

Inhalt

Vorwort der Herausgeberinnen

Frauen und Mythos

**Maria – Mythos und Antimythos in Texten der
Nachaufklärung**
von Irmgard Roebing..... 1

**Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen
Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa
Wolf**
von Ellen Biesenbach und Franziska Schöbler..... 31

**Die schwarze Braut der Romantik. (De)Konstruktionen von
Muttermythen bei Clemens Brentano und Dorothea Schlegel**
von Rita Morrien..... 61

**Vampir/inn/e/n. Anne Rice' *Interview with the Vampire*,
Sheridan LeFanus *Carmilla* und Bram Stokers *Dracula***
von Claudia Liebrand..... 91

**'Das versteinerte Lächeln der Sphinx'. Das mythische Reich
Else Lasker-Schülers (1869-1945)**
von Ariane Huml..... 115

Der Mythos Marilyn Monroe
von Elisabeth Bronfen..... 147

**Mythos Cyborg – Zur Politik der Dekonstruktion
technologischer Rationalität**
von Angelika Saupe..... 167

Frauen und Vorträge in Freiburg

- Dualismus oder Differenz? Zum Stand der feministischen Diskussion und Wissenschaftskritik in den USA**
von Sara Lennox..... 189
- Informatik-Frauen**
von Britta Schinzel und Christine Zimmer..... 223
- Zeitgenössische Hefte über die Liebe: „Subkultur von Mädchen aus Rußland“**
von Olga Vajnsštejn..... 239

Berichte

- Tagung *Women & Science* der Europäischen Kommission in Brüssel 28.-29.4.1988.**
von Britta Schinzel..... 271
- Tagungsbericht. Nationale Integration oder nationalistische Versuchung? Politische Vorstellungen und Leitbilder von Frauen in Deutschland und Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg**
von Barbara Straub..... 274
- Gender Studies Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Eine Zwischenbilanz**
von Ellen Biesenbach und Marion Mangelsdorf..... 281

Rezensionen

- Dramatikerinnen: Neue Forschungsliteratur und Editionen**
von Gaby Pailer..... 283
- Anna Bergmann: *Die verhütete Sexualität***
von Rita Morrien..... 288

**Jutta Osinski: *Einführung in die feministische
Literaturwissenschaft***
von Birte Gieseler.....289

Rückblick/Vorausschau.....293

Autorinnen.....299

Vorwort der Herausgeberinnen

Das siebte Heft der *Freiburger FrauenStudien* zum Thema „Frauen und Mythos“ (Heft 1/1998) erscheint unter neuen Voraussetzungen. Wir konnten uns mittlerweile an der Universität Freiburg etablieren. Die Zeitschrift ist von nun an dem Büro der Frauenbeauftragten der Universität Freiburg angegliedert und wird von diesem unterstützt. Im April diesen Jahres erhielten die *Freiburger FrauenStudien* zusammen mit der Vortragsreihe *Freiburger Frauenforschung* den ersten Frauenförderpreis der Universität Freiburg. Wir möchten dafür noch einmal dem Rektor der Universität, Herrn Prof. Dr. Jäger, sehr herzlich danken so wie auch für die Druck- und Materialkosten, die für dieses Heft von der Universität Freiburg getragen werden.

In dem Heft „Frauen und Mythos“ sind vor allem Vorträge veröffentlicht, die zum gleichnamigen Thema im WS 1997/98 im Rahmen der Vortragsreihe *Freiburger Frauenforschung* gehalten wurden. Hinzu kommen Beiträge von Britta Schinzel zur Geschichte der Frauen in der Informatik und Olga Vajnštejn aus St. Petersburg zu Poesiealben von jungen Mädchen in der ehemaligen Sowjetunion. Der Beitrag von Sara Lennox über den aktuellen Stand der Gender-Studies in den USA geht ebenfalls auf einen an der Universität Freiburg gehaltenen Vortrag zurück.

Besonders hinweisen möchten wir auf den Bericht über die Planung eines Studienganges Gender-Studies an der Universität Freiburg.

Heft 2/1998 beinhaltet Beiträge zum Thema „Utopie und Gegenwart“ (Redaktionsschluß: 30. Oktober 1998) und wird Ende des Jahres erscheinen. Heft 1/1999 ist geplant zum Thema „Maskerade und Cross-Dressing“ (Redaktionsschluß: 30. April 1999).

Rotraud von Kulesa
Meike Penkwitt

***Maria* - Mythos und Antimythos in Texten der Nachauflklärung**

Irmgard Roebing

Für Maria als Anfang einer Reihe über Frauen und Mythos lassen sich gute Gründe finden, denn es gibt wohl keine Frauenfigur in unserer Kultur, die einen auch nur annähernd ähnlich großen Wirkungsradius hatte und hat wie Maria. Sicher könnte man auch mit Eva, der Menschheitsmutter im christlich-jüdischen Denken, oder mit Lilith, der ersten Frau Adams gemäß nebenbiblischen Legenden, oder mit Inanna, der sumerischen Himmels- und Vegetationsgöttin beginnen. Für Maria, die ja als die zweite Eva verstanden wird, spricht, daß im Mythos Maria sich ikonographisch und bedeutungsmäßig im Laufe der Zeit beinahe alle Konnotationen historischer weiblicher Gottheiten verbunden haben. Zum anderen spricht für Maria, daß sie noch heute weiter wirkt. Ja, wir können sagen, Maria boomt geradezu in unseren Tagen. Beinahe jeden Monat erscheint ein Maria-Buch. Marien-Geschichten, Marienbilder, Mariengedichte, Mariengedanken, Marienstudien. Und ein großer Teil dieser Bücher ist für ein breites Publikum konzipiert, nicht nur für ein umgrenztes, katholisches, so-wieso marieninteressiertes.

Die Frage stellt sich natürlich: Was an der Figur oder an der Phantasie der Maria kann ein modernes, weitgehend areligiöses Publikum eigentlich interessieren? Oder, kulturgeschichtlich gewendet: Wie konnte der Mythos Maria überhaupt über die Aufklärung, über den großen Religions- und Mythenkahlschlag hinweggerettet werden? Denn abgesehen von der anhaltenden Marienverehrung bei den gläubigen Katholiken, über die ich im folgenden nicht schreiben werde, ist der Siegeszug der Maria in der Kunst auch nach dem 18. Jahrhundert ungebrochen. Dabei spielt die Literatur, welche mein Gebiet der Untersuchung hier sein wird, eine maßgebliche Rolle.

Ich werde im folgenden zunächst grundlegend über den Mythos Maria sprechen und über die Weise, wie Maria überhaupt in nicht-religiöse Texten eingebracht wird. In den dann folgenden Beispielen konzentriere ich mich auf Literatur vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, also von der Zeit der Nachaufklärung mit der Entwicklung einer bürgerlichen Identität und der Ausbildung männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere bis zum Beginn der Moderne. Dieser Zeitraum ist in vieler Hinsicht grundlegend auch noch für unser heutiges Bewußsein, so daß ich glaube, im Forschen über Marienphantasien dieser vergangenen Zeit auch etwas über unsere eigenen marienbezüglichen Wünsche, Bedürfnisse und Faszinationen erfahren zu können. Daß bei dieser Untersuchung nur Texte von männlichen Autoren zur Sprache kommen, liegt daran, daß sich im 19. Jahrhundert kaum (im literarischen Sinn) interessante Marien-texte von Frauen finden lassen. Maria wurde im Erziehungsdiskurs des ganzen 19. Jahrhunderts so intensiv als Vorbild der guten, aufopfernden, mütterlichen, asexuellen Frau gepriesen, daß Marienphantasien für Frauen offenbar zu einschnürend waren. Erst um die Jahrhundertwende kam mit der Frauenbewegung Bewegung in die Frauenbilder, und ganz langsam entstanden Marien-texte auch von Frauen. Das Beispiel der Autorin Elsa Bernstein, die unter dem Pseudonym Ernst Rosmer schrieb und drei Marien-texte veröffentlichte (die Novelle *Madonna*, das Mysterienspiel *Mutter Maria* und das Schauspiel *Maria Arndt*), zeigt, wie schwer es für Frauen noch zu Beginn unseres Jahrhunderts war, sich aus den im Namen der Maria verkündeten Zuschreibungsfesseln zu lösen.

In der Analyse von Männertexten zu Maria erfahren wir aber doch auch viel für Frauen Relevantes. Denn Phantasien über so archetypische Figuren wie Maria, Eva, Venus, Inanna betreffen immer weibliche und männliche Anteile in Männern und Frauen. Zu bestimmten Zeiten haben nur - aufgrund soziohistorischer Konstellationen und Zwänge - die beiden Geschlechter verschiedenen direkten Zugang zu diesen Phantasien.

Eine der Überraschungen in meiner Marienforschung¹ war die Erkenntnis, daß - abgesehen von der Dichtung der Romantik - die meisten und die interessantesten Marienphantasien der Nachaufklärung nicht von katholischen, sondern protestantischen und jüdischen Autoren stammen. Offenbar können Autoren, die nicht glaubensmäßig auf bestimmte Inhalte und Ausrichtungen in ihren Marienvorstellungen festgelegt sind, mit diesem Thema in anderer Weise freischaffend umgehen als gläubige Katholiken. Das bedeutet natürlich nicht, daß die Marienphantasien der nicht-katholischen Autoren ganz losgelöst sind von den Inhalten, Gedanken, Bildern und Verheißungen der katholischen Marienfrömmigkeit, ganz im Gegenteil: Man kann sie nur verstehen, wenn man weiß, was Maria für die Gläubigen im Laufe der Zeit bedeutet hat und welche Bilder und Geschichten mit ihr seit der mittelalterlichen Kunst verbunden wurden.

Mit den Stichworten Bilder und Geschichten ist ein zentraler Punkt nachaufklärerischer Mariendichtung angesprochen, der zunächst geklärt werden muß. Nicht als Glaubensinhalt und Glaubenswahrheit ist Maria für Autoren wie Schiller, Goethe, E.T.A. Hoffmann, Keller, Storm, Fontane, Raabe, Hofmannsthal, Thomas Mann, Hesse wichtig, sondern als Bild oder Erzählung. Immer haben wir es bei der direkten oder indirekten Evokation von Maria in diesen Dichtungen mit intertextuellen Prozessen zu tun, mit Bezugnahmen auf schon einmal Erzähltes, Gebildetes, Gemaltes. Zu den Erzählungen oder Bildern gibt es in diesem Sinne kein Original, keine vorliegende Wahrheit als Korrektiv oder letzte Vorgabe, sondern Wahrheit als Bedeutung konstituiert sich jeweils im Akt des Erzählens neu. Diese erzählerische Konstruktion von Bedeutung macht nach heutiger Sicht modernes, nachaufklärerisches Denken und Schreiben überhaupt aus, das sich seiner selbst nur im diskursiven und intertextuellen Prozeß vergewissern kann. Nur erzählend, so sagt

¹ Dieser Vortrag steht im Kontext einer größeren Studie zu Maria, die im nächsten Jahr unter dem Titel: *Heldengjungfrau und Musenmutter. Maria-erzählen in nachaufklärerischer Zeit* erscheinen wird. Aus diesem großen Komplex sind im letzten Jahr einige Vorträge und Artikel mit je verschiedenen Schwerpunkten, aber auch einigen ähnlichen Passagen entstanden.

die Philosophin und Soziologin Seyla Benhabib, kann sich das bürgerliche Individuum seiner neuen postaufklärerischen Identität versichern.²

Was das nachaufklärerische menschliche Selbst in seiner Konstruktion von Körperlichkeit und gesellschaftlicher Identität von Marienerzählungen profitieren kann, werde ich versuchen herauszuarbeiten. - Ein wesentlicher Aspekt der menschlichen Selbsterfahrung - dies sei vorweg gesagt - ist für Benhabib die Erfahrung des geschlechtlichen Selbst, und auf sie wird bei den Marienphantasien besonders zu achten sein; schließlich galt Maria über Jahrhunderte hinweg als ein Frauenideal, das an Komplexität und Würde nicht zu überbieten war. Maria ist in der uns vorliegenden Tradition die *Frau mit tausend Gesichtern*, ist das nicht auslesbare Buch. Von daher kann es nicht Wunder nehmen, daß Künstler jeder Herkunft: Maler, Bildhauer, Dichter, Komponisten, Katholiken, Protestanten, Atheisten Maria nicht nur zum zentralen Objekt ihrer Kunst, sondern immer wieder auch zu ihrer Muse gewählt haben.

Allein die Grunddefinition der Maria als jungfräuliche Mutter, als mater und doch immaculata stellt einen unausschöpflichen Spannungsbogen für menschliche Phantasien dar. Nur als reine, als von Schuld und Erbsünde ausgenommene, konnte Maria zur Mutter Gottes mit allen zugehörigen Insignien der Macht und Göttlichkeit werden. (Die Synode von Ephesus verkündete im Jahr 431 Mariens Gottesmatterschaft, das Konzil zu Konstantinopel 553 ihre immerwährende Jungfräulichkeit.) Die Spannung zwischen Maria und Maria Magdalena, der sündigen Frau, spielt seit dem 12. Jahrhundert zur Unterstreichung der Sündlosigkeit und Legitimierung ihrer Herrschaftlichkeit in viele Bilder und Erzählungen von Maria herein. Im Mittelalter trat dann zunehmend die Vorstellung von Maria als der barmherzigen, demütigen, versöhnenden Mutterfigur in den Vordergrund, an die sich die Gläubigen vertrauensvoll mit allen Nöten richten konnten. Die Menschen wenden sich an Maria als heilspendende, vermittelnde und tröstende Frau, sie verehren sie als Intellektuelle, und sie erklären sie zur Schutzpatronin von Städten und Ländern.

² Seyla Benhabib: *Selbst im Kontext. Gender Studies*, Frankfurt 1995, S. 14.

Feldherren, Fürsten, Könige und Kaiser rufen den Schutz der *pugnatrix invicta* (der unbezwingbaren Kämpferin) in Kriegen und Kreuzzügen an und weihen der *Maria de victoria* Denkmäler, Kirchen und Klöster.

Maria als Frau erscheint so einzig. Da sie ohne Sünde und ohne Sexualität ist, ist sie auch ohne Tod; ihr Ende wird als *dormitio* oder *assumptio* (als Hinüberschlafen oder Auferstehung) vorgestellt. Ihre Komplexität und übermenschliche Größe wird dadurch weiter hervorgehoben, daß sie als jungfräuliche Mutter, als Braut und als Tochter von Jesus zugleich vorgestellt wird. Als „Vergine madre, figlia del tuo Figlio“ feiert sie deshalb Dante auf dem Gipfel seiner *Divina commedia* am Eingang des letzten Paradies-Gesangs.

Ein anderes poetisches Beispiel, das die Komplexität der Marienvorstellung sehr beeindruckend darstellt, stammt vom Barockdichter Angelus Silesius (d.i. Johannes Scheffler) aus seinem *Cherubinischen Wandersmann*:

Maria wird genenn't ein Thron und Gott's Gezelt,
Ein Arche, Burg, Thurm, Haus, ein Brunn, Baum, Garten, Spiegel,
Ein Meer, ein Stern, der Mond, die Morgenröth', ein Hügel:
Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt.

Diese Verse nimmt Gottfried Keller später zum Motto einer seiner Marien-Legenden, auf die ich noch zu sprechen komme. Sie werden also zum Prätext einer neuen intertextuellen Bezugskette.

Der Vielfalt der Vorstellungen entsprechend zahlreich und komplex sind die künstlerischen Darstellungen Marias. Gemäß der seit dem 12. Jahrhundert üblichen Übertragung der Requisiten der Geliebten und Braut aus dem Hohelied Salomos auf Maria wird ihre Himmelsmacht in Bildern und Texten bis heute angedeutet durch Umgebung von Gestirnen und Himmelsbildern, ihre Jungfräulichkeit dargestellt durch Elemente des *hortus conclusus*, des umzäunten Gartens mit Rosen, Lilien, Erdbeeren, Fruchtbäumen, mit Bank und Brunnen, mit Vögeln und verschiedenem symbolischen Getier wie

Hasen, Drachen, Einhorn, Schlangen.³ Als Wehrhafte wird Maria dargestellt mit Burgen, Türmen, Zinnen, Waffen oder selbst in Ritterrüstung. Die häufigsten Bilder zeigen sie jedoch als liebende Mutter mit dem Jesuskind oder als *mater dolorosa* mit dem gestorbenen Sohn.

Wichtig für den Zusammenhang von Maria und Literatur und für ihre Überführung zur Muse in nachaufklärerischer Zeit, wichtig aber auch für eine weibliche Identifikation mit Maria, ist die Tatsache, daß Maria nicht nur als fromme Frau, Mutter, Magd und Himmelskönigin, sondern auch als Lesende oder Gelehrte dargestellt wird. Maria selbst wird im Mittelalter als ein Buch, als *liber signatus* bezeichnet, dessen Siegel nur Jesus öffnen kann; auch ihr erzähltes Leben wird als *puch* verstanden, aus dem die Gläubigen rechtes Leben und wahren Glauben erlernen können. Ikonographisch schlägt sich diese Verbindung Maria-Buch im Vorkommen vieler Bücher auf Marienbildern nieder. So finden wir in mehr als der Hälfte aller Verkündigungsbilder Maria lesend oder gerade sich - bei Erscheinen des Engels Gabriel - vom Buch abwendend. Erstaunlich häufig wird das Buch aber auch in Krippenszenen oder sogar in Stillszenen neben dem Jesuskind dargestellt, mit diesem geradezu parallelisiert. Schließlich gibt es viele berühmte Darstellungen, die Maria als die Lernende, Gelehrte oder Lehrende zeigen, zumeist mit dem Kind, aber gelegentlich auch mit Geistlichen oder Gläubigen, die sie unterrichtet. Ihrer Fruchtbarkeit im göttlichen Kinde wird die Fruchtbarkeit in bezug auf Buch und Wissen beinahe gleichgesetzt, ein Tatbestand, der viele Autoren mit ihren Größenphantasien zur Spiegelung in Maria motiviert hat.

Für spätere, insbesondere nachaufklärerische Künstler wird Maria aufgrund ihrer Schönheit und Gelehrtheit nicht nur zur Muse, sondern wird zum Idealbild der Geliebten, so daß sich das Marienmotiv für erotische und psychologische Dimensionen öffnet. Maria - als *virgo intacta und mater* - kann dann sowohl als Bild für mütterliche Um-

³ Zum ikonographischen Repertoire der Mariendarstellungen und seiner Bedeutung vgl. im *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, hg. von Engelbert Kirschbaum, Rom/Freiburg 1972, die Artikel: „Garten“, „Hohes Lied“, „Immaculata Conceptio“, „Lauretanische Litanei“, „Marienbild“.

sorgung, für erfüllte sinnliche Liebe wie für eine Abwehr von (gefürchteter) Sexualität stehen. Nicht selten läßt die mit Maria verbundene Vorstellung ewiger Jungfräulichkeit zu geschlechtsübergreifenden oder - vermischenden Phantasien ein, da Maria als gewissermaßen nicht Sexuierte für einige Autoren jenseits der Geschlechterdifferenzierung zu stehen scheint.

Überkonfessionell kommt Maria in der Zeit der Nachaufklärung bis in unsere Zeit einer Sehnsucht nach Transzendenz, nach Übernatürlichem, Ganzheitlichem und Wunderbarem entgegen. Und es entspricht das anhaltende Marieninteresse zugleich einem zunehmenden Bedürfnis nach Repräsentation von Weiblichkeit in einer Kultur, die durch die Dreieinigkeit von Vater, Sohn und männlich gedachtem Geist das patriarchalische Prinzip absolut setzt. Über Bilder der gebärenden und unsterblichen Maria und über ihre häufige Darstellung auf einer Mondsichel, kann - im Zuge einer Überlagerung verschiedenster religiöser und mythologischer Phantasien - an die vielen Mondgöttinnen der Antike (Aphrodite, Hera, Diana, Artemis) und alte matriachale Vegetationsgottheiten angeschlossen werden⁴, die alle mit dem Naturprinzip gemeinsam die Vorstellung der Einheit des zeitlich und äußerlich Verschiedenen, oft figuriert in der Mutter-Kind-Einheit, beinhalten. - „Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt“.

