gesellschaftlichen Miteinander, müsse gestärkt werden; (3.) sei die *direkte Demokratie* in Form der basisorientierten Räte Demokratie die Form der Demokratie, die der feministischen Theorie am nächsten stehe. (4.) Durch *Bindungsorientiertheit* sollen Individualität und starke gemeinschaftliche Bindungen gleichermaßen gefördert werden. (5.) In *radikaldemokratischen Bündnisstrategien* opponieren differente soziale Bewegungen gegen repressive Herrschaftsformen, die feministische Bewegung sei - postmodern gedacht - ein „multiples politisches Subjekt“. (6.) Die *Normativität* feministischer Demokratietheorie äußere sich in den Zielen politischer Freiheit, Gleichheit und Geschwisterlichkeit. Ethisch-politische Werte seien Gemeinsinn, Verantwortungsbewußtsein und der Widerstand gegen Identitätspolitik. Frauenbefreiung sei Basisnorm.

Der anthropologische erste Teil des Buches bleibt merkwürdig abgehoben und unverbunden mit dem eigentlich demokratietheoretischen Teil, wo die Bindungsidee des „Of Woman Born“ und des hier völlig, man möchte fast sagen, „sinndestruktiv“ aus dem Kontext gerissenen Arendtschen Konzepts der Natalität, kaum mehr auftauchen, es sei denn in kommunitaristischer Form als Verantwortung für die Gemeinschaft, in Konzepten der Zivilgesellschaft etc. Die Erweiterung der Vertragstheorie um nichtvertragliche Bindungen, die ja die Voraussetzung für die notwendige persönliche Autonomie seien, ist eine interessante Idee, bleibt in ihrer demokratietheoretischen Umsetzung aber weitgehend im Dunkeln. Mit der Politisierung des Privaten entfernt sie sich wieder von Hannah Arendt und marginalisiert liberale Feministinnen wie zum Beispiel Anne Philipps. Die Umsetzung ebenso wie die Begründung des wesentlichen Merkmals dieser „Demokratietheorie“ jedoch bleiben ebenfalls unbearbeitet.

Die Unterscheidung zwischen Sein und Sollen bleibt sehr vage: es gibt durchaus einen Bedarf für Überblicksdarstellungen zur feministischen Theoriegeschichte; dabei sollte es aber selbstverständlich sein, diese von der eigenen Theoriebildung abzuheben. Der Titel „Feministische Demokratietheorie“, der eine Überblicksdarstellung vermuten läßt, ist mißverständlich, der Untertitel „Thesen zu einem Projekt“ wesentlich bescheidener. Zusammengenommen sind beide Titel symptomatisch für die Unent-

schiedenheit der Autorin zwischen einer Überblicksdarstellung der älteren und gegenwärtigen Theorien und der Entwicklung einer eigenen Demokratietheorie. Aber auch für eine reine Überblicksdarstellung hätte sich der Plural eher angeboten.

Die „Thesen“, die ein „demokratiethoretisches Netz“ bilden sollen, sind nicht neu - die meisten von ihnen gleichen den Ideen des Kommunitarismus. Zivilgesellschaft und Gemeinschaftsgedanke spielen hier die zentralen Rollen; die Frauenperspektive, die „Frauenbefreiung als Basisnorm“, die feministische Bewegung als „multiples Subjekt“, wirken fast angehängt an diese Grundelemente einer „feministischen Demokratietheorie“. Eigentlich sollte doch eine Demokratietheorie die Gleichberechtigung von Mann und Frau selbstverständlich mit einschließen; dann ist feministische Kritik an Demokratietheorien nötig, um diese Aufgabe einzulösen. Es kann aber doch nicht sinnvoll sein, eine autonome feministische Demokratietheorie entwerfen zu wollen und nur nebenbei festzustellen, daß man sich mit anderen Liberalismuskritikern einig fühlt; wenn dem so ist, dann muß es doch ein Anliegen sein, an diesem theoretischen Problem weiterzuarbeiten, anstatt trotzig festzustellen, daß die feministische Bewegung auch schon länger in diese Kerbe haut. Mit anderen Worten, nicht die politiktheoretische Fortschreibung feministischer Theorien zur Demokratie ist geboten, sondern die feministische Mit-schreibung der Liberalismuskritik. Sich mit der Etikettierung „feministische Demokratietheorie“ zu marginalisieren, kann der Sache der „Bindungsorientierung“ nicht dienlich sein, denn sie ist nicht allein Sache der feministischen Bewegung.