Doch wie sieht der Umgang mit dem Marienmotiv in der nachauflärerischen Dichtung konkret aus? Abgesehen von den wenigen Texten, in denen eine fiktive Mariengestalt redend und/oder handelnd eingreift (wie in Kellers *Sieben Legenden*) muß Maria - da in diesem Zusammenhang keine Texte im Sinne eines katholischen Marienglaubens untersucht werden - über andere denn glaubensmäßige Legitimationen als Referenz eingeführt werden, und das geschieht, wie

⁴ Daß so viele Göttinnen mit dem Mond in Verbindung gebracht werden, hängt natürlich mit dem weiblichen Zyklus bzw. der Gebärfähigkeit der Frauen zusammen und stellt diese Göttinnen in den Kontext des jahreszeitlichen Wechsels und des natürlichen Rhythmus von Werden und Vergehen. Bei den frühzeitlichen Mythen wäre an die Mutter-Kind-Einheiten von Inanna und Dumuzi, Ishtar und Tammuz, Isis und Osiris, Persephone und Kore zu denken, an die die Maria-Jesus-Figuration direkt anzuschließen ist.

oben ausgeführt, durch intertextuelle Bezüge. Als Bezugsebenen dienen Bilder, Skulpturen, musikalische oder literarische Werke, wobei eine Bevorzugung bildnerischer Werke in Form von Marienstatuen, Marienbildern oder marienhaften Portraits nicht zu übersehen ist. Ganz offensichtlich hat die sinnliche Wahrnehmung der vielen schönen oder rührenden Marienbilder zu allen Zeiten großen Einfluß auf die Künstler gehabt. Dazu kommen als wichtige Markierungen in der Rezeption zwei historisch folgenreiche Tatsachen: zum einen die Entstehung des weiblichen Portraits in der Renaissance, die sich vor allem als Ablösung der Marienbilder vollzog, mit dem Resultat einer bis in unsere Zeit andauernden Verquickung von Frauen- und Marienbildnissen. Und zum anderen ist an Herders Hinweis in seinem 70. Humanitätsbrief auf die Bedeutsamkeit Marias auch für den modernen Künstler zu denken, ein Hinweis, der verbunden ist mit einem begeisterten Lob von Raphaels Madonnen. Raphael galt seit Ende des 18. bis weit ins 19. Jahrhundert als **der** eigentliche Madonnenkünstler; in vielen literarischen Texten finden wir Raphaelverweise, und wer immer in die Nähe von Dresden kam, stattete - wie zahlreiche Künstlerbriefwechsel zeigen - selbstverständlich der Sixtinischen Madonna einen Besuch ab. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts trat neben Raffael Murillo, dessen Madonnen als noch menschlicher und sinnlicher aufgefaßt wurden, und dann am Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Madonnen Botticellis und Tizians bevorzugt.

Möglichkeiten des Bildbezugs in den literarischen Texten gehen vom direkten Aufrufen eines bestimmten Gemäldes (und seines verschieden intensiven Einbezugs in den jeweiligen Text) über die indirekte Nachformung eines Bildes zum versteckten symbolischen Bezug, für den der große Kunsthistoriker Erwin Panofsky die Begriffe der *formula in disguise* und des *disguised symbolism*⁵ geprägt hat, die sich beide als durchaus hilfreich auch für literarische Interpretationen erweisen.

Im folgenden soll die Weiterentwicklung des Mythos Maria in der Literatur an einigen Texten mit zentralen Marienbezügen aus ver-

⁵ Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting: Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953.

schiedenen Epochen verfolgt werden; für die klassisch-romantische Epoche wähle ich Schiller, für den Realismus Keller und für die Jahrhundertwende Thomas Mann. Besondere Aufmerksamkeit wird dem intertextuellen Marienbezug und dem jeweiligen Bedeutungsraum des Marienthemas in den Texten gewidmet.

1. Friedrich Schiller

Schiller hat in seinem 1801 erschienenen Drama *Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie* eine epochal wichtige und für uns aufschlußreiche Marienphantasie realisiert. Als protestantischer Dichter konnte er keine religiöse Mariendichtung schreiben, aber im Stoff der Jeanne d'Arc, der ihm durch Shakespeare, Voltaire und als Prozeßstoff aus den Pitaval-Akten und aus historischen Quellen bekannt war, bot sich ein poetisch spannungsreiches Ideen- und Bilderfeld an, das durch die Verquickung des Marienthemas mit dem Motiv der kriegerischen Amazone und mit Minerva-Assoziationen einen raffinierten intertextuellen Polylog realisieren konnte. Zugleich trug diese Verquickung den Forderungen der romantischen Kunstrichtung nach Einbeziehung christlicher Motive in moderne Dichtung Rechnung.

In der Interpretation der *Jungfrau von Orleans* werde ich mich auf zwei Bedeutungsschichten konzentrieren, die durch die Marien-thematik motiviert werden: zum einen auf die durch Johanna und ihr Schicksal dargestellte Reflexion auf geschlechtliche Identität und zum anderen - damit letztlich zusammenhängend - auf eine Vorstellung von Maria quasi als regulativer Idee und damit als potentieller Muse hinter dem ganzen Geschehen. Mit Maria als Muse wendet sich Schiller explizit gegen Voltaires lüstern laszives Versepos *La Pucelle d'Orléans*, dessen frivol-witziger Charakter seinen Bestrebungen diametral entgegengesetzt ist.⁶

⁶ In seinem 1803 erschienen Gedicht *Das Mädchen von Orleans* (zunächst 1801 unter dem Titel *Voltaires Pucelle und die Jungfrau von Orleans* veröffentlicht) werden diese ablehnende Haltung gegen Voltaire und zugleich das eigene poetologische Anliegen von Schiller direkt ausgesprochen; in der 2. Strophe heißt es „Doch wie du

Gegen die historischen Zeugnisse, denen nach Johanna vor allem von der Heiligen Magaretha von Antiocha und der Heiligen Katharina von Alexandria beauftragt wurde, dem beinahe verlorenen französischen König zur Hilfe zu eilen, wählt Schiller als Auftraggeber den höchsten Gott und Maria. Diese Doppelweisung strukturiert als merkwürdiger Doppeldiskurs das ganze Drama und führt zu der Frage nach geschlechtlicher Identität. Im Spiegel der Johanna, die selbst zu einer Art Spiegel der Maria wird, versucht Schiller gewissermaßen, sich das Geschlecht seiner eigenen Muse zu verdeutlichen. Und das hat natürlich mit Vorstellungen von Geschlechtlichkeit überhaupt zu tun, ein Thema, das seit Beginn der neuen Frauenbewegung in immer neuen Ansätzen bedacht wird.

Die Verbindung der Heldin Johanna mit Maria vollzieht sich im Prolog noch ganz im Zeichen der Vaterrede und beginnt auch im Namen des Vaters, der seine Töchter verheiraten will, was Johanna aber ablehnt. Gegen den Vater, der von Johannas Kälte gegen die Männer als „schwere Irrung der Natur“ spricht, setzt mit der Rede von Raimond, dem ihr als Mann zugeordneten Schäfer, indirekt eine Darstellung der Johanna als Maria ein: Johanna wird vorgestellt als Schäferin⁷, die gern „auf den Bergen wohnt“, und sie wird als „niedre Magd“ beschrieben. Der Vater sah sie im Traum: „Ein funklend Diadem von sieben Sternen/ Auf ihrem Haupt, das Zepter in der Hand,/ Aus dem drei weiße Lilien entsprangen“ - ikonographisch auch hier deutlich eine Marienvision.

Mit der Abtrennung Johannas aus dem Familien- und Generationsdiskurs und mit der Einleitung der Marienähnlichkeit wird der Weg frei für eine männlich konnotierte Heldin: Im 3. Auftritt wird sie „löwenherzige Jungfrau“ genannt, wir hören von ihrem „männlich(en) Herz“ und es kommt die Helmszene, in der Johanna zum ersten Mal Bewegung zeigt und, einer Minerva gleich, „begierig“ nach dem Helm greift, der sie ab dann als eine Art weiblichen Ritter kennzeich-

selbst, aus kindlichem Geschlechte, / Selbst eine fromme Schäferin wie du/ Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,/ Schwingt sich mit dir den ewgen Sternen zu“.

⁷ Die historische Jeanne hat ausdrücklich zu Protokoll gegeben, daß sie keine Tiere gehütet hat, also keine Schäferin war.

net. Der Name der Maria fällt im Prolog nicht, Johanna spricht hier nur von einem männlichen Gott: „Er sprach zu mir aus dieses Baumes Zweigen:/ (...) Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm./“ (Prolog, 4)⁸.

Zu fragen wäre: Warum wird hier so ausschließlich in männlichen Bezügen und von einer männlichen Sendung gesprochen, obwohl doch im nächsten Akt Johanna ausführlich berichtet, wie Maria ihr dreimal mit Schwert und Fahne erschienen sei und sie schließlich schalt, nicht länger ängstlich zu zögern und ihr als Himmelskönigin befahl, nun zu gehorchen?

Im Zusammenhang mit dieser scheinbaren Unstimmigkeit wird die zentrale Rolle der Jungfräulichkeit und des Marienbildes im Kontext dieser Männerphantasie deutlich. Offenbar konnte sich der Autor mit einer männlich konnotierten Heldin, die auch unter männlichem Gesetz steht, in anderer Weise identifizieren als mit einer ganz weiblichen. Nur in der Jungfrau, dem nicht sexualisierten Wesen, kann eine übergeschlechtliche sowohl männliche wie weibliche Kraft phantasiert werden; nicht in einer bräutlichen oder mütterlichen Frau. Als Jungfrau kann Johanna bis zu einem gewissen Grade sowohl männlich als auch weiblich sein. Von daher muß ihre Jungfräulichkeit als Wille, Überzeugung und Tatbestand immer wieder betont werden, muß immer wieder von der „reinen Jungfrau“ gesprochen werden. Deshalb gipfeln beide Berichte von ihrer „Sendung“ im Gebot der Keuschheit: der männliche Geist sagte ihr: „Nicht Männerliebe darf dein Herz berühren/ Mit sünd'gen Flammen eitler Erdenlust./ Nie wird der Brautkranz deine Locke zieren,/ Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust,“ und auch Maria verkündet ihr: „eine reine Jungfrau/ vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden“. Nur als Jungfrau wird sie mit „kriegerischen Ehren“ verklärt werden, kann sie „den Mut der Cherubim“ haben, kann sie als eine Art Virago oder Minerva erscheinen, wie sie dem König zuerst von seinen Leuten vorgestellt wird:

⁸ Die Zitate werden im folgenden mit Aufzug- und Auftrittangabe nachgewiesen, damit sie in den jeweils vorhandenen Schillerausgaben leicht nachgesehen werden können. Die Textform folgt der Säkularausgabe, 6. Band, mit angeglicher Orthographie, wie sie für Reclam erstellt wurde.

„Denn aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich/ Trat eine Jungfrau mit behelmten Haupt,/ Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich/ Und schrecklich anzusehn“ (I, 9).

Mag das Insistieren auf Reinheit und Jungfräulichkeit noch in Einklang mit dem Vorbild der Maria stehen, so gehen andere Vermännlichungsstrategien im Text weit über dieses hinaus. Die aufwendigste und aufgrund ihrer Marienferne auffälligste Strategie, um potentielle Männlichkeit in die Figur der Heldin zu projizieren, ist das Abspalten von mütterlichen und weiblichen-sexuellen Anteilen, das im Drama vor allem durch die abstoßende Figur der Isabeau, der Mutter des Königs geschieht, die als „Wölfin“, als „Megäre“, als „unnatürliche“ Mutter dargestellt wird. Neben und verbunden mit der Mutterangst vermittelt der Text unübersehbar Sexualängste, wie wir sie aus den gefährlichen Liebes- und Leidenschaftskonstellationen fast aller Schillertexte kennen. Erst diese Sexualangst macht verständlich, warum außer Isabeau, der Frau als Mutter und Sexualwesen, noch einmal gesondert die Frau als Liebende von der Heldin abgespalten wird, und zwar in Gestalt der Agnes Sorel⁹, die Schiller ja auch gegen die Geschichte ins Personenensemble einbegriffen hat.

Isabeau und Agnes Sorel, die man als ganz böse und ganz gute Eva-Figurationen ansehen könnte, müssen von Johanna überwunden und zugleich integriert werden. Unter dem Schutz der Marienfahne nämlich entfaltet sich im Text neben den verschiedenen Trennungs- und Spaltungsstrategien nicht nur in militärischer und politischer Hinsicht, sondern auch in bezug auf die Heldin als Mensch und Muse ein großer Einheits- und Versöhnungsdiskurs, der menschliche und göttliche Figurationen umgreift. Doch hierzu muß Johanna selbst erst die Erfahrung von Trennung und Differenz erleben.

Nach den ersten Siegen und großen politischen Versöhnungsszenen, die sie noch als quasi unbewußtes und geschlechtsloses Wesen für den König erringt, lernt sie in der Begegnung mit dem Engländer Lionel die Liebe kennen, erfährt den Einschnitt der geschlechtlichen Differenz, lernt Unglück, Einsamkeit, Nichtverstehen und Gefangen-

⁹ Agnes Sorel kam erst nach dem Tod der Jeanne d'Arc an den Hof Karls, die beiden können sich also nicht getroffen haben.

schaft kennen. Johanna wird sehend und bewußt und kann erst dann im Banner der Maria zu einer neuen mütterlichen Einheit finden. Sie kann Lionel entsagen und in mütterlicher Sorge um den König ein Wunder vollbringen, die Fesseln sprengen und aus dem Turm, in dem sie gefangen gehalten wird, fliegend dem König zu Hilfe eilen und sich für ihn opfern.

Unter der von Johanna als letztem Wunsch geforderten Marienfahne mit dem Gotteskind sehen wir ihr Sterben im Arm des Königs in einer Szene, wie sie vor allem in der Ostkirche zur Darstellung der *dormitio* der Maria genutzt wird: Maria als Tochter stirbt in den Armen ihres Sohnes als Vater und geht so in den Himmel ein. In dieser ikonographisch evozierten Vorstellung werden auch die letzten Trennungen aufgehoben bis zu der Trennung von männlicher und weiblicher Gottheit, die im Text durch die doppelt geführte Weisungsinstanz immer präsent ist. Das In-den-Himmel-Eingehen wird bei Schiller bildlich als letzter Akt der Selbstfindung Johannas, als Anschauung gewordene Erkenntnis dargestellt, indem sie „oben“ eine Maria-Gott-Figuration als ihr Spiegelbild erwartet.

Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie lächelnd mir entgegen. (V,14)

Mit der Marienvision endet das Drama, über dessen wechselvollem Figurengeschehen die Marienfahne immer weht, und hinter dessen Gedanken- und Bilderwelt Maria als regulative Idee steht. Nur die komplexe Idee der Maria macht es möglich, Entwürfe von Jungfräulichkeit und Amazonentum erzählend zu verbinden mit solchen von Friedfertigkeit und Mütterlichkeit. Insbesondere erlaubt die Marienidee das Nebeneinander männlicher und weiblicher Symbolsysteme bis zu höchsten, transzendenten Vorstellungen. Es lag dem Autor Schiller offenbar daran, einen weiblich-mütterlichen Bild- und Symbolraum für seine poetologischen Phantasien zu imaginieren, der dennoch das männliche Prinzip nicht in Frage stellt. Deshalb steht nicht nur die Beglaubigung der Männlichkeit Johannas im Zentrum der ersten Akte, sondern es muß hinter Maria als Auftraggeberin immer

auch die Idee eines männlichen Gottes als letzter Instanz präsent gehalten werden. Der *mundus maternus* verspricht offenbar ein erweitertes dichterisches Selbstverständnis, doch darf das Männliche darin nicht untergehen. Im Rahmen der so abgesicherten männlichen Bedeutung können dann im Bild der Jungfrau und der ihr übergeordneten Maria Weiblichkeitsphantasien entwickelt werden, die zentral mit dem dichterischen Schaffensprozeß zusammenhängen: Es sind mütterliche Phantasien von Produktion, die die männlich-narzißtischen Phantasien von Vollendung, Sieg, Erfolg, Triumph nicht in Frage stellen. Dabei kann die Evokation frühkindlich-regressiver Vorstellungen von geschlechtlicher Omnipotenz überleiten zu einem progressiven Entwurf künstlerischer Kreativität, in dem männliche und weibliche Anteile auf einer höheren Ebene vereint werden. In Schillers *Jungfrau von Orleans* lassen sich also - trotz aller aufgewiesenen Ängste vor geschlechtlichem Identitätsverlust und vor Sexualität - Ansätze entdecken, die unter dem Banner der Marienidee auf Gestaltung von Reziprozität und Ergänzung männlich-weiblicher Valenzen zielen. Im Abschlußtableau der Johanna im Arm des Königs, in dem sich die Heldin in der Madonna mit dem männlichen Kind im Arm spiegelt, scheinen die männlich-weiblichen Werte spannungsreich versöhnt. Schillers „romantische Tragödie“ weist so mit den im Bedeutungsraum der Maria gestalteten Androgynitätsidealen auf die Frühromantik¹⁰ und deren poetologische Implikationen. Die für den Text zentrale Vorstellung der Vereinigung des sonst historisch Getrennten wird in der Romantik dann die Marienfigur überhaupt betreffen, insofern ihr Bedeutungsraum durch Amalgamierung mit frühgeschichtlichen und antiken weiblichen Gottheiten durchgreifend erweitert wird.

¹⁰ Zur Androgynität in der Romantik vgl. Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986; Hannelore Schlaffer: „Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* Bd. 21, 1977, S. 274-296.

2. Gottfried Keller

Auch in der Epoche des poetischen Realismus spielt Maria eine erstaunlich wichtige Rolle, erstaunlich, weil seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht zuletzt durch den starken Einfluß von Feuerbachs strikt diesseitsbezogener Philosophie die Religion als Lebensorientierung in den Hintergrund getreten ist und weil schließlich das realistische Literatur-Programm sich die Darstellung des **wirklichen** Lebens zum Ziel setzte. Gottfried Keller ist unter den Autoren mit Marienthematik ein besonders auffallendes Beispiel, weil in einigen seiner Texte Maria als tatsächliche „Person“ vorkommt, also nicht nur als himmlisches Prinzip, als Bild oder in verhüllter Symbolik; sie ist eine Person, die trotz aller Heiligkeit handelnd und sich kräftig einmischend, ja eindreschend in Szene tritt. In anderen Texten Kellers, z.B. im *Grünen Heinrich* und im Novellenkranz *Das Sinngedicht* steht Maria als Muse oder als regulative Idee für Vorstellungen von Weiblichkeit hinter verschiedenen weiblichen Figuren.

Für Kellers Interesse an Maria als Thema und Motiv lassen sich verschiedene Wurzeln finden, ich will nur drei nennen, die auch für andere Autoren der Zeit symptomatisch sind.

Die eine Wurzel hängt mit Kellers Feuerbacherlebnis zusammen, das ihn einerseits *tabula rasa* machen (ließ) mit allen meinen bisherigen religiösen Vorstellungen¹¹, zugleich aber im Kontext der feuerbachschen sensualistischen Moralphilosophie den Marienkult (in Vermischung mit Antikenmotiven) für eine neue Diesseitsreligion entdecken ließ. Keller folgt Feuerbach auch in der Neuentdeckung von Marienlegenden. Er rezipiert die 1804 erschienenen *Legenden* des Rügener Pfarrers Johann Theobul Kosegarten, deren Fortschreibung er nach langer Bearbeitungszeit 1872 unter dem Titel *Sieben Legenden* veröffentlicht, „wobei ihnen freilich zuweilen das Antlitz nach

¹¹ Gottfried Keller: *Gesammelte Briefe*. Hg. von Carl Helbig, Berlin 1950, Bd. 1, S. 274.

einer anderen Himmelsgegend hingewendet wurde, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen.“ (SL 11)¹²

Die z.T. wirklich subversive Umdeutung der Legenden hängt mit dem zweiten Aspekt zusammen, den ich für Kellers Marienphantasien und für die von vielen anderen Autoren des 19. Jahrhunderts als wichtig ansehe, nämlich mit seinem Interesse an Fragen der Frauenemanzipation sowie an Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt. Hier partizipiert Keller an einem Diskurs über Weiblichkeit, der von den *Vormärz*autoren und den Vertretern des *Jungen Deutschland* begonnen worden war, und in dem junge Intellektuelle Standpunkt bezogen betreffs ihres Frauenbilds, einen Standpunkt, der sich konfrontiert sah mit dem aus Frankreich kommenden neuen Frauenbild der *femme libre*, der emanzipierten und sexuell freizügigen Frau (berühmtestes Beispiel: George Sand). Es entstand in Deutschland ein breiter sich in Zeitschriften und Dichtung entfaltender Diskurs, an dem auch die neu sich formierende Frauenbewegung, allen voran Luise Otto Peters, teilnahm. Dieser Diskurs interessiert uns deshalb hier, weil als Gegenbegriff zur libertinen Frau, die gern als Magdalenen-Frau bezeichnet wurde, immer wieder **Maria** ins Feld geführt wurde, und zwar mit Bezug auf die Gottesmutter und den Jesusbesuch bei den bethanischen Schwestern (Lukas 10, 38-42). Die vielzitierten Jesusworte „Maria hat den bessern Teil erwählt“, gelten einer ruhigen, kontemplativen nur dem Mann zuhörenden klugen Frau Maria.¹³

¹² Gottfried Keller: „Sieben Legenden“. In: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Hg. von Thomas Böning, Gerhard Kaiser u.a. (Klassiker Ausgabe), Frankfurt 1991. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Der Nachweis erfolgt mit dem Kürzel SL und Seitenangabe in Klammern nach dem Zitat.

¹³ Auf dem Gebiet der Literatur wurde die Mariendiskussion unter der Vermischung der bethanischen Maria und der Gottesmutter Maria geführt in Theodor Mundts Roman *Die Madonna* (1835), auf den Luise Mühlbachs (id est: Clara Mundts) Roman *Das Mädchen* (1839) antwortete. In der Lyrik wurde sie intensiviert durch Rudolf Gottschalls Liebesdithyramben *Madonna und Magdalena* (1845), auf die wiederum Louise Astons Gedichte *Wilde Rosen* (1846) antworteten. Im Zeitschriftenbereich ist von höchster Wichtigkeit die angesprochene Erweiterung des Marienparadigmas um die bethanische Maria bei Robert Blum, dem Herausgeber der *Sächsischen Vaterlandsblätter*, der 1843 in einem Aufruf zur Diskussion über die Partizipation

Schaut man sich die Frauenbilder in den Werken der poetischen Realisten an, so gewinnt man den Eindruck, als laufe die Legitimation des eigenen Frauenentwurfs in Fortsetzung dieser Debatte ihrer Jugendzeit über Marienbezüge, - bei Keller, Storm, Fontane ausführlich, aber auch Raabe zielt seinen Romanerstling, die *Chronik der Sperlingsgasse*, mit geradezu abundanten Marienassoziationen, und auch Stifter setzt seine Heldin Brigitta, eine interessante emanzipierte Frau, zur moralischen Absicherung gewissermaßen in einen *hortus conclusus*. Zu betonen ist, daß in dieser Debatte Maria nicht Bild oder Programm ist für eine konservative, sondern für eine moderat emanzipierte Frau, eine Frau, die an öffentlichen Belangen auf „weibliche“ Weise teilnimmt, eine kluge, auch sinnliche Frau, aber eben keine *femme libre*.

In seinen *Sieben Legenden* erstellt Keller in Verschmelzung psychologischer, erotischer, poetologischer und kulturkritischer Schichten ein Marienbild, das Peter von Matt die „wundersamste Jungfrau Maria (des) ganzen Jahrhunderts.“¹⁴ nennt. Es sind wirklich ganz köstliche Texte, hoch ironisch und von tiefem Ernst zugleich.

Maria kommt in den meisten Legenden mehr oder weniger direkt vor, mal als Vermittlerin, mal wirklich in die Handlung eingreifend. Dabei changiert ihre Gestalt in Fortsetzung romantischer Vermischungsprozesse zwischen Venus- und Mariabildern. In den Legenden *Die Jungfrau und der Teufel* und *Die Jungfrau als Ritter* nimmt sie

von Frauen am politischen Leben sein Frauenengagement gipfeln läßt in dem Bibelbezug: „Wenn es heißt, Maria hat das beste Teil gewählt, daß sie zu den Füßen des Heilands sitzt und zuhört, so ist dies eben deshalb so schön gesagt, weil es die Weise ausdrückt, wie gerade das Weib seine Teilnahme an dem Interesse größerer Kreise, als dem eines engen Hauswesens kundgeben soll.“ (Zitiert nach Bärbel Clemens: „*Menschenrechte haben keine Geschlecht!*“. *Zum Politikverständnis der bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler 1988, S. 11.) Luise Otto Peters, die „Mutter“ der Frauenbewegung, bezieht sich dann 1849 in der ersten Ausgabe ihrer Frauenzeitung programmatisch auf eben diese Bibelstelle, um deutlich zu machen, daß die neue gebildete und vaterlandsengagierte Frau kein wilder lasziver Magdalentyp ist. (Dokumente dazu in: Renate Möhrmann (Hg.): *Frauenemanzipation im Vormärz. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1980, S. 204 u.a.)

¹⁴ Peter von Matt: „Gottfried Keller und der brachiale Zweikampf“. In: Hans Wysling (Hg.), *Gottfried Keller. Elf Essays*, Zürich 1990, S. 129.

nach Anrufung ihrer Hilfe einmal die Gestalt einer Frau, das andere Mal die eines Ritters an und behauptet kämpfend (in der ersten Legende mit dem Teufel, in der anderen mit rivalisierenden Rittern) das Wohl ihrer Schützlinge. Diese Zweigeschlechtlichkeit der Maria und ihre irdische Tatkraft ist von zentraler Bedeutung in diesen Texten, da durch sie Ganzheitlichkeit sowohl im geschlechtlichen wie im künstlerischen Sinne und in irdischer Praxis figuriert wird. Und dieses Thema macht die Legenden im Grunde auch hochmodern. Im Kampf zwischen Maria und Teufel auf der Heide wird dies am deutlichsten. Kellers Teufel ist nämlich nicht der leibhaftige Böse wie in Kosegartens Legenden, sondern ist der einsame, melancholische, auf sein Geschlecht reduzierte Mann, der in Maria das geschlechtlich Ganze und damit das Schöne begehrt. Als solcher ist er gewissermaßen Stellvertreter des Künstlers - nicht zufällig wohnen im *Tanzlegendchen*, dem letzten und berühmtesten Text der Legendenreihe, die Muses in der Hölle.

Maria, die nicht geschlechtlich Reduzierte, steht für das Kunstwerk, ist selbst ein Kunstprodukt, denn sie „springt“ in den Text vom Altar, auf dem sie als „eigentümlich anmutiges Marienbild“ (SL 33) eines armen Meisters gestanden hat. Als eine Art moderner Muse weist sie den rechten Weg zum Leben und zur Kunst. Es ist ein Weg, der Verlust, Trauer, Defizienz, aber auch Sinnlichkeit und Lust in sich aufnimmt und symbolhaft überführt in eine andere Welt, eine Welt des Ganzen, Glückhaften, Schönen. Wenn Keller über die Legende *Die Jungfrau als Ritter* die schon zitierten Silesius-Worte als Motto gestellt hat, endend mit dem Vers „Wie kann sie alles seyn? sie ist ein' and're Welt.“, so meint die „and're Welt“ der Maria bei Keller nicht mehr die Welt der religiösen Transzendenz, sondern eine Transzendenz, die nach Durchgang durch das Reale als eine poetische Vision glückhafter nicht entfremdeter und nichtreduzierter Menschlichkeit erscheint. Der weiblich-marianische Spannungsbogen zwischen Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit, der im Verlauf der sinnenfeindlichen Bürgerzeit im Innern immer mehr ausgehöhlt worden war, indem der ganze Bereich weiblicher Lust und Sexualität negiert wurde, be-

kommt durch Kellers Marienbilder ansatzweise auch körperhafte Realität.

Nicht zuletzt erinnern Kellers Marien - und das wäre eine dritte Quelle ihrer häufigen Erscheinung im 19. Jahrhundert - an die seit 1850 Verbreitung findende Kunst der Präraffaeliten (Rosseti, Hunt, Millais, Morris) und an Murillos Madonnen. Kellers Maleraugen werden - gerade nach seinem Feuerbacherlebnis - die neuen real-symbolistischen Madonnendarstellungen nicht entgangen sein, die als schillernde Verschmelzungen zwischen heiliger Gottesmutter und sinnlicher Liebesgöttin neue Weiblichkeitsbilder stifteten. Über die Bedeutung der Präraffaeliten für Fontane, insbesondere für seine Mädchenfrau Effi Briest - das sei hier nur ergänzend gesagt - hat Peter-Klaus Schuster mit seinem Buch *Theodor Fontane: Effi Briest - Ein Leben nach christlichen Bildern* ausführlich gehandelt und hat gezeigt, wie Fontane auf eine zugleich affirmative wie subversive Weise mit dem Marienmotiv umgeht. Mit Bildern schreibt der Autor Fontane gegen gesellschaftlich fixierte - Leben und Glück verhin-dernde - Bilder an, und offenbar ist das Marienmotiv für ihn beson-ders geeignet, den Zwangscharakter von Bildern zugleich mit deren befreiendem Potential vorzuzeigen.

3. Thomas Mann

Das Jonglieren mit Bildern im Rückgriff auf deren Aussagekraft und zugleich deren Unterlaufen nimmt um die Jahrhundertwende, der Zeit der großen Bilderstürze, der Zeit aber auch der ersten Infragestellung von Identitätskonzepten programmatischen Charakter an. Daß die Figur der Maria gerade aufgrund ihrer schillernden Vielfältigkeit und ihrer multiplen intertextuellen Verwobenheit zur Veranschaulichung solcher Umbrüche einlädt, muß nach dem bisher Gesagten nicht wun-dernehmen. - Am Beispiel von Thomas Manns 1902 erschienener Erzählung *Gladius Dei* (Gottesschwert), einer „psychologischen Vor-studie“ zu seinem einzigen Drama *Fiorenza* (1907), möchte ich ab-schließend diesen Prozeß der Infragestellung von Substanziellem und

dogmatisch Fixiertem verdeutlichen, ein Prozeß, der auch hier - wie in den anderen Texten - Fragen der geschlechtlichen Identität berührt.¹⁵ Zum besseren Verständnis des letzten Punkts soll wenigstens hingewiesen werden auf Thomas Manns problematisches Verhältnis zur eigenen Homosexualität. Auffallend ist, wie sehr der Autor vor allem in seinem Frühwerk einerseits in der Bewertung dessen, was er als weibliche Anteile in sich auffaßt, dem Diskurs seiner Zeit in der Mißachtung des Weiblichen verhaftet ist, und wie sehr er andererseits doch immer wieder versucht, das verachtete Weibliche für sich und sein Künstlertum zu retten.

Die Geschichte *Gladius Dei* erscheint in diesem Zusammenhang wie eine Parodie auf alle geschlechtlich codierten Bilder und damit auf Geschlechtszuschreibung überhaupt. Sie beginnt beinahe schwelgerisch mit einer Präsentation der Kunststadt München um die Jahrhundertwende, in der die bayrische Metropole - ein schöner Abklatsch der Kunststadt Florenz - als Eldorado der Kunst erscheint, bevölkert nur mit Künstlern und ausgestattet mit Kunstwerken und Kunstläden. Im Rummel dieser Kunstwelt erregt der große Kunstladen Blüthenzweig besondere Aufmerksamkeit durch die Ausstellung der Photographie eines Madonnenbildes, das auf der aktuellen internationalen Kunstausstellung die höchste Beachtung gefunden hat. Diese 'Reproduktion' zieht auch die Aufmerksamkeit eines hageren, im dunklen Kapuzenmantel umhergehenden jungen Mannes mit dem Namen Hieronymus an, der uns in allen Attributen als ein Doppelgänger des asketischen Mönches Savonarola nahegebracht wird und der gebannt vor dem ausgestellten Bild verharret. Nach drei in Gewissensqualen durchrungenen Nächten begibt er sich in den Kunstladen und fordert vom Kunsthändler Blüthenzweig, das Madonnenbild aus dem Fenster zu entfernen, ja schließlich alles im Laden zu verbrennen, wobei er sich auf einen göttlichen Befehl beruft. Als Herr Blüthenzweig nach fruchtlosen Einwänden schließlich den Fanatiker

¹⁵ Zur Darstellung von Weiblichkeit im Werk Thomas Manns vgl. Youn-Ock Kim: Das 'weibliche' Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann, Frankfurt/M. 1997.

von seinem kolossalem Packer Herr Krauthuber auf die Straße werfen läßt, hat Hieronymus eine Vision, in der der ganze Kunstrat des Händlers mit den vielen Bildern, Statuetten, Vasen, Frauenbüsten „unter dem Jubelschrei des durch seine furchtbaren Worte geknechteten Volkes in prasselnde Flammen“ (GD 235)¹⁶ aufgeht. „Er sah gegen die gelbliche Wolkenwand, die von der Theatinerstraße heraufgezogen war und in der es leise donnerte, ein breites Feuerschwert stehen, das sich im Schwefellicht über die frohe Stadt hinreckte ... „Gladius Dei super terram ...“ [...] murmelte er bebend: „Cito et velociter!“ (GD 234)

Interessant ist nun, wie in dieser Erzählung die Seinsweise des Kunstwerks verbunden wird mit der Wahrnehmung von Geschlechterrollen. Das Kunstwerk, das im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, der Handlung und des ästhetisch arrangierten Kunstladens steht, ist - und das ist neu - kein Original, sondern eine Reproduktion, genauer gesagt, eine Photographie:

Auf einer Staffelei ein großes Bild, vor dem die Menge sich staut: eine wertvolle, in rotbraunem Tone ausgeführte Photographie, in breitem, altgoldenen Rahmen, ein Aufsehen erregendes Stück, eine Nachbildung des Clous der großen internationalen Ausstellung des Jahres, zu deren Besuch an den Litfaßsäulen, zwischen Konzertprospekten und künstlerisch ausgestatteten Empfehlungen von Toilettenmitteln, archaisierende und wirkungsvolle Plakate einladen. (GD 217)

Erst in einem zweiten Anlauf, erfährt man, um was für ein Bild es sich eigentlich handelt:

Die große, rötlichbraune Photographie stand, mit äußerstem Geschmack in Altgold gerahmt, auf einer Staffelei inmitten des Fensterraumes. Es war eine Madonna, eine durchaus modern empfundene, von jeder Konvention

¹⁶ Thomas Mann, „Gladius Dei“. In: Thomas Mann, *Die Erzählungen*, Frankfurt/M. 1986, S. 215-235. Im folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert. Der Nachweis erfolgt mit dem Kürzel GD und Seitenzahl in Klammern nach dem Zitat.

freie Arbeit. Die Gestalt der heiligen Gebärerin war von berückender Weiblichkeit, entblößt und schön. Ihre großen, schwülen Augen waren dunkel umrandert, und ihre delikate und seltsam lächelnden Lippen standen halb geöffnet. Ihre schmalen, ein wenig nervös und krampfhaft gruppierten Finger umfaßten die Hüfte des Kindes, eines nackten Knaben von distinguiertem und fast primitiver Schlankheit, der mit ihrer Brust spielte und dabei seine Augen mit einem klugen Seitenblick auf den Beschauer gerichtet hielt. (GD 222)

Das Motiv der photographischen Reproduktion wird dadurch weiter profiliert, daß die gesamte hier zur Darstellung kommende Kunstwelt eine solche der Reproduktion ist. In den Fenstern der Kunstläden werden beinahe ausschließlich Reproduktionen, Abgüsse, Nachbildungen, Photographien ausgestellt oder Artikel, die nie im Original, sondern in der Vervielfältigung verkauft werden: Bücher, Toilettenartikel, Rahmen. Das Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit hat den Kunstmarkt hier längst eingeholt und die Kunst besteht vor allem im dekorativen Arrangement, für das das Motiv des prächtigen Rahmens leitmotivisch steht.

Welche freudige Pracht der Auslage! Reproduktionen von Meisterwerken aus allen Galerien der Erde, eingefasst in kostbare, raffiniert getönte und ornamentierte Rahmen [...]; die Plastik der Renaissance in vollendeten Abgüssen; (GD 217)

Aber nicht nur die dargestellten Kunstobjekte in den Schönheitsgeschäften am Odeonplatz sind Reproduktionen, sondern die ganze hier vorgeführte Welt erscheint als reproduzierte. Die Architektur Münchens mit Brunnen, Monumentalbauten, Regentenpalast reproduziert italienische Architektur, vor allem der Stadt Florenz; auch das Kunstvölkchen mit der Gier nach neuesten Attraktionen wirkt clichéhaft: pittoresk gruppiert, nach modischen Gesichtspunkten und Vorbildern. Und selbst die Protagonisten erscheinen als Reproduktion: Herr Blüthenzweig als Cliché des jüdischen Kunsthändlers, und Hieronymus in seinem Fanatismus, seinem Erscheinungsbild und mit

seinen Zerstörungsvisionen ist nur ein Abbild Savonarolas, der noch auf dem Scheiterhaufen in Florenz dazu aufrief, alle sinnlich- weltlichen Renaissance-Gemälde zu verbrennen. Das Bild im Mittelpunkt ist Photographie eines Kunstwerks, das eine Geliebte des Künstlers nach dem Vorbild wiederum berühmter Madonnenbilder darstellt, ist also mehrfach Reproduktion. Selbst die Organisationsform des Textes folgt im durchgehenden Prinzip der Wiederholung dem Reproduktionsprinzip: zentrales Stilmittel ist das Leitmotiv, ganze Textpassagen wiederholen sich in gleicher oder ähnlicher Form.

Diese Dominanz der Reproduktion, der explizite Verzicht auf Originales, Identisches, Essentielles wird verschränkt mit einer clichéhaften oder schillernden Präsentation von Männlichkeit und Weiblichkeit.

Schon bei Betrachtung des Madonnenbildes geraten die festen Zuschreibungen und Vorstellungen ins Wanken, werden Begriffe wie Identität und Originalität fragwürdig. Ist das hurenhafte Wesen auf der Photographie noch eine Madonna? Wird die Madonna dadurch, daß sie nackt und sinnlich dargestellt wird, nicht ihrer urbildhaften Substanz beraubt? Oder hat der abendländische Mythos Maria letztlich gar nichts mit den Reproduktionen, die die Menschen in ihrer Geschlechterwelt davon machen, zu tun? Was haben uns dann überhaupt die Bilder zu sagen? Wie ist die Tatsache, daß wir es hier nur mit einer prächtig gerahmten Photographie von einem Werk zu tun haben, das in offenbar unzulänglicher, wenn auch berückender Weise eine gesellschaftliche und religiöse Wahrheit noch als Unwahrheit zur Darstellung bringt, zu verstehen? Weist sie auf ein Wissen um die Kontextgebundenheit jeglicher Wahrheit? Im Sinne einer solchen Weltansicht könnte gewissermaßen immer nur der Rahmen als Ausdruck für die jeweilige soziohistorische Situierung und Konturierung das Eigentliche sein, ein Eigentliches, das auf seine Konstruiertheit und Reproduzierbarkeit (denn Rahmen sind Massenware, Meterware und austauschbar) selbst verweist.

Auf der Ebene handelnder und sprechender Figuren wird die Instabilität fortgesetzt. Es begegnen uns im Text beinahe nur Männer: Blüthenzweig, die Jünglinge, Savonarola, Krauthuber und zwei Gehilfen im Kunstladen. Die Welt des Weiblichen wird nur marginal ange-

deutet mit dem Cliché eines Süße-Mädel-Typs. Und dennoch steht Weiblichkeit im Zentrum dieser Novelle, insofern der ganze Bereich der Kunst weiblich konnotiert erscheint: Im Mittelpunkt steht das Madonnenbild, das aller Aufmerksamkeit anzieht, das Hieronymus in den Laden führt, das das zentrale Kunstgespräch motiviert und das die finalen Zerstörungspantasien auslöst. Ja selbst die ganze Kunststadt München scheint weiblich konnotiert wie die Stadt Florenz im Drama *Fiorenza*, die von verschiedenen Figuren bis hin zu Savonarola als schönes, freches verführerisches und sündiges Frauenzimmer angere-det wird.