Mit der Feststellung dieser Gemeinsamkeiten, die vielleicht noch weitergehen, als sie das selbst wahrnimmt, bleibt die Autorin jedenfalls hinter ihrem Anspruch zurück, „imaginativen Mut“ und „innovative Erneuerung“ der Versuchung der Anpassung entgegenzusetzen - ganz zu schweigen von dem so oft gehuldigten radikalen Utopismus. Auch die unermüdlichen Rekurse auf Hannah Arendt, die „renommierteste und unverfänglichste Fürsprecherin“ der Rätedemokratie, sowie das unentwegte Messen am männlichen Politikwissenschaftler, der nicht selten gleichzeitig als Antipode und als Ideenquelle dient, sprechen eher für etwas verkrampfte Etablierungsversuche der feministischen Theorie als für das Wissen um das bessere Argument. Es gelingt ihr nicht, zu erklären, wieso wir *eine* feministische Demokratietheorie brauchen; weder warum sie zu einer einzigen zu synthetisieren sei, noch, warum diese innovativ sein soll, wenn der „male stream“ alles auch schon einmal vorgedacht hat. Die Vorstellung von einer femini-

stischen Theorie als Einheit und schon gar als eine unabhängige *Grand Theory* ist eine Fiktion, zudem eine, deren Realisierung für das erwähnte „multiple politische Subjekt“ Frauenbewegung nicht wünschenswert sein kann.

Ursula Degener

Utopien von Frauen

Bettina Roß: *Politische Utopien von Frauen. Von Christine de Pizan bis Karin Boye*, Dortmund, Edition Ebersbach, 1998, 284 S.

Barbara J. Risman: *Gender Vertigo*, New Haven, NJ., Yale University Press, 1998, 189 S.

Das zentrale Erkenntnisinteresse, das Bettina Roß in ihrer Dissertation verfolgt, ist das Interesse an der Herrschaftsstruktur, am Verhältnis zur Natur, an der Auffassung von Sexualität im Zusammenhang mit dem Geschlechterverhältnis, am Verständnis von „Frau“ in Utopien von Frauen (S. 227). Sie bemüht sich, in ihrer Arbeit folgendes herauszustellen: Erstens, daß „im Gegensatz zur männlichen Utopietradition ... sich bei den Autorinnen aber keine totalitäre Linie der Organisation politischer Herrschaft“ (S. 227) findet, „daß die Autorinnen eher auf sozial durchgesetzte Herrschaft bauen“ (S. 229) und in ihrer Vorstellung „sich im zwischenmenschlichen Zusammenleben etwas ändern muß, damit eine Gesellschaft gut funktioniert“ (S. 228). Zweitens, daß „die Utopien von Frauen ..., gerade was das Geschlechterverhältnis und das Frauenbild angeht, wesentlich mehrdeutiger“ sind. So würden Frauen „positiver und vielschichtiger bewertet, weil die Perspektive aufgrund der patriarchalen Bipolarität der Geschlechter eine andere ist“ (S. 235) als in den Utopien von Männern. Drittens, daß zwar Ähnlichkeiten in der „Debatte über das Verhältnis von Natur und Kultur“ (S. 229) bestehen, bei den Autorinnen sich jedoch „früher eine Abkehr von Naturunterwerfung hin zu Naturbewahrung bzw. Kultivierung“ (S. 230) findet.

Es gibt inzwischen viele Untersuchungen zu weiblichen Utopien. Roß' Erkenntnisse haben meines Erachtens nichts Neues hinzugefügt. Die Auswahl ihrer Texte scheint mir willkürlich: Der Bogen reicht von Christine

de Pizans *Das Buch von der Stadt der Frauen*, 1405 in Frankreich entstanden, über deutschsprachige Literatur von Sophie von La Roches *Erscheinungen am See Oneida* (1798), Rahel Varnhagens Briefen zwischen 1806 bis 1814, Bettina von Arnims *Dies Buch gehört dem König* (1843) und den britischen Autorinnen Margareth Cavendish *The Description of a New World, Called The Blazing World* (1668), Sarah Scott *A Description of Millenium Hall* (1762), Mary Shelley *Frankenstein* (1818) sowie den Amerikanerinnen Mary Bradley Lane *Mizora* (1915), Charlotte Perkins Gilman *Moving the Mountain* (1911), *Herland* (1915) bis zum schwedischen Roman von Karin Boye *Kallocain* (1940).