Die Welt des Weiblichen beschränkt sich aber nicht auf die Atmo-sphäre der Kunststadt und ihre Kunstprodukte, sondern schließt Herrn Blüthenzweig, der in dieser Welt hantiert, bis zu einem gewissen Grad mit ein. Zur Verweiblichung Blüthenzweigs tragen zwei Aspekte bei: die Kontrastierung mit anderen, männlicheren Gestalten und sein Name und Berufsstand. - Auf der Skala dargestellter Männ-lichkeit steht nämlich der Kunsthändler Blüthenzweig deutlich auf der weiblichsten Seite, auf deren entgegengesetztem Ende Hieronymus und Krauthuber stehen. Hieronymus wirkt männlich in seiner ganzen mönchischen Erscheinung mit hagerem, scharfgeschnittenen durch-geistigtem Gesicht, seinem aggressiven kämpferischen Auftreten und seiner phallischen Schwertvision. Der Packer und Rausschmeißer Krauthuber hat nichts individuelles oder originelles Männliches, son-derm erscheint wie die Inkarnation eines fleischigen Phallus, der nur auf Betätigung wartet:

ein massiges und übergewaltiges Etwas, eine ungeheuerliche und strot-zende menschliche Erscheinung von schreckeneinflößender Fülle, deren schwellende, quellende, gepolsterte Gliedmaßen überall formlos ineinan-der übergingen. (GD 233)

Von solchen beinahe karrikaturhaften Figurationen von Männlichkeit ist der Kunsthändler Blüthenzweig unendlich weit entfernt, zumal sein Wirken mit schönen dekorativen Gegenständen der Einrichtung selbst schon weiblichen Charakter hat. Durch seinen Namen wird

dieses Weibliche weiter betont. Nicht nur verweist ja das Denotat des Namens *Blütenzweig* auf einen eher weiblichen Kosmos, sondern zugleich steht dieser Name für jüdische Rasse und Kultur und für deren Einordnung im Diskurs der Zeit.¹⁷ Als jüdisch galt nämlich, wie die ganze Diskussion der Jahrhundertwende um den „impressionistischen Menschen“¹⁸ oder auch Weiningers kulturphilosophisches Buch *Geschlecht und Charakter*¹⁹ zeigen, ein weiblich-passivisches Wesen, das sich ästhetischen, triebhaften, emotionalen Eindrücken hingibt und sich - im Gegensatz zum geistvollen und ichfesten Mann - in gesteigerter Sensibilität und moralischer Labilität vom Schönen berauschen und inspirieren läßt.

Indem Thomas Mann seine Figur des Herrn Blütenzweig clichéhaft diesem Diskurs von Weiblichkeit einfügt, kann er, nachdem er in Savonarola und Krauthuber seine phallisch-männlichen Tendenzen realisiert und zugleich ironisch abgewehrt hat, im Kunsthändler Blütenzweig eigene weibliche Elemente spiegeln. Durch die Verlagerung ins Jüdische distanziert er sich im Sinne der epochalen Abwertung des Jüdischen von diesen eigenen Tendenzen, sie erscheinen

¹⁷ Als Vorbild für den Kunstladen des Herrn Blütenzweig am Odeonplatz wurde von E. M. Wolf der jüdische „Kunstsalon“ von J. Littauer ausgemacht. (E. M. Wolf: „Savonarola in München“. In: *Euphorion* 64 1970, S. 1988. Die Tatsache, daß Thomas Mann den Namen in eine noch deutlicher jüdische Version verwandelt, trägt zum parodistischen und karrikaturhaften Charakter des Textes und seiner Abwehrstrategien bei. Darüber hinaus knüpft er aber offensichtlich an die Diskussion um den sogenannten „jüdischen Charakter“ um die Jahrhundertwende an, die sowohl in den Bereich des Künstlerischen wie des von Thomas Mann verschiedentlich kommentierten Bisexuellen führt.

¹⁸ Die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert geführte Debatte über Art und Wert des Impressionismus fand eine erste Zusammenfassung in Richard Hamanns Buch: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg an der Lahn 1907. Hamann arbeitet hier dem nationalistischen Impressionismusverdikt vor und parallelisiert explizit Eigenschaften des impressionistischen Menschen mit weiblichen Anlagen und jüdischen Charakterzügen.

¹⁹ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*, Wien und Leipzig 1903. Dieses Buch hat später nachweislich Thomas Manns Interesse gefunden, und man kann davon ausgehen, daß entsprechende Diskussionen, die Thomas Mann als Interessierter verfolgte, vorausgingen.

minderwertig und lächerlich. Da aber im Kontext der Novelle alle nicht-weibischen, „männlichen“ Männer noch unwert und lächerlicher erscheinen, gewinnt andererseits Herr Blüthenzweig wieder an Dignität. Noch dazu stellt er mit seiner Madonna und seinem Kunstladen immerhin den Mittelpunkt des Textes dar, einen Mittelpunkt, der für die Welt der Kunst von unendlicher Bedeutung ist. Das breit Facettierte und Widersprüchliche im Bild der Madonna (der jungfräulichen Mutter überhaupt und dieser hier ausgestellten Madonna im besonderen) läßt sich insofern auf Herrn Blüthenzweig als einer männlich-weiblichen Kunstfigur übertragen, als bestimmte Vorstellungen einer männlichen oder weiblichen Identität in beiden Fällen tendenziell unterlaufen werden. Im Bild der Photographie gesprochen transportiert der Text einen Wirklichkeitsentwurf, demnach wir immer nur Abzüge, nie Originale antreffen können, und diese Abzüge und Reproduktionen ziehen ihren Effekt und ihre Gültigkeit allein aus einem je gesellschaftlichen Arrangement, aus einer bestimmten Situiertheit, aus dem Rahmen.

Schaut man sich *Gladius Dei* von diesen Überlegungen her noch einmal als Marien-Text an, so muß zunächst gesagt werden, daß auch diese Marienphantasie eingeordnet werden kann in die Reihe von Versuchen männlicher Autoren, im Bild der jungfräulichen Gottesmutter die Polarisierung von Geschlechterrollen zu überwinden und weibliche Anteile für sich als männliche Künstler zu sichern. Dabei wird auch hier die Palette dessen, was weiblich ist, erweitert im Vergleich zu den soziohistorischen Rollenzuschreibungen. Der Text von Thomas Mann geht aber noch weiter, insofern Männlichkeit und Weiblichkeit, ja Identität und Originalität überhaupt durch die Figurenkonstellation, die Bilder und die den ganzen Texten charakterisierenden ironischen Brechungen in Frage gestellt werden.

Das Madonnenbild in *Gladius Dei* kann - wie so viele Marienbilder seit dem Mittelalter - Trost spenden, doch spendet es diesen Trost nicht durch seinen Bezug auf Substanzielles, sondern gerade durch seine fehlende Originalität und durch den Verweis auf die Allherrschaft von Reproduktionsmechanismen. Es entläßt die Betrachter künstlerisch aus dem Zwang zum Identitätskonzept und weist einen Weg zu einem Leben und einer Kunst jenseits geschlechtlich fixierter

Identität. Fragen von Identität, Originalität, Objektivität, Wahrheit bekommen angesichts der hier zentralgesetzten Marien- und Savonarola-Reproduktionen einen illusionären Charakter bzw. werden neu definiert. Künstlerische Wahrheit erscheint nicht mehr notwendig verbunden mit einer zentralen, allgemeingültigen Perspektive, mit allgemeinverbindlichen Normen (von Geschlechtsrollenzuschreibung beispielsweise), auf die die Originalität und Identität eines Werkes stellvertretend verweisen muß, sondern wird - in tendenziell postmoderner Auffassung - verbunden mit der Erfahrung auch des Heterogenen, Partialen, Marginalen und Abweichenden.

Damit reicht dieser Marientext auf einer bestimmten Ebene - auch wenn am Ende die Vision eines Savonarola mit aufgerichtetem phallischen Schwert obsiegt - vom Ansatz her in die jüngste Diskussion um Fragen der Geschlechtsidentität. Diese Diskussion wurde in den 90er Jahren maßgeblich ausgelöst durch Judith Butlers These, daß das Geschlecht ausschließlich eine Konstruktion, ein Effekt, ein Produkt bestimmter gesellschaftlicher Diskurse sei, dem nichts Konkretes, Prädiskursives, Biologisch-Faktisches entspricht.²⁰ Butler vertritt die Meinung, daß in unserer Gesellschaft Macht durch Zwangsheterosexualität ausgeübt würde und daß, befreit von diesem Zwang, eine breit gefächerte Skala von Geschlechtsrealitäten sich entfalten könnte. Als einen Weg, den Machtdiskurs der Heterosexualität zu unterlaufen, empfiehlt sie eine parodistische Dekonstruktion dieses Diskurses, die den fiktionalen Charakter von Natur und Identität deutlich mache und „den durch und durch konstruierten Status des sogenannten heterosexuellen 'Originals' hervor(hebe). Denn Schwulsein verhält sich zum Normalen nicht wie die Kopie zum Original, sondern eher wie die Kopie zur Kopie. Die parodistische Wiederholung des 'Originals' [...] offenbart, daß das Original nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist.“²¹ Es liegt nahe, das in Thomas Manns Erzählung unwichtig gewordene Verhältnis von Kopie und Original und die zentrale Rolle von Parodie und Reproduktion

²⁰ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt 1991.

²¹ *Ibid.*, S. 58.

in allen dargestellten Bereichen als eine vergleichbare Unterwanderungspraxis anzusehen, wie Butler sie empfiehlt und wie zeitgenössische Schriftstellerinnen sie in ihre Texten ausprobieren.

Maria, so können wir zusammenfassend sagen, kann als Mythos über die Aufklärung hinweg weiterwirken, kann Aufklärungsmythos werden, indem mit ihr gegen die Erfahrung von Trennung, Spaltung, Spezialisierung, Abstrahierung ein Bild von körperlich-geistiger Konkretheit und Ganzheitlichkeit gesetzt wird. Der uns allen bekannten Funktionalisierung von Maria als Sozialisationsinstrument im Sinne einer sinnenfeindlichen und letztlich repressiven Erziehung für Frauen ist dieser Diskurs engengesetzt. Durch die Aufhebung bestimmter dogmatischer Geltungsnormen zugunsten einer ständig zunehmenden Bedeutungsvielfalt, können - wie diese Texte zeigen - im Namen Marias Überschreitungsphantasien initiiert werden, die von jeder Art Fixierung, Dogmatisierung, Stereotypisierung und Mythisierung befreien. In solcher Erscheinung als antimythischer Mythos kann Maria ein geradezu bilderstürmerisches Potential entwickeln, wie es in unserer Zeit Kurt Marti in seinem Mariengedicht ausmalt, dessen 6. Strophe ich zum Abschluß zitieren möchte:

und maria trat
 aus ihren bildern
und kletterte
 von ihren altären herab
und sie wurde
 das mädchen courage
 die heilig kecke jeanne d'arc

und sie war
 seraphina vom freien geist
 rebellin gegen männermacht und hierarchie
und sie bot
 in kätthe der kräutermuhme
 aufständigen bauern ein versteck
und sie wurde
 millionenfach als hexe
 zur ehre des gottesgötzen verbrannt

und sie war

die kleine therese
aber rosa luxemburg auch

und sie war

simone weil „la vierge rouge“
und zeugin des absoluten

und sie wurde

zur madonna leone die nackt
auf dem löwen für ihre indios reitet -

und sie war und sie ist

vielleibig vielstimmig
die subversive hoffnung
ihres gesangs²²

Literaturverzeichnis

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln 1986.

Benhabib, Seyla : *Selbst im Kontext*, Frankfurt/M. 1995.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

Clemens, Bärbel: „Menschenrechte haben kein Geschlecht!“ *Zum Politikverständnis der bürgerlichen Frauenbewegung*, Pfaffenweiler 1988.

Hamann, Richard: *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Marburg 1907.

Keller, Gottfried: *Gesammelte Briefe*, Hg. Von Carl Helbig, Berlin 1950, Bd. 1.

— „Sieben Legenden“. In: *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, Hg. von Thomas Bönig, Gerhard Kaiser u.a. (Klassiker-Ausgabe), Frankfurt/M. 1991, Bd. 6.

²² Kurt Marti: „Und Maria“. In: *Und Maria trat aus ihren Bildern. Literarische Texte*, hg. von Karl-Josef Kuschel, Freiburg/Basel/Wien 1990, S. 72-75.

Mann, Thomas: „Gladius Die“. In: Thomas Mann, *Die Erzählungen*, Frankfurt/M. 1986.

Marti, Kurt: „Und Maria“. In: *Und Maria trat aus ihren Bildern. Literarische Texte*, Hg. von Karl-Josef Kuschel, Freiburg/Basel/Wien 1990.

Matt, Peter von: „Gottfried Keller und der brachiale Zweikampf“. In: Hans Wysling (Hg.), *Gottfried Keller. Elf Essays*, Zürich 1990.

Möhrmann, Renate (Hg.): *Frauenemanzipation im Vormärz. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1980.

Kim, Youn-Ock: *Das „weibliche“ Ich und das Frauenbild als lebens- und werkkonstituierende Elemente bei Thomas Mann*, Frankfurt/M. 1997.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Hg. von Engelbert Kirschbaum, Rom/Freiburg 1972.

Panofsky, Erwin: *Early Netherlandish Painting: Its origins and character*, Cambridge (Mass.) 1953.

Schlaffer, Hannelore: „Frauen als Einlösung der romantischen Kunsttheorie“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Bd. 21, 1977, S. 274-296.

Weiniger, Otto: *Geschlecht und Charakter*, Wien und Leipzig 1903.

Wolf, Ernest M.: „Savonarola in München“. In: *Euphorion* 64 (1970).

Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf

Ellen Biesenbach, Franziska Schößler

Seit Euripides' Tragödie *Medea*¹ regt das Skandalon des Kindermords immer wieder Autorinnen und Autoren zu Umarbeitungen an, zu neuen Fragen, zu neuen Bewertungen der Tat: Seneca z.B. stilisiert Medea zur einsamen Heroin einer kosmisch überhöhten Rachetragödie; Cherubini macht aus dem Stoff eine Oper. Grillparzer schreibt die Trilogie *Das goldene Vlies*, um die Ausgrenzungs- und Stabilisierungsstrategien eines bedrohten Staates aufzuzeigen. Hans Henny Jahn, Anouilh und der amerikanische Autor Jeffers, sie alle schreiben ihre eigene *Medea*, und sie alle konzipieren Medea als Kindermörderin.

Damit sind die zentralen Namen einer ausschließlich männlichen Rezeptionslinie benannt, die natürlich auch die grundsätzliche Marginalisierung weiblichen Schreibens abbildet. Erst im 20. Jahrhundert finden sich Autorinnen, die diesen brisanten Stoff bearbeiten, ihre eigenen Fragen an die mythische Erzählung herantragen. Mit diesen Adaptionen des Mythos soll sich die anschließende Untersuchung beschäftigen. Denn innerhalb eines männlichen, schon gar eines mythisch sanktionierten männlichen Diskurses sind selbst große, autonom wirkende, Widerstand leistende Frauenfiguren wie Klytaimnestra und Antigone vornehmlich

¹ Erst Euripides macht im Zuge seiner Psychologisierung des Mythos Medea zur Kindermörderin. „Der Prolog hatte alle Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Kinder gelenkt (was dafür spricht, daß erst Euripides den Kindermord erfunden hat und nicht - wie manche glauben [...] - etwa der Tragiker Neophon in seiner 'Medea', die wir zeitlich nicht fixieren können)“; Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 285.

in bezug auf die zentrale Stellung des Männlichen entworfen.² Der Mythos tendiert dazu, patriarchale Denkmuster zu beglaubigen, Weiblichkeit in Frauenbildern zu fixieren und funktional auf männliche Schicksale auszurichten. In Entwürfen von Autorinnen hingegen hoffen wir auf die Dekonstruktion des Mythos zu treffen, so daß die Figur Medea für ein weibliches Selbstverständnis, für die Konturierung weiblicher Problemzusammenhänge gewonnen werden kann.

Im Zentrum stehen die Texte von Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek und Christa Wolf, die alle drei den Medea-Stoff umsetzen, zum Teil direkter, wie in Wolfs *Medea*, zum Teil indirekter, indem lediglich das Motiv des Kindermords übernommen wird. Zunächst wird, nach einem kurzen Blick auf Euripides und seine Vorgänger, die Wiener Autorin und Regisseurin Marlene Streeruwitz vorgestellt, die zu Beginn der 90er Jahre zum Shootingstar der recht kurzlebigen Theaterszene gekürt wurde. Sie machte mit ihren Theaterstücken wie *New-York. New York.*, einem mythologischen Buffo, und *Waikiki-Beach.*, einem schrillen Psychodrama, auf sich aufmerksam. Große Beachtung fand auch *Sloane Square.*, ein Stück über Mutterschaft, das sich um eine Medea-Figur rankt und die Suche nach einer genuin weiblichen Zeiterfahrung schildert, jenseits der großen Geschichte männlicher Genealogie und der kleinen Geschichte eines reproduktiven Alltags. Eine weibliche „recherche du temps perdu“, so könnte das Stück *Sloane Square.* auch genannt werden.

Anschließend wird sich ein eher flüchtiger Blick auf den umstrittenen Anti-Porno *Lust* der Österreicherin Elfriede Jelinek. Dieser Prosatext arbeitet ebenfalls eine Medea-Phantasie ein, ebenfalls als Kritik an einem gewaltvoll erlebten Zeitempfinden, das die Mutter zur *care-machine*, zur Sorge-Maschine, die Frau zur *sex-machine* macht. In beiden Adaptionen wird der Medea-Mythos zur Grundlage, um Bedingungen weiblicher Zeiterfahrung nachzuspüren; in beiden

² Fazit ist, so die italienische Philosophin Adriana Cavarero, „die Tatsache, daß eine Frau, weil sie vom Manne nach seinem Bilde und Unterschiede gedacht wird, über keine Gestalt verfügt, die ihr als weibliche Subjektivität Ausdruck verleihen könnte“; Adriana Cavarero: *Platon zum Trotz*, S. 11.

Versionen wird die Medea-Figur vor allem einen Einspruch gegen den Alltagsmythos der Mutterschaft formulieren, und beidermal wird etwas von der Sprengkraft des gewaltvollen Mythos bewahrt. Wenn hier im übrigen vom Alltagsmythos der Mutterschaft gesprochen wird, so im Sinne Roland Barthes, im Sinne einer ideologisch gesicherten Alltagsnorm.³ Das heißt, daß in den Texten von Streeruwitz und Jelinek der Widerstreit zweier Mythenformen ausgetragen wird: Der antike Mythos der Kindermörderin tritt gegen den Alltagsmythos an, gegen die verordnete Praxis glücklicher Mutterschaft.

Die Brisanz des Medea-Mythos liegt also darin, daß er mit dem stereotypen Mutterbild bricht, das über die Marienikone metaphysisch abgesichert ist, doch auch in der zeitgenössischen Medienlandschaft, im medizinischen Diskurs wie der Alltagspraxis noch nahezu ungebrochen gültig ist. Der Mythos der Medea, so führen es Jelinek und Streeruwitz aus, kann ein repressives Mutterbild aufbrechen, das die bestehenden Aggressionen und Probleme eines Alltags als Mutter vertuscht, zum Stillschweigen bringt, zudem Mutterschaft und Lust zum Ausschlußverhältnis deklariert. Es zeigt sich eine anarchische Potenz des Mythos, wird er auf weibliche Alltagserfahrungen bezogen. Und an der Radikalität dieser Destruktions- und Verweigerungsphantasie, die durch den Mythos der tötenden Mutter artikuliert wird, läßt sich zugleich die Stabilität dieses geschönten Mutterbildes ablesen.

Im Anschluß an die beiden Texte von Streeruwitz und Jelinek wird auf die explizitere, dekonstruierende Übernahme des Mythos durch Christa Wolf eingegangen, die mit ihrem ersten Werk nach der Wende, 1996 publiziert, einen anderen Weg einschlägt. Christa Wolf nimmt eine kritische Demontage der gesamten Medea-Rezeption seit Euripides vor; sie räumt mit der Tradition auf, indem der Kindermord zum Gerücht wird, Medea ihre Kinder nicht selbst umbringt. Der Mythos wird zum Rumor, zum Gerede, über das sich ein marodes Staatssystem stabilisiert. Vor dem Hintergrund Hannah Arendts wird

³ Vgl. dazu Roland Barthes: *Mythen des Alltags*.

der Gedanke von Gebürtlichkeit, von Anfängen und Handeln entwickelt, den Christa Wolf ihrer Medea-Gestaltung zugrunde legt.

Euripides⁴: Psychologisierung und Remythisierung

Der Mythos der Medea, der, wie einem Mythos eigen, in unzähligen Variationen erzählt wird, umfaßt in etwa folgende Geschichte, auf die sich Euripides beziehen konnte:⁵ Medeia (wörtlich: Die klugen Rat weiß) ist die größte Zauberin des griechischen Mythos, beheimatet in Thessalien, dem sprichwörtlichen Zauberinnenland der Griechen, nach anderen Varianten in Kolchis (heute Georgien) am schwarzen Meer. Sie ist die Enkelin des Sonnengottes Helios und Nichte der Zauberin Kirke. In Kolchis, ihrer Heimat, trifft Medea auf Jason, den Königssohn aus Iolkos und Führer des Argonautenzugs. Dieser war mit seinem Schiff, der Argo, bis in das sagenhafte „Barbarenland“ vorgestoßen. Denn er sollte dem dort herrschenden König Aietes, dem Vater der Medea, im Auftrag seines Onkels Pelias das goldene Vlies entführen, das Fell eines goldenen Widders. Das hing als Opfergabe für Zeus in einem Hain und wurde von einem feuerspeienden Drachen bewacht. Wie das Leben, oder die Männerphantasie, so spielt, verliebt sich Medea in Jason und verhilft ihm durch Zauberkünste, das Vlies zu gewinnen. Dann flieht sie mit ihm aus der Heimat. Von Vater Aietes und Bruder Absyrtos verfolgt, fängt sie letzteren durch List ein und schüttelt dann den Vater mit den Verfolgerschiffen dadurch ab, daß sie den getöteten Absyrtos zerstückelt und seine Glieder einzeln in das Kielwasser wirft.⁶ In Iolkos angekommen, wird Jason von

⁴ Die Klammerangaben beziehen sich im folgenden auf Euripides: Medea.

⁵ Vgl. dazu Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 280ff.

⁶ Hans Henny Jahn malt diese Szene mit Hingabe in seinem Medea-Drama aus. Medea beschwört ihre Tat noch einmal: „[U]nd schnitt das Herz ihm aus. Und warf / es in das grüne Meer, das jetzt / in Blut sich wandelte und stille wurde. / Und schnitt vom Rumpf die Hände und spaltete / sie nach der Zahl der Finger und warf die Stücke / ins rotgeronnene Meer. Und schnitt / vom toten Rumpf die Füße und spaltete / sie nach der Zehen Zahl und schnitt, schnitt ab / den Kopf vom Hals, riß Zunge aus, /

Pelias um sein Erbe geprellt; das Paar muß fliehen, gelangt nach Korinth, sie werden freundlich aufgenommen, leben viele Jahre ruhig miteinander und haben zwei Söhne - fast ein Märchenende. Doch leben sie nur so lange glücklich und zufrieden, bis sich Jason in die Tochter des Korintherkönigs Kreon, Glauke, auch Kreusa genannt, verliebt. Bis zu Euripides' Version, die genau an dieser Stelle der mythologischen Erzählung einsetzt, galten Medea und Jason als Held und Heldin, enthoben in den Raum der Gottgleichheit. In Pindars 4. Pythischer Ode z.B. ist Jason noch der strahlende Heros,⁷ der wie Herkules die Aufgaben seines Oheims Pelias löst. Ähnlich schildert es auch Hesiod im 7. Jahrhundert in seiner Theogonie. Die Fahrt auf der Argo selbst hat Appollonois Rhodios in der *Argonautica* ausgeführt, allerdings erst im 3. Jahrhundert nach Christi.

In Euripides' Bearbeitung, 431 ohne durchschlagenden Erfolg aufgeführt,⁸ bleibt von dem Glanz des göttergleichen Paares wenig. Der attische Tragödienschreiber, Ausnahmegehalt unter seinen berühmten Kollegen Sophokles und Aischylos, psychologisiert die Erzählung, baut den Mythos ab, macht aus der Heroengeschichte ein nahezu kleinbürgerliches Ehedrama - so hat es Latacz genannt.⁹ Euripides schildert, fast ohne äußere Entwicklung, die Zuspitzung der Rache Medeas und ihre Ausführung. Jason ist zu Beginn des Dramas bereits abtrünnig, Medea schürt bereits unzählbare Rachedgedanken. Wir hören sie in ihrem Haus, sie schreit, sie stöhnt. Im Verlauf des Stückes wird vorgeführt, wie ihre anfänglich diffusen Rachewünsche ein Ziel finden, wie diese sich nach und nach, durch Jasons Reden befördert, auf die Kinder konzentrieren. Erst als Jason selbst seinen Ehebruch, seine Hinwendung zu Kreusa, mit der Sorge um seine Kinder begründet, wird Medea für dieses Objekt ihrer Rache hellhörig. Jason versichert: „Du darfst es glauben; nicht aus Lieb' erkor ich mir / Die Königstochter, die sich nun die Meine nennt. /

abtrennte Ohren, Nase, Kinn / und Augen riß sie aus dem Leichnam, / warf das Zerstückte in das Meer“; Hans Henny Jahn: *Medea*, S. 837.

⁷ Pindar: *Oden*, u.a. S. 115.

⁸ Vgl. dazu Konrad Kenkel: *Medeadramen*, S. 21.

⁹ Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 293.

Nein, wie ich vorhin schon gesagt, ich wollte nur / Dich retten, wünschte königliche Brüder, einst / Des Hauses Stütze, meinen Kindern zugesellt“ (S. 25). Der von Euripides eingefügte, häufig kritisierte Auftritt des Königs Aigeus, der sich unmittelbar an dieses Rededuell anschließt, dient ebenfalls dazu, Medea die Schmach der Kinderlosigkeit für einen Mann und König noch einmal vor Augen zu führen, bedürfen die Königshäuser doch der genealogischen Reproduktion. Erst nach dem Dialog mit Aigeus steht Medeas Plan fest, so wie er zum fixen, doch genüßlich variierten Inventar der Erzählung gehört. Die Kinder werden mit tödlichen, durch Zauber vergifteten Geschenken zu den neu Vermählten geschickt. Damit ist auch der Kindermord beschlossen, denn tötete Medea die angreifbaren kleinen Boten nicht selbst, so würden sie als Überbringer der Todeswerkzeuge der Gegenpartei zum Opfer fallen. Medea spricht: „Welch gräßlich' Tat ich aber dann vollbringen muß, / Graut mir zu sagen: Meine Kinder werd ich selbst / Ermorden; niemand rettet sie aus Todesnot. / Und wenn ich Jasons ganzes Haus vernichtet hab, / Entweich ich aus Korinth und fliehe vor dem Blut / Der teuren Kinder, wenn ich tat das Gräßlichste“ (S. 34). Das heißt aber, daß es an sich Jason und vermittelt Aigeus sind, die die Kinder zum tauglichen Rachegegenstand werden lassen. Medeas Perspektive hingegen rückt nicht in den Blick. Entsprechend ist ihre Tat der Kindstötung der Intention nach nicht primär ein Mord an den Kindern, sondern ein Akt der Stellvertretung: „In der *Medea* des Euripides erscheint das Prinzip der Stellvertretung eines Menschen durch einen anderen Menschen in seiner grausamsten Form. [...] An die Stelle des wahren Objekts ihres Hasses, das sich außerhalb ihrer Reichweite befindet, setzt Medea ihre eigenen Kinder.“¹⁰ Die Kinder sind Substitut ihrer Rache an Jason. Fazit dieser kurzen Lektüre also ist: Der Mord ist ein Akt der Stellvertretung, die männlichen Figuren machen die Kinder zu geeigneten Objekten der Rache, eine weibliche Perspektive wird nicht formuliert.¹¹

¹⁰ René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*, S. 20f.

¹¹ Fraglich ist auch, ob bei aller ausgestellter Geschlechterdifferenz das antike Drama wirklich Aussagen über dieses Thema trifft, ob es nicht vielmehr um

Euripides' Umarbeitung des Mythos ist zu der Grundlage geworden, auf die sich die Medea-Rezeption bezieht. Das ist sicher auf die Psychologisierung des Stoffes zurückzuführen, auf die Tatsache, daß Medea zu einer irdischen Frau in sozialem Gefüge wird. Und doch läßt Euripides sie in der Gestalt der Kindermörderin gleichzeitig zur mythischen Figur werden, ebenfalls Bedingung ihrer Tradierbarkeit. Psychologisiert Euripides den Mythos, so remythisiert er doch wiederum, ganz zum Schluß, seine Protagonistin, nun die Kindermörderin Medea. Helios, ihr Großvater, schickt ihr einen Drachenwagen, auf dem sie sich in die Luft erhebt. Die Tatsache, daß Medeas Triumph über Jason für sie als sterbliche Frau den Tod bedeutet hätte, sie einer Hinrichtung nicht entgangen wäre, verschleiert Euripides dadurch, daß er sie genau in diesem Moment wieder in den Himmel versetzt. Im Schlußbild wird die irdische Kindermörderin Medea also remythisiert, und dieser Mischung von Psychologisierung und Remythisierung scheint sich die Attraktivität der Euripideischen Version zu verdanken.

Marlene Streeruwitz, Elfriede Jelinek: Die Zeitlosigkeit der Frau

Die Texte von Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek, die beide das Motiv der Kindstötung übernehmen, also nicht den gesamten Medea-Mythos umarbeiten, ähneln sich bei aller Unterschiedlichkeit doch in einem: Für beide Autorinnen lassen sich über die Figur Medea Probleme der Mutterschaft artikulieren, vor allem aus der Perspektive verlorener Zeit und brüchiger Identität. Der gewalttätige Mythos wird zur Folie, vor der den Gewalttätigkeiten des verbindlichen Mutterdiskurses oder des intimen Beziehungsmusters der Ehe nachgespürt werden kann.

Loyalitätskonflikte, auch um konträre Sprachauffassungen geht. Jason bricht den Ehevertrag, bricht sein Wort, verwendet Sprache in sophistischer Manier gemäß seiner egoistischen Interessen. Medea hingegen will den Ehevertrag als nicht interpretierbares, gültiges Wort befolgt wissen.

Zunächst kurz zu dem Inhalt des Theaterstückes *Sloane Square* von Marlene Streeruwitz.¹² Die Wiener Familien Marenzi und Fischer werden in der englischen Untergrundstation Sloane Square festgehalten, der Zug hat Verspätung; sie befürchten, ihren Flug zurück nach Wien nicht mehr zu erreichen. Ein recht triviales Setting, und das will es vordergründig auch sein. Doch zum einen eröffnet dieser Ausstieg aus dem Verkehr, die Unterbrechung des Zeitflusses mechanischer Geschwindigkeit, eine Lücke innerhalb der Alltagsordnung, die die Figuren in ihre eigene Vergangenheit führen wird.¹³ Zum anderen ist dieser Untergrund auch der Untergrund verschütteter, weil verbotener Wünsche, Todeswünsche. Aus ihrer Alltagsordnung herausgetreten, finden die Frauen zu ihren tabuierten, vergessenen Phantasien zurück, beginnen diese zu artikulieren und legen damit eine eigene, weibliche Erinnerung frei, die ihnen bis dahin vor allem im Namen des Muttermythos verstellt war. In der Untergrundstation beginnt für die Frauen eine Reise in die eigene Vergangenheit, doch zugleich in eine mythisch-archaische Landschaft, die zunehmend und fragmentarisch in die betäubende Normalität der Alltagssprache einbricht. Ohne Vorbereitung werden Rezitationen, fremde Texte und fremde Figuren in das realistische Setting einmontiert. Vorgetragen wird z.B. aus *Carolus Stuardus*, einem Königsdrama des Barockdichters Gryphius; der italienische Manierist D'Annunzio hat einen sprachmächtigen Auftritt, Verse der Goetheschen Iphigenie werden stotternd nachgesagt. Über diese Zitate aber werden verbindliche Zeitordnungen abgebaut - allein schon, indem die Figuren aus dem Gleichklang ihres Alltagsgeredes aussteigen. Doch noch konkreter, indem die große Zeitordnung der androzentrischen Geschichte und die kleine des

¹² Die Klammerangaben beziehen sich im folgenden auf Marlene Streeruwitz: *Sloane Square*.

¹³ Laut Paul Virilio bedarf Erinnerung der Unterbrechung: „[G]erade weil das Wissen unterbrochen wird, bildet sich eine eigene Zeit heraus. Beim Rhythmus des Alternierens zwischen bewußt und unbewußt handelt es sich um Piknolepsie, um winzige Absenzen, um eine piknoleptische Unterbrechung (von griechisch *piknos*, häufig). Dadurch können wir in einer Dauer existieren, die *unsere* ist und derer wir uns bewußt sind“; Paul Virilio: *Technik und Fragmentierung*, S. 74.

weiblichen Alltags aufgerufen, diskutiert und demontiert werden. Dieser Abbau „falscher“ Zeitlichkeit wird eingeleitet, begleitet und vorangetrieben von einer zentralen Figur, von einer Landstreicherin. Die schlüpft ganz augenscheinlich in die Rolle der Medea und wiederholt die Kindermorde. Hier allerdings in einer befremdenden und verfremdenden Aktion an Punks ausgeführt, die refrainartig von einer Brücke auf die Untergrundbahn gestürzt werden. Allein diese Medeafigur macht die Freilegung vergangener Todeswünsche möglich; sie bricht Tabuisierungen und Zeitordnungen auf.

Beschworen wird zunächst das scheinbar selbstverständliche Glück des Familienlebens. Frau Fischer, selbst kinderlos, bemerkt emphatisch: „Nun. Dann sind Sie ja ein glücklicher Mensch. Familie. Kinder. Enkelkinder. Ein netter Mann. Mehr kann man nicht haben. - *Frau Marenzi*: Nein. Nein. Da haben Sie wirklich recht. Man muß zufrieden sein. Nicht wahr. Wenn alles in Ordnung ist“ (S. 97). Doch deutet sich eine erste Unzufriedenheit an; Frau Marenzi gibt zu: „Manchmal habe ich jetzt das Gefühl, daß es mich. Gar nicht gibt. Nie gegeben. Eigentlich“ (S. 101). Es beginnt sich die Uneigentlichkeit ihres Lebens zu zeigen. Die pure Fortsetzung der Familie deutet sich an als falsche Form der Geschichte, die keine weibliche zuläßt.

Die sich abzeichnende Sehnsucht nach einer eigenen Geschichte wird aufgenommen und diskutiert durch ein eingesprengtes Zitat, das die große Geschichte englischer Königsgenealogie als gültiges Zeitmuster aufruft. Die Landstreicherin, bis dahin unauffälliges Accessoire des bedrohlichen Bahnhofambientes, hat ihren ersten großen Auftritt. Lichtwechsel und Barockmusik leiten ihn ein, dann rezitiert die Figur die Zeilen aus Gryphius *Carolus Stuardus*, die Maria Stuart in der Kammer des gefangenen Königs Karl spricht. Und zwar spricht sie Zeilen, in denen sich die große Geschichte der königlichen Gestalten ganz offensichtlich als tödliche zeigt - als Geschichte der Morde. Die Vagabundin à la Maria Stuart zählt Verrätereien, Tötungen, Folterungen auf:

Was ists den Britten mehr umb eines Königs Haupt? / Es ist der Insell Art!
Umb daß ihr Edward glaubt / Gab er sein Leben hin. Wilhelm der rott
erröttet / Und zappelt in dem Blut. Ihr Richard ward getödtet / Durch den

geschwinden Pfeil. Johann verging durch Gifft / Das ihm das Kloster mischt. Was hat man nicht gestiftet / Auff's zweyten Edwards Kopf? der sich des Reichs begeben / Und dennoch nicht erhilt das jammervolle Leben / Wie Richard auch der zweyt' in Hunger unterging / Und Heinrich Frankreichs Herr den der Verräther fing / Und in dem Thurm erwürgt / der Vetter Richard wetzte / Die Kling auff Edwards Hertz / und als er kaum sich setzte / Auf des entleibten Thron / erblast er in der Schlacht. / Des Achten Heinrichs Sohn ward plötzlich weggemacht / Durch unentdeckte Gifft (S. 103f.).¹⁴

Dieser Aufruf großer Geschichte wird durch die begleitenden Aktionen der Landstreicherin mit einer mythischen Gegenfigur konfrontiert, mit dem medeischen Akt der Kindstötung; sie zerlegt Puppen. Die Landstreicherin, so heißt es im Nebentext, zieht „eine riesengroße Schere hervor, die sie unter den vielen Mänteln an einem langen Band umgehängt hat. Sie beginnt, die Puppe zu zerschneiden, trennt Gliedmaßen und Kopf ab. Sägespäne oder ein anderes Füllmaterial quillt hervor und rieselt über alles“ (S. 100). Daß damit die Kindermörderin Medea aufgerufen ist, daß die Landstreicherin tatsächlich die Medea-Figur postfiguriert, wird vor allem aus dem Rückblick des Theaterstückes deutlich: Frau Marenzi wird sich etwas später zu der Landstreicherin gesellen, dieselbe Aktion der Zerteilung vornehmen und sich zugleich an ihre Vergangenheit erinnern, an ihren Wunsch, sich und die Kinder umzubringen - eine offensichtliche Medeaphantasie. Doch wird dieser Akt der Erinnerung vorbereitet - über die „Tötungen“ der Landstreicherin. Im Kontext des Gryphius-Zitats ist diese medeische Geste folgendermaßen auslegbar: Die Frau nimmt die Geburten zurück, nimmt das Leben zurück, stellt sich dem tödlichen Lauf der Geschichte nicht mehr zur Verfügung - Antwort auf die mörderische Historie. Verpackt die Landstreicherin die Einzelteile in Plastiksäcke, so nimmt sich das wie ein zurückgenommener Gebärvorgang aus - freilich verfremdet. Das Zitat des Gryphius-Dramas, das die Königsgenealogie als Kette von Tötungen aufscheinen läßt, wird also durch die Aktion der Figur beantwortet -

¹⁴ Es handelt sich hier im übrigen um das einzige Zitat, dessen Herkunft nicht explizit markiert ist.

die Landstreicherin setzt einen mythisch grundierten Akt der Verweigerung in Szene.

Mit dieser Figur knüpft Streeruwitz an eine literarische Tradition weiblicher Ausbruchsphantasien aus repressiver Genealogie an. In Aristophanes' *Lysistrate* z.B. stellen sich die Frauen dem Geschlechtsakt nicht mehr zur Verfügung - eine modestere Geste der Verweigerung. Die *Hamletmaschine* von Heiner Müller, ein zeitgenössisches Stück, das der Frage nach dem revolutionären Potential der Frauen nachgeht, schließt mit dem Gestus der Geburtsverweigerung. *Ophelia*: „Ich stoße allen Samen aus, den ich empfangen habe. Ich verwandle die Milch meiner Brüste in tödliches Gift. Ich nehme die Welt zurück, die ich geboren habe. Ich erstickte die Welt, die ich geboren habe, zwischen meinen Schenkeln. Ich begrabe sie in meiner Scham.“¹⁵ In dieser Geste bricht Ophelia auch mit einer mechanistischen Zeit. Das zweite Bild beginnt mit einem Nebentext: „DAS EUROPA DER FRAU. *Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr*“.¹⁶ Diese Uhr ist Symbol des patriarchalen Unterdrückungszusammenhangs; diese Uhr gräbt sich Ophelia aus der Brust.