Inwiefern die utopischen Vorstellungen neben der persönlichen Befindlichkeit der Autorinnen Zeit und Raum ihrer Entstehung spiegeln bzw. sprengen, wird in den kurzen Abhandlungen angedeutet. Die Verbindungslinie vom einen zum anderen Text – als Kontinuität oder Kontrast – kann ich aber nur in der Feststellung sehen, daß alle Autorinnen Alternativen zu einer die Frauen diskriminierenden patriarchalen Gesellschaft suchten.

Pizan als Begründerin einer weiblichen utopischen Tradition – ein Jahrhundert vor Thomas Morus – voranzustellen, mag begründet sein, aber nicht der abrupte Sprung zu La Roche. Auch hier bleibt Roß am Vordergrundigen hängen. Bei La Roche hätte mich interessiert, warum sie den See Oneida als Ort ihrer idealen, ländlichen Gemeinschaft wählte, also den Namen eines Indianerstammes und gleichnamigen Sees im Staat New York (was Roß nicht erwähnt). Wurde sie von der Reiseliteratur aus der Neuen Welt (z.B. von Chateaubriand) inspiriert und/oder den Konzepten utopischer Gemeinschaften, wovon 50 Jahre nach ihrem Roman eine mit dem Namen Oneida tatsächlich an ihrem Utopie-Ort entstand? Wie informiert war sie über die französische Literatur, Kultur, Revolution? La Roches aufschlußreicher Ausgangspunkt von einem „vor den Schrecken der französischen Revolution“ in die Neue Welt geflohenen adeligen Ehepaar, das „bei den ‚Indiern‘ Hilfe“ holte (S. 137), könnte auf die Spannung zwischen Standesgebundenheit und Sehnsucht nach einem einfachen Leben der Autorin deuten. Darüber erfahren wir aber nichts.

Auch bei *Mizora* – ein Roman, der in der amerikanischen Utopieforschung sehr wohl zitiert wird – hätte eine bessere zeit- und ortsbezogene Einbettung den rassistischen Gehalt prägnanter zum Ausdruck gebracht, wenn Roß darauf eingegangen wäre, daß dieses ausschließlich von blonden, hellhäutigen Frauen bewohnte Mizora erst wenige Jahre nach der Ab-

schaffung der Sklaverei in den USA aus der Feder einer Amerikanerin entstand.

Von den 284 Textseiten des Buches sind nur 100 den „Politischen Utopien von Autorinnen“ (Kapitel 5) gewidmet. Zu viel Raum nehmen allgemeine Abhandlungen über Feminismus und Geschlecht und über männliche Utopien ein, was dem Titel *Politische Utopien von Frauen* widerspricht. Bei den besprochenen weiblichen Utopien handelt es sich um ausschließlich literarische Texte. Was Roß unter „politisch“ und unter „Utopie“ versteht, bleibt verschwommen. Sie entzieht sich der Problematik einer Abgrenzung zwischen Utopie und Science Fiction, indem sie Letztere als wissenschafts- und technikbezogen diskriminiert (S. 18). Expertinnen dieser beiden Genres streiten sich jedoch bis heute über eine gangbare Definition. Während Annette Keinhorst in *Utopien von Frauen in der zeitgenössischen Literatur der USA* (1985) Science Fiction unter Utopien subsumiert, bestehen Heuermann/Lange in *Die Utopie in der angloamerikanischen Literatur* (1984) und Heuermann in *Der Science-Fiction-Roman in der angloamerikanischen Literatur* (1986) auf einer Trennung der beiden Gattungsbegriffe. Liana Borghi (*Dialogue in Utopia*, 1984) bezieht sich auf Max Weber, für den alle Gesellschaftsmodelle etwas Utopisches an sich haben (S. 6). Roß springt zwischen diesen divergierenden Utopievorstellungen hin und her.