Tatsächlich produziert in Streeruwitz' Theaterstück dieser verfremdete Auftritt Medeas zum ersten Mal auf der Ebene des Alltagsgeschehens eine Absage an das Ideologem glücklicher Mutterschaft. Frau Marenzi bemerkt über Clarissas Schwangerschaft: „Ich finde. Sie soll das Kind nicht bekommen. *Pause*. Es ist ohnehin nur eine Quälerei“ (S. 100). Damit wird eine weitere Funktion der Medea-Figur in dem Theaterstück kenntlich: Für die weiblichen Figuren wird ein Nachdenken über die bis dahin selbstverständliche Mutterschaft möglich. Und es wird ein Zugang zu einem Denktabu freigelegt, zum Tabu mütterlicher Aggression, das Frau Marenzis Erinnerungslosigkeit ausmacht. Streeruwitz' Stück scheint folgende Zusammenhänge offenzulegen: Gerade die durch den Mythos glücklicher Mutterschaft sanktionierte Unmöglichkeit, Aggression

¹⁵ Heiner Müller: *Hamletmaschine*, S. 91.

¹⁶ *Ibid.*

gegen die eigenen Kinder zu artikulieren, damit zu kanalisieren, in eine symbolische Ordnung zu übersetzen, macht die Tötung zum explosiven Akt unbewältigter (Auto-)Aggression. Nur wenn weibliche Aggression nicht als Tabu in den Raum des Unbewußten abgedrängt wird, Bedingung des Muttermythos, muß der Mord nicht zum impulsiven Akt einer Zwangslage werden. Wird Aggression denkbar, aus dem Bereich der tabuierten dunklen Flecken zivilisatorischer Verdrängungen entlassen, um in eine symbolische Ordnung überführt zu werden, so muß die Tötung nicht stattfinden. Es geht also darum, daß im Zeichen des theatralisch vergegenwärtigten Mythos Tabuisiertes, Unbewußtes erreichbar wird, reflektiert werden kann und mit dem Denkverbot ein Erinnerungsverbot, das die Frauen geschichtslos machte, aufgehoben wird. Frau Marenzi hatte tatsächlich Todeswünsche gegen ihre eigenen Kinder gehegt - daran wird sie sich im Laufe ihres Wartens im Untergrund erinnern.

Was dann als Höhepunkt der dramatischen Dynamik stattfindet, ist ein geholpertes Bekenntnis ihres Unglücks. Frau Marenzi begibt sich, nachdem sie sich an ihr eigenes Vergessen erinnert hat, zu der Landstreicherin, übernimmt die Zerlegung der Puppen und berichtet zugleich in einem langen Monolog von ihrer eigenen Familie. Im Nebentext heißt es: „Beide Frauen setzen sich und beginnen mit dem Zerlegen der Puppen. Beide ziehen Riesenscheren unter ihren Jacken hervor. Frau Marenzi schaut, wie die Strotterin beim Zerlegen vorgeht“ (S. 125). Parallel dazu erzählt sie von ihrem Mann, der mit der Schwester fremdgegangen war, und von ihren Todeswünschen:

Und irgendwie war alles auf einmal verschwunden. Zusammengebrochen und verschwunden. Es war so ein Gefühl. Zusammengeballt im Bauch. Zuerst die Kinder. Und dann mich. Einfach so. Weil es plötzlich so gleichgültig geworden war. So. Als ob es nichts mehr anzugreifen gegeben. Und ob man da ist. Oder nicht. Völlig belanglos. Und die Kinder. Man kann sie doch nicht zurücklassen. So. Und dann. Man will ihnen das auch ersparen. Aber es hilft nicht. Währenddessen funktioniert alles weiter. Wenn ich manchmal lese, daß eine es gemacht hat. Dann weiß ich alles (S. 126f.).

Vor allem also der Auftritt Medeas ermöglicht der Protagonistin Erinnerung, eine eigene Geschichte, weil er den (Auto-)Aggressionswunsch an das Licht des Bewußtseins führt. Die Medea-Figur steht für den gelingenden Verstoß gegen ein Sprach- und Denktabu. Der Mythos, im Freudschen Sinn Repräsentant zivilisatorischer Wunschverdrängungen, hier weiblich gewendet, um eine weibliche Figur zentriert, bricht in seiner theatralischen Wiederholung Tabuisierungen auf, bringt in dem Warteraum der Untergrundbahn das Unbewußte an den Tag und ermöglicht damit Erinnerung, weibliche Identität.

Um die Virulenz der Frage nach einer weiblichen Zeit aufzuzeigen, die im Namen Medeas formuliert zu werden vermag, soll ein kurzer Blick auf Jelineks Anti-Porno *Lust* geworfen werden.¹⁷ Vorgeführt wird eine Frau in dem mechanoiden Zeitzyklus ihrer sexuellen Ausbeutung, die der Text formal durch seine Wiederholungsstruktur bis zur Unerträglichkeit abbildet. In der Einleitung zu Jelineks Text heißt es über den Inhalt: „Seit Aids ins letzte Alpental vorgedrungen ist und 'die infiziert, die in der Liebe für den Wechsel sind', muß der Fabrikdirektor auf Partnertausch und Prostituierte verzichten und wieder auf seine Frau Gerti zurückgreifen“ (S. 2). In pornographischer Präzision werden sexuelle Attacken innerhalb der Ehe geschildert; deutlich wird das Routinemäßige, die tödliche Wiederholung, die in diesen „legitimen“ Vergewaltigungen herrscht. Der Text offenbart, so von Matt, „die Genese psychischer Verstörung aus der mechanoiden Funktionalisierung des Lebens, nicht zuletzt des Frauenlebens mit seiner anderen Zeit und Zeitlichkeit.“¹⁸ Jelinek hatte ursprünglich einen weiblichen Porno im Sinn, doch fand sie dieses Terrain der „Lust“ ausschließlich männlich besetzt, und so wurde es ein Buch über sexuelle Repression. Einziger und endgültiger Ausbruch geschieht auch hier über die Geste Medeas, über den Mord an dem Sohn, ganz explizit Nachfolger des Vaters, der die Schlaufe der Gewalt verewigen, in die Zukunft fortsetzen wird. Schon auf den

¹⁷ Die Klammerangaben beziehen sich im folgenden auf Elfriede Jelinek: *Lust*.

¹⁸ Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter*, S. 263.

ersten Seiten deutet sich die Tötung an, die den Reigen der männlichen Gewalt zum Stoppen bringen wird. Nach 250 Seiten dann wird diese Ankündigung eingelöst - Gerti tötet ihren Sohn, Abbild des Vaters:

Welk ist das Kind und dennoch ihre ganze Welt: es schweigt wie diese. Es freut sich gewiß aufs Wachsen, ähnlich dem Glied seines Vaters. Zärtlich küßt die Mutter ihr kleines Boot, das die Welt umschiff. Dann ergreift sie eine Plastiktüte, legt sie dem Kind über den Kopf und hält sie unten ganz fest zu, damit der Atem des Kindes darin in Ruhe zerbrechen kann (S. 254).¹⁹

Setzt Jelinek das Kind so ausdrücklich mit dem Penis gleich, so ist eine Freudreferenz zu vermuten. Ich zitiere im folgenden Irigaray, die sich mit der Freudschen Beschreibung von Mutterschaft kritisch auseinandersetzt:

Damit sich für das kleine Mädchen, die Frau das Frauwerden 'vollendet', muß der Wusch nach dem Kind das Verlangen nach dem Penis ersetzen. Die Anziehungskraft der Fortpflanzung wird also alle 'anderen' phallischen Begierden verdrängen. *Der Wunsch nach einem Kind vom Vater ersetzt und beseitigt jedes Interesse an anderen sexuellen Beziehungsformen mit dem Vater oder mit dem Vater des Kindes.* Es muß so sein, damit die Weiblichkeit 'normal ausfallen' oder sich 'vollenden' kann. Die Frau muß wollen, daß der Penis zum reinen, einfachen Mittel der (Re-)Produktion wird - ein Ejakulator - und daß sich seine Verführungskraft auf das Penis-Kind, das *Produkt* der Kopulation, überträgt.²⁰

Bei Jelinek ist das Kind ausdrücklich ein Penis-Kind, absoluter Ersatz der weiblichen Lust, doch in dem Akt der Tötung, wie ihn Jelinek schildert, scheint ein Plädoyer für eben diese weibliche Lust jenseits der Empfängnis auf. Stülpt Gerti nämlich eine Plastiktüte über den Kopf des Penis-Kindes, so gemahnt das Tötungsinstrument an ein Kondom, an eine Vorrichtung zur Verhütung, die die Mutterschaft

¹⁹ Auf die hoch raffinierte Spracharbeit Jelineks kann hier nicht eingegangen werden. Ziel der Sprachverzerrungen bis zum Kalauer ist die Dekonstruktion patriarchaler Gewalt, die sich in einer scheinbar deskriptiv angelegten Sprache verhüllt.

²⁰ Luce Irigaray: *Speculum*, S. 91.

kontrollierbar, entscheidbar macht. Die Verweigerung der Fortpflanzung ist vor dem Freudschen Denkmodell Bedingung weiblicher Lust, Fluchtpunkt des Anti-Pornos von Elfriede Jelinek. Die Ersetzung von Lust durch Mutterschaft, von der Freudschen Psychoanalyse sanktioniert, wird rückgängig gemacht über ein Bild, das weibliche Lust ohne Empfängnis beschreibt, den Sexualakt mit Empfängnisverhütung zusammenbringt. Diese Vision einer Lust ohne Empfängnis, Gegenbild zur unbefleckten Empfängnis, ist dem Todesbild einbeschrieben.

In beiden Texten wird also im Namen Medeas eine mechanoide Zeitordnung aufgebrochen, die Ordnung der im Muttermythos verklärten Reproduktion und der sexuellen Verfügbarkeit; in beiden Fällen steht die Medea-Figur für den Aufbruch in eine eigene Identität durch Erinnerung, durch eigene Lust, auch durch die Integration von Aggression in den eigenen Identitätswurf - sicherlich radikale Lösungen, im Medium der Literatur aber experimentell zu erproben. Doch zeigt sich in der Radikalität dieser Einsprüche auch das nahezu unhintergebar Gültige des klischierten Muttermythos, der die weiblichen Figuren in einem Alltag jenseits eigener Existenz, jenseits eigener Ansprüche und Zeitrhythmen gefangenhält. An der Radikalität des Widerspruchs läßt sich zugleich die Stabilität der Alltagsmythen der Reproduktion ablesen, die Stabilität der patriarchalen Zeit- und Sprachordnungen.

Christa Wolf: Die Ortlosigkeit der Frau

In ihrem jüngsten Buch *Medea. Stimmen* überrascht Christa Wolf mit einer Interpretation des Mythos, die zunächst enttäuscht. Denn das, was man von einer Medea erwartet, bleibt aus; das, was über zweitausend Jahre lang das fragende Interesse an dieser Figur wachgehalten hat, ist gestrichen; das, was jeder mit Medea verbindet, wofür ihr Name steht, darauf wartet man bei Wolf vergeblich: Medea tötet ihre Kinder - nicht. Mit anderen Worten, Wolf nimmt in ihrer Version Medea die Tat, ohne die sie, so sollte man meinen, nicht Medea ist.

Damit scheint Wolfs Version der Medea-Erzählung aus feministischer Sicht einer restaurativen Tendenz zu folgen. Vergleicht man sie z.B. mit der Weise, wie Streeruwitz und Jelinek den Mythos verarbeiten, scheint Wolf die genau entgegengesetzte Intention zu verfolgen. Während es den genannten Autorinnen darum geht, mit Hilfe des archaischen Mythos der Kindermörderin den Alltagsmythos einer verklärten Mutterschaft zu sprengen, macht sich Wolf daran zu schaffen, den dafür nötigen Zünd-Stoff, das Mythologem der „tötenden Mutter“, zu entschärfen. Während Streeruwitz und Jelinek durch die Brüchigkeit der Identität heutiger Mütter die Wahrheit hindurchscheinen lassen, die in der Tat Medeas liegt, versucht Wolf den Mythos genau dort, wo er von dieser Tat erzählt, der Lüge zu überführen. Der Verdacht legt sich nahe, daß Wolf, um aus Medea eine positive Heldin und eine Identifikationsfigur für Frauen zu gewinnen, die Schuld dieser aufbegehrenden Mutter aufheben bzw. umlenken möchte. Doch um sie von ihrer Schuldigkeit freizusprechen, muß sie Medea auch ihre Tat nehmen, diese radikale, leidenschaftliche Tat, die sie zu einer aufs Äußerste provozierenden Emanzipationsfigur macht. Und diese Änderung des Mythos, die revoltierende, „böse Frau“ wieder zu einem moralisch sauberen, unschuldigen Opfer zu stilisieren, erzeugt zunächst ein Unbehagen. Zu groß wirkt die Gefahr, in alte Klischees von instinkthafter Mutterliebe zurückzufallen und sich auf die Autorität einer weiblichen Natur als Garanten dafür zu berufen, daß die Sage von einer Kindermörderin nur eine Unwahrheit sein kann.

Im folgenden wird es darum gehen, den naheliegenden Verdacht auszuräumen, daß Wolf mit ihrer Medea-Version dieses traditionelle Frauenbild festschreibt. Es soll gezeigt werden, daß Wolf Medea zwar ihre Tat nimmt,²¹ sie dafür aber zu einer Handelnden macht und damit

²¹ Um was für eine Tat handelt es sich eigentlich bei diesem Kindermord, den wir als heroischen Racheakt von Medea erwarten? Man kann sicher an dieser Tat etwas lernen, wenn man sie analysiert, rezipiert, phantasiert, aber für Medea selbst ist es eine Verzweiflungstat. Klaus Dörner und Ursula Plög schreiben über „den sich und andere tötenden Menschen“: „Töten ist die radikalste und endgültigste Art des Menschen, seine Ausweglosigkeit auszudrücken“; Klaus Dörner, Ursula Plög: *Irren*

in einem viel weiterführenden Maße dem patriarchalen Mythos von Weiblichkeit entwindet, als die berühmt-berüchtigte Gewalttat des Kindermords es je vermochte.

Wolf bietet eine Gegenlektüre des Medea-Mythos, die sich im Kontext eines aktuellen Diskurses bewegt, der Feminismus und Metaphysikkritik zu verbinden versucht. Es geht ihr mit der Umdeutung der Medea-Sage darum, zum einen von der Ausgrenzung des Weiblichen seit dem Beginn unserer Kulturgeschichte zu erzählen und zum anderen „einen Gegen-Entwurf an den Wurzeln dieser in die Irre gehenden Kultur“²² anzudeuten, der sich auf eben dieses unterdrückte und verdrängte Potential der Weiblichkeit stützt. Dafür muß Wolf Weiblichkeit, wie sie von sich aus sein könnte, erst einmal sichtbar machen, sie muß die der Frau in Geschichte und Mythos verweigerte eigene Subjektivität entwerfen. Sie versucht dieses, ähnlich wie schon in ihrer Erzählung *Kassandra*,²³ durch eine Historisierung des Mythos, d.h. durch eine Rückführung der Medea-Figur „aus dem Mythos in die (gedachten) sozialen und historischen Koordinaten“²⁴ der Anfänge unserer Kultur.

Dabei ist es kein Zufall, daß Wolf ihren Versuch, eine weibliche Subjektivität zu enthüllen, die sich nicht einfach durch patriarchalische Zuschreibungen ergibt, gerade an der mythischen Figur der Medea erprobt, deren historischer Ort in der konfliktreichen Übergangszeit vom Matriarchat zum Patriarchat liegt. Denn wenn es stimmt, wie Wolf meint, daß die komplizenhafte Herrschaft von

ist menschlich, S. 326. Dies gilt auch für die Kindermörderin Medea. Die Tat ist direkter Ausdruck für die Unfreiheit der Täterin, ihr Ausbruch unmittelbarer Verweis auf ihre Gefangenschaft, die Ausübung ihrer Macht letztendlich ein Akt der Ohnmacht. Diese zwei Seiten, die ausweglose Lage der betrogenen und verlassenen Ehefrau Medea und der Kindermord als Racheakt am Gatten Jason, gehören zusammen, und man muß sehen, daß Wolf gegen beide opponiert, indem sie den Sinnzusammenhang von Situation und Reaktion als ganzen umschreibt.

²² Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, S. 315.

²³ Auch die Erzählung *Kassandra* dreht sich um die Frage: Wer war diese Frau, „ehe irgendeiner über sie schrieb?“ Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 147.

²⁴ *Ibid.*, S. 129.

Patriarchat und Zweckrationalität ein in sich schlüssiges und damit geschlossenes Denk- und Gesellschaftssystem bildet,²⁵ kann das Weibliche als verdrängte lebendig-leibliche Grundlage dieses Systems nur an dessen historischen Rändern erscheinen, dort, wo den genannten Strukturen keine absolute Herrschaft zukommt. Das bedeutet, daß sich weibliche Subjektivität eigentlich nur in Übergangszeiten auffinden läßt, in der Zeit der Entstehung der patriarchalen Gesellschaft und der Zeit ihrer Auflösung. Die erste ist die Zeit Medeas und die zweite - wenn wir optimistisch sind - die Gegenwart.

Bei ihrer Suche nach einem weiblichen Selbstverständnis wendet Wolf feministisch, was die Philosophie der letzten Jahrzehnte als Einsicht formuliert hat: nämlich, daß ein anderer Anfang, eine neue Weise zu denken und in dieser Welt zu sein, sich nur zeigen kann auf dem Weg zurück durch die Schichten der Überlieferung, durch einen Rückgang auf den ersten Anfang, der alles folgende in seinen Grundzügen festgelegt hat. Es ist diese philosophische Einsicht, die sie auf literarischem Wege am Beispiel der Medea und ihrer Überlieferungsgeschichte erprobt.

Den Anfang der Überlieferung des Medea-Mythos hat - wie eingangs erwähnt wurde - Euripides gemacht. Euripides hat die vielfältigen, divergierenden und variierenden Sagen um die mythische Figur Medea auf eine Geschichte, die Geschichte der Kindermörderin, festgelegt, die dann für die nächsten zwei Jahrtausende verbindlich wurde.²⁶ Hinter diesen ersten Anfang der Geschichte geht Wolf also zurück, wenn sie ihre Medea historisch situiert, um sie aus der

²⁵ Dies wird deutlich durch verschiedene Bemerkungen, die Christa Wolf z.B. in den Vorlesungen zu den Voraussetzungen der Cassandra-Erzählung über den „männlichen Rationalismus“ bzw. das „hierarchisch-männliche Realitätsprinzip“ und die „Geschlossenheit von [abendländischen] Weltbildern und Systemen“ macht; Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 117, 130, 161. Auch im Vorwort zu *Medea* heißt es: „Unsere Verkennung bildet ein geschlossenes System, nichts kann sie widerlegen“; Christa Wolf: *Medea*, S. 10.

²⁶ Siehe dazu z.B. Konrad Kenkel: *Medeodramen*, S. 4: „[E]s war Euripides, der den Medea-Mythos entscheidend geprägt hat. Er hat die divergierenden Einzelmythen des Sagenkreises zu einem Handlungsgeflecht verknüpft und er hat das entscheidende Motiv des Kindermords eingeführt.“

patriarchalen Verkennung herauszulösen. Damit bleibt auch bei ihr der Mythos letztendlich das, „was man sich von Medea erzählt“, und kann doch als solcher Verkennung sein. Ein Zweifaches ist so erreicht: Medea ist der männlichen Überlieferungstradition entzogen und der Mythos kommt selbst, als Erzählung, als Gerücht, als Ideologie in den Blick; die universale Gültigkeit seiner Muster menschlichen Verhaltens kann so hinterfragt und seine gesellschaftliche Funktion mitreflektiert werden. Damit kann man Wolf, denke ich, einen progressiven Umgang mit dem Mythos bescheinigen, der diesen nicht einfach in eine ganz andere Geschichte umschreibt, was unhistorisch wäre, sondern ihn als Mythos aufgreift, ihn thematisiert und reflektiert, ohne in seinen Strukturen gefangen zu bleiben.²⁷

Neben der Erfindung des Kindermords wird in der Forschung an Euripides' Dramatisierung des Medea-Mythos noch ein anderes Moment hervorgehoben: Euripides hat Medea, so heißt es, verweltlicht, sie von der Enkelin des Sonnengottes Helios zu einer Sterblichen gemacht, sie also vom Himmel auf die Erde herabgeholt.²⁸ Doch wohin er sie hier auf Erden gestellt hat, das wird dabei nicht eigens bedacht. Unbedacht bleibt der Ort, der Medea zugewiesen wird, als sie von dem Himmel der Göttlichen auf die Erde der Sterblichen hinabzusteigen hat. Sie bekommt keinen eigenen Platz in dieser Welt, sondern wird darauf verwiesen, an der Seite eines Mannes glücklich zu werden. Und so heißt es bei Euripides über Medea: „Und treu dem Jason überall zur Seite stets; / Denn dieses ist des Erdenlebens höchstes Glück“.²⁹ Dieses ist die eigentliche Festschreibung von Medeas Geschichte nach patriarchalem Muster, die Wolf in Frage stellt: Euripides hat Medea aus ihrer mythischen Heimat auf die Erde

²⁷ Zur Unterscheidung zwischen einem „progressiven“ und „reaktionären“ Rückbezug auf Mythisches im Feminismus, siehe Siegrid Weigel: *Die Stimme der Medusa*, S. 279f. und, diese aufnehmend, Jutta Rosenkranz-Kaiser: *Mythologie und Feminismus*, S. 96-98.

²⁸ „Euripides hat den Mythos [der Medea] in die normale Menschenwelt versetzt und dort zu Ende gedacht“, heißt es z.B. bei Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, S. 293. Siehe auch Konrad Kenkel: *Medeodramen*, S. 17-19.

²⁹ Euripides: *Medea*, S. 5.

geführt und ihr gleichzeitig einen eigenen Ort in dieser Welt verweigert. Diese ihre Ortlosigkeit wird sichtbar zu dem Zeitpunkt, an dem ihr Mann Jason sie an seiner Seite nicht mehr haben will. Dort darf sie nur so lange ihr Glück genießen, wie Jason es gefällt; dieser Platz an seiner Seite ist also nur geliehen, es ist nicht wirklich der ihre.

Bei Euripides und der ihm folgenden Tradition folgt Medea Jason aus Liebe. Das Muster dieses Anfangs durchzieht die ganze Geschichte, Medea bleibt als eine „Täterin aus Liebe“, in allem, was sie tut, von ihren Emotionen bestimmt und auf Jason bezogen. Aus diesen Strukturen, die die Subjektivität der Frau nur über und in Abhängigkeit von dem Mann bestimmen, bietet auch die revoltierende Tat des Kindermords keinen Ausweg. Denn diese Tat bleibt als Racheakt im stärksten Maße auf Jason bezogen, und die gewaltige Kraft zu diesem Verbrechen wächst Medea aus der Größe ihrer enttäuschten Liebe zu.

Bei Wolf nimmt die Geschichte der korinthischen Medea einen anderen Anfang und damit auch einen anderen Verlauf als bei Euripides. Bei Wolf verläßt Medea ihre Heimat nicht aus Liebe zu Jason.³⁰ Ihr Entschluß, Kolchis zu verlassen, geht auf andere, man könnte sagen: politische Gründe zurück. Sie wendet sich ab von einem Land, in dem der König, ihr Vater, sich mithilfe eines Mordes an seinem Sohn und Nachfolger an der Macht erhält. „Ich bin mit Jason gegangen“, so sagt sie „weil ich in diesem verlorenen, verdorbenen Kolchis nicht bleiben konnte“ (S. 104).³¹ Jason ist also Medeas Chance, nicht ihr Grund, das Heimatland zu verlassen. Doch alle um sie herum verkennen dies, und schnell ist die Legende von der Flucht aus Liebe entstanden, weil man es so kennt und haben will:

³⁰ Daß sich Wolf mit ihrer Medea gerade in diesem Punkt von der gesamten Überlieferungsgeschichte absetzen will, deutet sie schon mit einem Seneca entnommenen Zitat an, daß der allerersten Äußerung Medeas als Motto vorangestellt ist: „Alles, was ich begangen habe bis jetzt, nenne ich Liebeswerk“; Christa Wolf: *Medea*, S. 11.

³¹ Die Zitatnachweise direkt im Text beziehen sich an dieser Stelle wie im folgenden auf Christa Wolf: *Medea*.

Frauen aus fremden Ländern werden mitgenommen, verführt oder entführt, das macht - in der Perspektive des Mannes - keinen großen Unterschied. Auch Jason selbst hat den Beginn ihrer gemeinsamen Geschichte aus dem Gedächtnis verloren und durch die übliche Erzählung ersetzt. Einmal beiläufig von Medea danach gefragt, datiert er den Beginn ihrer Liebesbeziehung unbewußt vor und macht im nachhinein die Liebe zum Motiv ihrer Flucht. Medea selbst kann nur darüber staunen, „daß auch er sich nur einen einzigen Grund [...] denken konnte [...]: Ich mußte ihm, Jason, unrettbar verfallen sein. So sehen sie es alle, die Korinther sowieso; für die erklärt und entschuldigt die Liebe der Frauen zu einem Mann alles“ (S. 26f.). Medea wird also mit dieser Vorstellung, daß Frauen alles, was sie machen, letztlich aus Liebe zu einem Mann tun, konfrontiert.³² Doch entspricht das nicht Medeas Selbstverständnis.

Wolfs Medea reagiert vielmehr mit ihrem Weggang auf die jüngsten Geschehnisse in ihrem Vater- und Königshaus, und tut somit etwas, was ich, in Anlehnung an Hannah Arendt, Handeln nennen möchte. Für Arendt bedeutet Handeln,³³ in die Welt des menschlichen Miteinander hinein aus eigener Initiative etwas Neues anzufangen, wodurch gleichzeitig die eigene Person in ihrer Einzigartigkeit in Erscheinung tritt. Wenn Arendt „Handeln als Neuanfangen“³⁴ bezeichnet, will sie damit betonen, daß dieses menschliche Tun nicht teleologisch ist, keinem vorgegebenen Ziel zustrebt und sich an keinem Zweck messen läßt, weil es die eigenen Folgen und Folgefolgen gar nicht in der Hand hat. Handeln ist auf der einen Seite auf den einzelnen Menschen angewiesen, der Initiative ergreift, etwas neu

³² Wie verbreitet und wirksam diese Vorstellung ist, zeigt sich daran, daß noch heute Frauen sich selbst in dieser Weise verstehen, sogar dann, wenn sie, was selten ist, politisch tätig sind. Eine Studie zu diesem Thema kommt zu dem Ergebnis: „Selbst dann, wenn die Frauen unmittelbar politisch tätig sind, erfahren sie auch diese Tätigkeit als ‚uneigentlich‘. Sie beschäftigen sich mit ihren Motiven zu solchen Taten und geben als Quelle die Liebe zu einem Mann oder die Enttäuschungen über ihn an“; Frigga Haug: *Subjekt Frau*, S. 65.

³³ Siehe dazu Hannah Arendt: *Vita activa*, S. 213-317.

³⁴ *Ibid.*, S. 217.

anfängt und dadurch offenbart, wer sie oder er ist. Doch auf der anderen Seite, am anderen Ende ist das Handeln unabsehbar, unberechenbar, prinzipiell offen. Wenn man das Faktum der menschlichen Pluralität akzeptiert, kann man sein Handeln nur als den Anfang eines Fadens in einem Gewebe verstehen, und man kann dann nicht kontrollieren, bestimmen oder auch nur wissen, was aus ihm wird, wer diesen Faden wie aufnimmt, weiterspinn, umlenkt oder abschneidet. Damit ist dieses Handeln grundsätzlich zu unterscheiden von einer Tat, die einen bestimmten Zweck verfolgt, ein Ergebnis herstellt und im Erreichen dieses Zieles aufgeht.³⁵ Eine gelungene, d.h. in ihrer Intention zu Ende gebrachte Tat schafft, wenn sie groß genug ist, einen Helden. Eine Handlung dagegen hinterläßt, laut Arendt, kein Endprodukt, bringt kein greifbares Resultat hervor, aber enthüllt dafür das Wesen der handelnden Person; sie gibt Aufschluß darüber, wer jemand ist. Sie dient besser dazu, eine weibliche Identität aufscheinen zu lassen, als die Heldentat.³⁶

In diesem Sinne handelt Medea, wenn sie nach dem Mord an ihrem Bruder und Königssohn ihr Land verläßt und auszieht, einen besseren Ort zu suchen, auch wenn sie diesen nie finden, also nie

³⁵ Um Mißverständnisse zu vermeiden sei erwähnt, daß Arendt die „Tat“ terminologisch nicht - wie hier vorgeschlagen - vom „Handeln“ trennt, sondern diesem zuschlägt. Sie unterscheidet stattdessen in *Vita activa* die menschliche Tätigkeit des Handelns von der des Herstellens und des Arbeitens. Übernommen wird also von Arendt die Idee eines (politischen) Handelns, die der Idee einer heroischen Tat, so wie sie oben am Beispiel des medeischen Kindermords aufgerufen wurde, entgegensteht.

³⁶ Die Gedanken dieses Abschnitts ließen sich auf der Ebene der Form des Romans bestätigen. Wolf bemüht sich in ihrem Medea-Roman um ein nicht-lineares Erzählen, das die einheitliche Perspektive auf die Ereignisse aufgibt. Indem sie verschiedene „Stimmen“ zu Wort kommen läßt, versucht Wolf auch erzählerisch dem Faktum der menschlichen Pluralität gerecht zu werden, dem (nach Arendt) jedes Wirken und in Erscheinung Treten einzelner Personen unterworfen ist. Mit dieser Erzähltechnik setzt Wolf ihre Kritik an geschlossenen, einheitlichen Denk- und Erzählmustern stärker um als noch in *Kassandra*, die eine monologische Erzählperspektive aufweist und deren geschlossene Form für Wolf selbst in einem Widerspruch zu Anliegen und Inhalt der Erzählung steht. Siehe Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 140.

wirklich ankommen wird. Medea tut damit auf der einen Seite das, was in Sagen sonst Männern vorbehalten ist: Sie begibt sich auf die Suche nach einem neuen Lebensraum. Aber sie tut es auf andere Weise; ihrem Aufbruch in die Fremde folgt eben nicht die bei Männern übliche Heldentat. Die Frau Medea hat nicht die Macht, aber auch gar nicht die Absicht, irgendwo ein Land zu erobern und eine Stadt zu gründen.³⁷ Sie bricht auf, verläßt ihre Heimat, die keine mehr ist, setzt sich der Weite des Meeres aus, ohne ihr Ziel zu kennen, darauf angewiesen, ihren Ort zu finden.

Für einen kurzen Moment wünscht Medea sich, bei ihrer Tante Kirke auf der einsamen Insel, die nur Frauen bewohnen, zu bleiben. Doch Kirke macht ihr (und uns) deutlich, daß dies nicht Medeas Platz ist, und antwortet auf ihre Anfrage, daß Medea unter Leute gehöre, zu denen eben auch Männer zählten, und daß sie in Erfahrung bringen müsse, „woran wir [die Frauen] wirklich mit ihnen [den Männern] sind“ (S. 110). Der Ort, an den Medea gehört, ist also ein öffentlicher und liegt in der Gesellschaft, auch wenn diese beginnt, ausschließlich von Männern regiert zu werden. Wolf macht an dieser Stelle deutlich, daß die andere, weibliche Subjektivität, der sie nachspürt, für Frauen nur in Auseinandersetzung mit der patriarchalen Gesellschaft, in der sie leben, nicht im Rückzug aus ihr in ein weibliches „Ghetto“ zu gewinnen ist.

So kommt Medea mit Jason in das griechische Korinth. Bei ihrer Ankunft verkörpert Medea auf verschiedene Weise die menschliche Möglichkeit des Anfangens. Zum einen zeigt sie selbst sich bereit, neu anzufangen und sich auf das einzulassen, was sie vorfindet. Und noch auf andere, leibliche Weise birgt sie einen (bezeichnenderweise doppelten) Anfang in sich: Sie ist hochschwanger und wird Zwillinge gebären. Hier, am Beginn von Medeas Aufenthalt in Korinth, veranschaulicht Wolf ihre Vorstellung von Medea in einem Bild und zeichnet einen direkten Gegenentwurf zu jenem Schlußtableau bei Euripides, in dem dieser Medea zur Gestalt der Kindermörderin erstarren läßt. Wird Medea dort von ihrem Ende her begriffen, so wie

³⁷ Vgl. auch Kassandras Verzicht, „ein neues Troja irgendwo zu gründen“; Christa Wolf: *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, S. 322.

in der männlichen Denkart seit der griechischen Antike der Mensch eben als Sterblicher und damit von seinem Tode, dem Ende seiner Geschichte her verstanden wird, so wird bei Wolf die Frau Medea durch das Anfangen charakterisiert. Bei Euripides schwebt Medea furchterregend über ihrem Palast, mit den Leichen ihrer beiden Söhne in den Armen, und flieht dann, in Ersetzung ihres menschlichen Todes, auf dem Drachenwagen ihres Großvaters Helios durch die Luft davon. Bei Wolf kommt Medea, ihre beiden zukünftigen Söhne im eigenen Leib tragend, auf dem Landesteg des gerade angelegten Schiffes herunter zu den dort wartenden, zum Empfang bestellten Korinthern. Bei Euripides steht Medea für Tod und Ende, bei Wolf für Leben und Anfang.

Die Menschen haben nicht nur ein sie in ihrem Sein bestimmendes Ende, sondern auch und vor allem einen Anfang, den Arendt, um einen Gegenbegriff zur Sterblichkeit zu bilden, Gebürtlichkeit nennt. Und diese Gebürtlichkeit, kraft derer „jeder Mensch einmal als ein einzigartig Neues in der Welt erschienen ist“,³⁸ verweist zum einen auf das weibliche Geschlecht, auf die Abstammung eines jeden Menschen von einer Frau, die ihn geboren hat, und ist zum anderen, laut Arendt, die Grundlage der menschlichen Handlungsfähigkeit, insofern man unter Handeln eben Neuanfangen und sich-als-Person-Enthüllen versteht. Handeln als Anfangen ist also verwurzelt in Weiblichkeit, die die Möglichkeit in sich birgt, einen anderen Menschen zur-Welt-zu-bringen. Diesen Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und der menschlichen Fähigkeit, handelnd Neues beginnen zu können, verkörpert bei Wolf die in Korinth ankommende Medea. Wolf läßt so eine ganz andere Bedeutung ihrer mütterlichen Macht aufscheinen als Euripides. Um Mißverständnissen zuvorzukommen, sei erwähnt, daß bei Wolf mit der positiv gedeuteten Mutterschaft Medeas nicht die übliche von der Frau zu erfüllende Mutterrolle verknüpft ist. Medea ist eher in einem beiläufigen Sinne Mutter. Sie liebt ihre Söhne und stellt sicher, daß für sie gesorgt ist, aber sie geht in der Rolle der Mutter nicht auf und beschränkt sich nicht auf diese. Sie überläßt ihre Söhne weitgehend einer Amme und

³⁸ Hannah Arendt: *Vita activa*, S. 217.

geht anderen Dingen nach. Sie hat einen Beruf als Heilerin, oder anders gesagt, sie folgt auf verschiedene Weisen ihrer Berufung, inmitten der Menschen zu wirken. Es geht Wolf nicht darum, Frauen auf ihre Gebärfähigkeit festzulegen oder gar zu reduzieren, sondern darum, „Vorschläge zu machen für eine andere, nicht-tötende Art, auf der Welt zu sein“,³⁹ die sich an der Gebärtlichkeit der Menschen und ihrer Fähigkeit anzufangen orientieren.

Doch Medeas Anfangs-Potential hat in Korinth keine Chance. Das antike Griechenland ist nicht der von Medea gesuchte Ort eines neuen, anderen Anfangs, denn der erste Anfang hat hier schon längst stattgefunden und wird sich als mächtiger erweisen. Statt ihres Ortes wird Medea die Wahrheit über das Fundament unserer Gesellschaftsordnung finden. Und sie wird diese Wahrheit in der Gestalt einer Leiche entbergen - einer weiblichen Leiche.

Medea entdeckt die grausame Wahrheit, die ihr klarmacht, daß in Korinth genau das schon lange herrscht, was sie in Kolchis hinter sich lassen wollte. Sie findet heraus: Auch hier hält sich der König mit Gewalt an der Macht, seine Herrschaft ist auf einen Mord und diese Stadt auf ein Verbrechen gegründet. Dies erfährt Medea, als sie einmal der stummen Königin folgt, die in die Katakomben unter dem Palast hinabsteigt, um über den Mord an ihrer Tochter zu trauern. König Kreon hat, ähnlich wie Medeas Vater seinen Thronfolger, seine junge Tochter Iphinoe töten lassen, als sie ihm gefährlich wurde; das Volk zog sie vor und sann auf Mittel, die königliche Macht auf sie übergehen zu lassen. Ihr heimlicher Mord sollte dies verhindern und das in der Stadt verbreitete Gerücht von einem fremden Prinzen, der sie entführt und zu seiner Braut gemacht habe, ihr Verschwinden verdecken. Die Situation in Korinth ist also noch fataler als die in Kolchis, weil die Wahrheit über die patriatriachale Macht, die sich auf die Gewalt des Todes stützt, im Dunkeln verborgen wird, zusätzlich geschützt durch ideologisches Blendwerk. In Kolchis war es Medea möglich, die Knöchelchen ihres Bruder Absyrtos, seine sterblichen Überreste, auf dem Feld aufzulesen und seinem Mörder, dem König, von ihrem Fluchtschiff aus zuzuwerfen und somit den

³⁹ Christa Wolf: *Lesen und Schreiben*, S. 318.

Mord an dem Thronfolger zu einem öffentlichen Vorwurf zu machen. In Korinth ist mit Iphinoes Mord die Gewalt als Grundlage der Macht im Verborgenen vollzogen und damit jeglichem Widerstand entzogen worden. Medea, die diese Wahrheit kennt, wird deshalb aus der Stadt verbannt; der Zugang zu den Katakomben, dem abgründigen Grund, auf dem jene Macht ruht, die das Leben der Menschen bestimmt, wird zugemauert. Das System, so deutet Wolf an, ist geschlossen.

Auch bei Wolf bildet also ein Kindermord das Zentrum des Geschehens, einen heimlichen, verborgenen Angelpunkt. Der Tod eines Mädchens liegt der Macht zugrunde. Mit dieser Geschichte von dem Mord an Iphinoe, die Wolf dem Medea-Mythos unterlegt, symbolisiert sie das Schicksal des Weiblichen im Abendland. Das Leben der Frau wird von Männern geopfert, um auf ihr die eigene Macht zu erheben, wobei dieses Prinzip und das Leid der Frau im Verborgenen gehalten wird, zugedeckt durch ein Märchen, an das noch heute geglaubt wird: das Märchen von dem Prinzen, der das Mädchen erobert, heiratet, heimführt und glücklich macht. Diese junge Frau trägt bei Wolf den Namen Iphinoe, der an zwei mythische Figuren erinnert, die Opfer geworden sind. Iphigenie und Persephone ergeben - Iphinoe. Iphigenie ist von ihrem Vater Agamemnon auf dem Altar der Macht geopfert worden, weil er sich von ihrem Tod Nutzen, Wind für seine gegen Troja ziehende Flotte, versprach. Persephone ist von Hades ihrer Mutter Demeter geraubt und in die Unterwelt entführt worden, wo er sie als seine Gemahlin hält. Demeter, die Erd- und Fruchtbarkeitsgöttin, verweigert daraufhin aus Trauer der Erde ihre Fruchtbarkeit, wodurch der Fortbestand alles Lebendigen in Gefahr gerät.⁴⁰ Auf beide Mythen spielen die Ereignisse um Iphinoe an, die ja, wie Iphigenie, vom Vater und König geopfert wird und die auch, wie Persephone, der Mutter geraubt und in die „Unterwelt“ entführt wird. Doch ihr Name Iphinoe, deren Endsilbe an das griechische Wort „noe-ma“ erinnert, das Gedanke, Sinn bedeutet, enthüllt sie auch als eine Gedachte. Sie ist die von Wolf erdachte Frau, von der keine

⁴⁰ Persephone trägt übrigens den Beinamen Kore, was auf deutsch, Wolfs verallgemeinernder, symbolischer Deutung entsprechend, schlicht und einfach „das Mädchen“ heißt.