Roß verweist auf Keinhorst, die Shelley „als früheste Autorin einer Dystopie“ (S. 181) bezeichnet haben soll. Bei Keinhorst steht jedoch, daß Shelley oft „als Urmutter der Science Fiction überhaupt“ (S. 12) genannt wird. *Frankenstein* als negative Utopie, d.h. als Dystopie zu bezeichnen, bleibt ohne eine genauere Definition des Utopiebegriffs höchst fragwürdig. Selbst die Festlegung von *Frankenstein* auf Science Fiction greift zu kurz, wie ich in meinem Artikel „Weist die Science Fiction von Frauen neue Wege?“ (in: *Das Science Fiction Jahr 1991*) herausgearbeitet habe. Es könnte sich weit mehr um einen Geburtsmythos (Gilbert/Gubar) handeln. Dagegen ordnet Roß zu Recht Boyes *Kallocain* als Dystopie im klassischen Sinne ein.

Wie Inhalt und Struktur, so läßt auch die Dokumentation zu wünschen übrig. Sie folgt weder dem alten Fußnotenmuster, noch integriert sie Literaturverweise konsistent und präzise in den Text, wie ich es von einer Dissertation erwarten würde. Das einzig Empfehlenswerte an dieser Veröffentlichung ist der Utopienvergleich im Anhang.

Wissenschaftliche Strenge und feministische Sensibilität zeichnet dagegen *Gender Vertigo* von der amerikanischen Soziologin Barbara Risman aus, eine Arbeit, die länder- und disziplinübergreifend Beachtung finden sollte. Risman versucht empirisch zu untermauern, daß „Geschlecht“ gesellschaftlich konstruiert ist und unsere Erwartungen und Vorstellungen davon, was Geschlecht ausmacht, durch Sozialisation, Institutionen und in zwischenmenschlichen Beziehungen aufrecht erhalten werden. Gestützt auf ihre Langzeitstudie mit Eltern, die Familien- und Erziehungsarbeit gleichberechtigt teilen, und mit deren Kindern, erweitert und revidiert sie bisherige Theorien.

Die 15 Familien, die Risman für ihre räumlich auf North Carolina, USA, begrenzte Studie auswählte, gehören zur gebildeten Schicht. Sie sind atypisch für das Gros der amerikanischen Familien, wo auch heute noch vollzeitbeschäftigte Mütter die Hauptverantwortung für Kinder und Haushalt tragen. Es scheint, daß Bildungsgrad und Einkommen Männer und Frauen eher in die Lage versetzen, egalitäre Lebensformen zu propagieren und in die Praxis umzusetzen. Hervorzuheben ist vor allem das Umdenken bei Männern, das Risman in ihrer Studie belegen konnte: Diese emanzipierten Männer wären „selbstsicher genug, die patriarchale Vorstellung von Männlichkeit, die unsere Kultur durchzieht, in Frage zu stellen“ (S. 127). Risman geht der Emanzipationsfrage auf den drei Ebenen: Arbeit, Macht, Cathexis (intime Beziehungen) nach: wer verrichtet welche Arbeit, wie wird diese gesellschaftlich bewertet, bezahlt, etc.; wer übt wie Macht aus; wer leistet die emotionale Arbeit, hält das emotionale Beziehungsnetz aufrecht und in Schach. Nach Risman scheint das unkomplizierte Teilen von Arbeit und Macht bei den von ihr untersuchten Paaren daher zu rühren, daß diese eine tiefe Freundschaft verband. Die Väter verbrachten ebensoviel Zeit und Energie für ihre Kinder auf wie die Mütter, jedoch verbunden mit unterschiedlicher emotionaler Intensität. Ungetrübt konnten sie ihr egalitäres Ideal natürlich nie einlösen. Doch Risman betont, daß solche bewußt dem egalitären Ideal nachstrebenden Familien für eine gesellschaftliche Umstrukturierung unerläßlich sind.

Das egalitäre Vorbild der 15 Elternpaare war für die insgesamt 26 Kinder prägend. Für diese Kinder gab es keine ausschließlich dem Mann oder der Frau zuzuordnende Tätigkeiten zu Hause. Doch trotz ihrer emanzipatorischen Erziehung gaben diese Kinder mit zunehmenden Alter, spätestens wenn sie in die Schule kamen, auf Fragen nach Unterschieden zwischen Jungen und Mädchen stereotype Antworten. „Die Kinder sind in Wider-

sprüche zwischen den von den Eltern vermittelten Ideologien und den kognitiven Bildern der dominierenden Kultur ihrer Peers verstrickt.“ An den Schwierigkeiten dieser feministisch geprägten Kinder, ihre Identität und ihr geschlechtliches Ich herauszubilden, ließe sich erkennen, „warum gesellschaftlicher Wandel auf der individuellen Ebene so langsam vorankommt“ (S. 149). Diese in den USA durchgeführte Studie dürfte in Deutschland zu ähnlichen Ergebnissen kommen.

Rismans Schlußkapitel „Toward a Dizzy but Liberating Future“ endet mit einem hoffnungsvollen Ausblick. Geschlecht ist zwar gesellschaftlich konstruiert, schreibt sie. Doch es ist eine menschliche Erfindung und kann daher neu geschaffen (*recreated*) werden. Individuen waren und sind fähig zu rebellieren, zu erneuern und Strukturen zu verändern (S. 156). Empirische Daten stoßen hier an ihre Grenzen. Von hier aus, fährt sie fort, ist eine wertorientierte Kreativität gefragt, die eine Zukunft vorstellbar macht, in der Geschlecht als soziale Kategorie (*gender*) keine Rolle mehr spielt (S. 157). Diese Erwartungen tragen wir an die spekulative Literatur (Utopien und Science Fiction) heran, die sich ihrerseits aus konkreten Erfahrungen und Kenntnissen speist. Rismans betitelte ihr Buch „Gender Vertigo“. Sie sieht also das Aufweichen überkommener Geschlechtermuster als etwas Schwindelerregendes. Dieses Schwindelerregende macht gerade den Reiz von spekulativer Literatur aus.

Theresia Sauter-Baillet

Neuübersetzung

Françoise de Grafigny: *Briefe einer Peruanerin*, hrsg. und übersetzt von Renate Kroll, Königstein/Taunus, Ulrike Helmer Verlag, 1998. 190 S.

Die *Briefe einer Peruanerin* der Mme de Grafigny waren vom Erscheinen der ersten französischen Originalfassung im Jahr 1747 bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Bestseller. Über 100 verschiedene Ausgaben, darunter Übersetzungen ins Italienische, Spanische, Englische und Russische sowie vier verschiedene Übersetzungen ins Deutsche, zeugen von der Beliebtheit und gesamteuropäischen Bedeutung des Werkes. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerät der Roman jedoch, wie so viele Werke anderer Autorinnen, in Vergessenheit, um einhundert Jahre später,

nicht zuletzt wegen des aufkeimenden Interesses an einer weiblichen kulturellen Tradition, wiederentdeckt zu werden. Es erscheinen diverse Neuauflagen in französischer Sprache (zuletzt in der Anthologie mit Romanen von Frauen aus dem 18. Jahrhundert herausgegeben von Raymond Trousson, 1996) sowie Neuübersetzungen ins Italienische (Angelo Morino, 1992) und ins Englische (David Kornacker, 1993).

Inzwischen liegt mit der sorgfältigen Übersetzung von Renate Kroll auch eine deutschsprachige Fassung der Briefe der Protagonistin Zilia vor, in denen diese sich mit ihrer Situation als Frau und als Fremder in der französischen Gesellschaft auseinandersetzt und schließlich eine für die damalige Zeit sehr ungewöhnliche Überlebensstrategie entwickelt.

Die Neuübersetzung respektiert sowohl das Original als auch unser heutiges Sprachempfinden. Darüber hinaus enthält das Nachwort der Übersetzerin wertvolle Informationen zum Leben und Werk der Autorin und bietet somit einen hilfreichen Leitfaden für die Lektüre. Nicht zuletzt ist es dem Ulrike Helmer Verlag zu verdanken, der immer wieder das Risiko eingeht, in Vergessenheit geratene Werke von Frauen zu publizieren, daß wir diese gelungenen und auch äußerlich sehr ansprechende Ausgabe der *Briefe einer Peruanerin* in den Händen halten können.

Es ist zu hoffen, daß die Briefe Zilias sich mit dieser Ausgabe einen festen Platz beim deutschsprachigen Lesepublikum - und nicht zuletzt in der Romanistik - erobern können.

Rotraud von Kulesa