Geschichte und kein Mythos bisher erzählt, weil die offiziellen Erzählungen des Abendlandes gerade auf ihrer verleugneten und verdrängten Opferung beruhen: Sie ist die weibliche Leiche im Keller des Abendlandes.

Medea wird verbannt, damit sie die Stabilität der Machtverhältnisse, die auf Geheimhaltung beruhen, nicht gefährdet, und die Verbannung, so wird angedeutet, kommt ihrem nahezu sicheren Hungertod gleich.⁴¹ Kurze Zeit später werden die Kinder Medeas, ebenfalls in der Funktion von Sündenböcken, von den Korinthern gesteinigt, und das Gerücht wird verbreitet, daß Medea ihre eigenen Kinder selbst getötet habe. Wolfs Medea-Erzählung endet hier: Sie hat überlebt, außerhalb der Stadtmauern sich von Flechten, Käfern und Ameisen ernährend, aber ihren Ort eines anderen Anfangs hat sie nicht erreicht. Ihre letzte Frage „Wohin mit mir. Ist eine Welt zu denken, eine Zeit, in die ich passen würde“ (S. 236) bleibt unbeantwortet und damit offen für uns. Ihr Tod, der kein Heldentod sein wird, steht bevor - Wolf spart ihn aus. Überleben werden die Gerüchte über sie, sie werden sich verdichten zu einer Geschichte von der Kindermörderin Medea, über die Euripides dann seine Tragödie schreiben wird. Und wenn es stimmt, was Hederich in seinem berühmten *Gründlichen mythologischen Lexikon* schreibt,⁴² dann haben die Korinther Euripides dafür, daß er Medea in seinem Drama zur Kindermörderin gemacht hat, fünf Talente bezahlt.

⁴¹ Vgl. Christa Wolf: *Medea*, S. 216f.

⁴² Dort heißt es - in verblüffender Übereinstimmung mit Christa Wolf - über die „Wahre Historie: Daß sie eine wahre Person gewesen, hat man wohl nicht zu zweifeln [...]. Man hat vieles zu ihrer Geschichte hinzu gesetzt, solche nur desto wunderbarer, und die Person desto verhaßter zu machen. Dahin soll die Ermordung ihrer Kinder gehören, welche sie doch zu Korinth gelassen, wo sie von den Korinthern selbst in dem Tempel der akräischen Juno umgebracht worden. [...] Weil dieses nun ein Vorwurf für dieselben war, so sollen sie dem Euripides fünf Talente gegeben haben, damit er solchen Mord der Medea selbst andichtete“; Benjamin Hederich: *Gründliches mythologisches Lexikon*, Sp. 1544f.

Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah:** *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, 9. Aufl., München/Zürich 1997.
- Barthes, Roland:** *Mythen des Alltags*, Frankfurt/M. 1964.
- Cavarero, Adriana:** *Platon zum Trotz. Weibliche Gestalten in der antiken Philosophie*, Berlin 1992.
- Dörner, Klaus, Plög, Ursula:** *Irren ist menschlich. Lehrbuch der Psychiatrie/Psychotherapie*. Völlig Neubearb. Ausg., 4. Aufl., Bonn 1987.
- Euripides:** *Medea. Tragödie*. Deutsch von J.J.C. Donner, Stuttgart 1988.
- Girard, René:** *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt 1992.
- Haug, Frigga:** „Subjekt Frau. Zur Politik der Erinnerung“. In: Birgit Rommelspacher (ed.), *Weibliche Beziehungsmuster. Psychologie und Therapie von Frauen*, Frankfurt/M./New York 1987, S. 49-67.
- Hederich, Benjamin:** *Gründliches mythologisches Lexikon*. Reprograph. Nachdr. d. Ausg. Leipzig, Gleditsch, 1770, Darmstadt 1967.
- Irigaray, Luce:** *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt/M. 1980.
- Jahnn, Hans Henny:** „Medea“. In: ders.: *Werke in Einzelbänden. Hamburger Ausgabe, Dramen 1 (1917-1929)*, Hrsg. von Ulrich Bitz, Hamburg, 1988, S. 763-850.
- Jelinek, Elfriede:** *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Kenkel, Konrad:** *Medeodramen. Entmythisierung und Remythisierung. Euripides, Klinger, Grillparzer, Jahnn, Anouilh*, Bonn 1979.
- Latacz, Joachim:** *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993.
- Matt, Peter von:** *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*, München/Wien 1995.
- Müller, Heiner:** „Hamletmaschine“. In: ders.: *Mausier*, Berlin 1978, S. 89-97.

Pindar: *Oden*. Übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt, Stuttgart 1986.

Rosenkranz-Kaiser, Jutta: *Mythologie und Feminismus. Tendenzen in der Literatur und Theorie der achtziger Jahre*, Münster/New York 1995.

Streeruwitz, Marlene: „Sloane Square“. In: dies.: *Waikiki-Beach. / Sloane Square. Zwei Stücke*, Frankfurt/M. 1992, S. 79-138.

Virilio, Paul: „Technik und Fragmentierung. Paul Virilio im Gespräch mit Sylvère Lotringer“. In: Karlheinz Barck (ed.), *Aisthesis. Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 72-82.

Weigel, Sigrid: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel 1987.

Wolf, Christa: *Lesen und Schreiben. Neue Sammlung. Mit der Büchner-Preis-Rede 1980. Essays, Aufsätze, Reden*, Darmstadt/Neuwied, 1980.

— *Kassandra. Vier Vorlesungen. Eine Erzählung*, München 1996.

— *Medea. Stimmen*, München 1996.

Die schwarze Braut der Romantik. (De)Konstruktionen von Muttermythen bei Clemens Brentano und Dorothea Schlegel

Rita Morrien

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erfuhr die Rolle der Mutter eine ungeheure Aufwertung, wurde Mütterlichkeit – als soziales Phänomen – in gewisser Weise überhaupt erst erfunden. Das vorher verbreitete Ammenwesen wurde verabschiedet und statt dessen die Notwendigkeit einer intensiven Mutter-Kind-Beziehung betont, was natürlich – neben unbestreitbaren positiven Effekten, gerade für das Kind – eine verstärkte Bindung der Frau an Haus und Familie bedeutete.¹ Die Hypostasierung der mütterlichen Idee im 18. Jahrhundert wirkte sich zwangsläufig auch auf die Präsentation des Weiblichen in der Literatur aus, so entdeckten beispielsweise die Romantiker die Mutter als Muse, die mütterliche Brust als unversiegbare Quelle der poetischen Inspiration. Das spannungsreiche Verhältnis von Ästhetik und Sexualität skizziert Jens Schreiber wie folgt: „Die Mutter, absolut anderer und das Imaginäre schlechthin, die schwarze Braut der Romantik, [...] ist dem sexuellen Genießen inkompatibel, nichts anderes formuliert das Inzestverbot, das aus brennender Sexualität elegische Liebe macht.“²

Die Okkupierung des mütterlichen Körpers wird in den Bereich der Ästhetik verschoben. In diesem nicht klar umgrenzten, potentiell unendlichen Raum kann das Inzesttabu umgangen und die Mutter zumindest symbolisch genossen werden. Schreibers Beobachtung gilt

¹ Vgl. Ulrike Prokop: „Mutterschaft und Mutterschafts-Mythos im 18. Jahrhundert“. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (ed.), *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760 – 1830*, Marburg 1989, S. 174-205.

² Jens Schreiber: „Die Zeichen der Liebe“. In: Norbert W. Bolz (ed.), *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 276-307, S. 292.

naturgemäß eher für den männlichen Autor, bei ihm mag es gerechtfertigt sein, in Anlehnung an Julia Kristeva von einem 'Inzest in der Sprache' zu reden.³ Wie die Schriftstellerin bei der literarischen Inszenierung des Mütterlichen vorgeht, ist dagegen weitaus seltener Gegenstand der Forschung gewesen. Umso interessanter erscheint es mir, neben Clemens Brentanos Roman *Godwi* auch Dorothea Schlegels Roman *Florentin* sowie ihr Fragment *Camilla* auf die Bedeutung der Mutter hin zu untersuchen.

Die Gewichtung, die dem mütterlichen Körper in der symbolischen Ordnung widerfährt, bewegt sich traditionell zwischen Polen wie Leben und Tod, Sexualität und Keuschheit, Produktivität und Erstarrung, Natur und Kunst etc. Gerade in den im folgenden zu analysierenden Texten wiegt die Materialität des mütterlichen Körpers schwer – und das im wahrsten Sinne des Worte –, denn es geht um Mütter bzw. deren Substitute, die in Stein gehauen werden, und um solche, die mit Felsbrocken um sich werfen. Dorothea Schlegels mörderisch-wütende *Camilla* ist wohl eher eine Ausnahmeerscheinung im Feld der literarischen Mütter, die Vorliebe gerade der Romantiker für Marmorfrauen ist dagegen bekannt und Gegenstand vieler Untersuchungen.⁴

In ihrem Buch *Bodies that Matter* analysiert Judith Butler den Zusammenhang von Materie, Sprache und Geschlecht, wobei ihr vorrangiges Interesse der Frage gilt, inwiefern der an sich bedeutungslose Körper durch spezifische Formen der Signifikation einen Platz in der symbolischen Ordnung erhält und geschlechtlich eindeutig identifiziert wird. Die Sprache ist im Hinblick auf die Materialität des Kör-

³ Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978, S. 178.

⁴ Vgl. Marlies Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986. Louis-Gonthier Fink: „Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik“. In: *Aurora* 43 1983, S. 92-123. Horst Meixner: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos 'Godwi'. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 11 1967, S. 435-468. Hannelore Schlaffer: „Mutterbilder, Marmorbilder. Die Mythisierung der Liebe in der Romantik“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 67 1986, S. 304-319.

pers nicht mimetisch, sondern konstitutiv, so Butler, d.h. der Körper wird mittels Sprache nicht beschrieben/abgebildet, sondern er wird über die Materialität des bezeichnenden Zeichens überhaupt erst als *Körper von Gewicht* ins Leben gerufen.⁵ Der Begriff *Materie* hängt etymologisch mit dem Wort *Mater/Mutter* eng zusammen. Der mütterliche Körper gilt (noch) als Ursprung allen menschlichen Lebens, hier also muß der Prozeß der Sinnstiftung seinen Anfang nehmen und hierher kehrt das von der Sinnfrage gequälte Subjekt immer wieder zurück – um sich der letzten, unausweichlichen Konsequenz seines physischen Daseins zu stellen, dem Tod nämlich. Letzteres wird in Clemens Brentanos Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* geradezu als alles überlagernde Obsession, als endloser Alptraum inszeniert. Der Körper der Mutter ist hier die sanft schaukelnde Wiege, die niemals vollständig verlassen wird, und er ist das dunkle Grab, die schrecklich-schöne Versuchung, welche dem nekrophilen Begehren des jungen Godwi zugrunde liegt.

Clemens Brentanos *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*

Brentanos 1801 erschienener „verwilderter Roman“ – so der Untertitel des *Godwi* – löste bei den Zeitgenossen überwiegend Unbehagen aus und stieß auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung bis vor einigen Jahren auf wenig Anerkennung als künstlerisches Werk. Der aus heutiger Sicht eher verwirrende denn verwilderte Roman besteht aus zwei Teilen: Das erste Buch ist eine lose Sammlung von Briefen von, an und über die männliche Hauptfigur Godwi. Im zweiten Buch läßt Brentano den *fiktiven* Herausgeber dieser Sammlung in das Geschehen eintreten und als Biograph Godwis agieren. Dieser Herausgeber und Biograph trägt bezeichnenderweise einen weiblichen Namen – Maria nämlich –, worauf ich später zurückkommen werde. Im Zentrum des Romans steht mit Godwi ein umherziehender junger Mann, dessen Familiengeschichte z.T. im Dunkeln liegt, und zwar insbesondere was die geheimnisvolle Figur der Mutter

⁵ Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 54f.

angeht. Die Erinnerungen des Protagonisten an die leibhaftige Mutter verschwimmen mit dem Bild bzw. der Vision einer Marmorfrau:

Und es schien das tiefbetrübte
Frauenbild von Marmorstein,
Das ich immer heftig liebte,
An dem See im Mondenschein,
Sich mit Schmerzen auszudehnen,
Nach dem Leben sich zu sehnen.
Traurig blickt es in die Wellen,
Schaut hinab mit todem Harm,
Ihre kalten Brüste schwellen,
Hält das Kindlein fest im Arm.
Ach, in ihren Marmorarmen
Kann's zum Leben nie erwarmen! (G 162f)⁶

In dem Bild der Marmorfrau mit dem Knaben materialisiert sich das Trauma des jungen Godwi, das schreckliche Geheimnis, das ihn zeit-
lebens auch vom Vater trennt. Der Tod der Mutter, der indirekt durch
eine Intrige des alten Godwi verschuldet wurde, bildet das alles über-
schattende Kindheitserlebnis, aufgrund dessen der junge Godwi jede
Liebesbeziehung als verhinderte Mutter-Sohn-Beziehung und jedes
Begehren als Begehren nach dem Tod erlebt. Die scheinbare Leben-
digkeit der Statue reflektiert die Ambivalenz von Leben und Tod,
(mütterlicher) Geborgenheit und Zurückweisung, Eros und Thanatos,
der die Hauptfigur verhaftet ist.

Zur Vorgeschichte: Als junger Mann kann Godwis Vater Marie
Wellner nur zur Frau gewinnen, indem er die Briefe ihres amerikarei-
senden Verlobten Josef abfängt und diesen schließlich für tot erklären
läßt. Nach jahrelanger Abwesenheit kommt Josef unerwartet zurück.
Bei seinem Anblick an Bord eines in den Hafen einlaufenden Schiffes
stürzt Marie sich mit ihrem Kind ins Meer. Sie ertrinkt, der kleine
Junge wird aus den Armen der toten Mutter gerettet. (Vgl. G 349ff,
419f) Weniger aus Reue als aus dem Verlangen heraus, die Tragödie
durch das Medium der Kunst zu bannen, läßt Godwis Vater das Bild

⁶ Die mit dem Kürzel G versehenen Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe:
Clemens Brentano: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, Stuttgart 1995.

Maries in Marmor fertigen und stellt es am See in seinem Garten auf. Als sich in den Wellen spiegelndes Bild und in der visionären Betrachtung des jungen Godwi gewinnt die Marmorfrau neues 'Leben'. Fortan übt sie als sirenenhafte Verführerin⁷ einen unwiderstehlichen Sog auf den Sohn aus.

Das „steinerne Bild der Mutter“ gemahnt nicht nur an das Schicksal einer um ihre Liebe betrogenen Frau, sondern kann auch als Repräsentation einer kalten, abweisenden Elternfigur gelesen werden, denn schließlich hatte Marie Wellner mit ihrer spontanen Bewegung auf den totgeglaubten Geliebten zu (und damit ins todbringende Wasser) das Leben des Kindes ihrem Begehren nach dem Mann untergeordnet. Durch den gewaltsamen Abbruch der frühen Mutter-Kind-Beziehung erstarrt Godwi in einer ödipalen Konfliktsituation; die Identifizierung mit dem Namen des Vaters findet nicht statt, somit ist der Entwicklungsgang hin zu einer 'normalen' Geschlechtsidentität empfindlich gestört. Der Verlust der Mutter führt dazu, daß Godwi – vom Vater so bald als möglich in die Ferne geschickt – ziel- und rastlos durch eine 'leere' Welt taumelt. Eine Illusion von Ankommen und Ruhe stellt sich lediglich dann ein, wenn eine Frau in die Position der Mutter gerät – was allerdings immer nur für einen begrenzten Zeitraum funktioniert.

Die Sehnsucht nach der verlorenen Mutter verknüpft sich für den umherirrenden Protagonisten zwangsläufig mit der Sehnsucht nach dem Tod. Der kleine Godwi wurde bei seiner Rettung aus dem Wasser, dem mütterlichen Element, gewissermaßen ein zweites Mal geboren – allerdings aus den Armen einer toten Mutter, so daß der mütterliche Schoß in dem Erleben des Sohnes fortan zugleich Wiege und Grab darstellt. „Nur im Tode wird geboren“ (G 135) – dieser rätselhafte Ausspruch Godwis erklärt sich durch den Umstand, daß seine zweite Geburt unmittelbar mit dem Erlebnis Tod verbunden ist. Das Zentrum des Romans bildet nun allerdings nicht die tote Mutter, sondern ein unendlicher Prozeß der Ent- und Rematerialisierung des mütterlichen Körpers. Die Mutter erscheint nämlich nicht nur als

⁷ Vgl. Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., S. 36.

Marmorfrau, sondern auch als belebtes Spiegelbild im Wasser sowie in den Augen des Betrachters, als Gemälde im Stil der christlichen Marienikonographie, als durch das *Bild* inspiriertes Gedicht, als Stoff einer Heiligenlegende (Maria und Josef) etc.⁸

Die Dynamik des Romans entsteht aus dem Verfahren, den Körper der Mutter in immer neuen künstlerischen Varianten zu reproduzieren und mit Bedeutung zu befrachten – als Wiege wie als Grabstätte der menschlichen Existenz, als Inbegriff des Lebens wie als Repräsentantin des Todes, als Allegorie der (verlorenen) Liebe, der Sehnsucht und des Schmerzes. Die 'leibhaftige' Marie spielt dabei die geringste Rolle, ihre Geschichte ist auf wenigen Seiten im zweiten Teil des Romans schnell erzählt. Als Eckpfeiler ihrer tragischen Existenz werden ein Gemälde aus der vorehelichen Zeit⁹ und das alles überschattende Marmorbild genannt: „[...] ziehen Sie von diesem Bilde, bis zum steinernen Bilde eine Linie, so haben Sie das Unglück meiner Mutter ermessen“ (G 362), resümiert Godwi gegenüber seinem Biographen Maria das Schicksal der Mutter. Mehr Raum nimmt dagegen das Projekt ein, den mütterlichen Körper sowie dessen Substitute (Molly, Otilie, Violette) mittels der poetischen Rede zu kopieren, wobei der Ausgangspunkt hierfür eben nicht das 'Original' ist, sondern das den geschlechtlichen Körper transzendierende Kunstwerk. Mit anderen Worten: Der Roman zeichnet eine Zirkelbewegung nach, reproduziert wird immer nur die Kopie einer Kopie, dabei rückt das vermeintliche Original, die Person Marie Wellner, immer mehr in den Hintergrund. Dieses Verfahren betrifft, wie schon gesagt, nicht nur die leibliche Mutter, sondern auch die Frauenfiguren, die für Godwi die mütterliche Position repräsentieren – und sei es auch nur über

⁸ Vgl. zum Beispiel G 162ff, 361f, 372.

⁹ Das Bild aus glücklicheren Zeiten (vgl. G 362f) scheint einen Zustand der heiligen Entrücktheit zu dokumentieren: „Dies ist Marie, Annonciatens Schwester. Welche Ruhe, welcher Frieden; man schweigt, sie athmen zu hören, und wünscht, daß die Taube in ihrem Schooß den Flügel senke, um sie aufmerksam zu machen. Wehet denn kein Lüftchen durch das enge Fenster, daß die Lilie sich bewege und dem Mädchen sage, wir seyen da, damit sie uns mit den lieben Augen erblicke ...“. Durch die Requisiten Lilie als Zeichen der Reinheit und Taube als Symbol des Heiligen Geistes wird Marie zur Heiligen Jungfrau stilisiert. Diese Stilisierung prägt dann auch das Sonett, das Maria nach der Betrachtung des Bildes anfertigt. vgl. G 372.

mütterliche Attribute wie die „schwellende Brust“ und den „geheimnißreichen Schooß“. Ich gehe jetzt nur auf eine weitere Frau ein, auf Violette nämlich, die mir, was den Zusammenhang von männlicher Autorschaft und Muttermythen angeht, am wichtigsten zu sein scheint.

Violette – Die Geburt der poetischen Rede aus dem Körper der Frau

Nach diversen im Sande verlaufenen Beziehungen schließt sich mit der zwischen Sinnlichkeit und Keuschheit schwankenden Kind-Frau Violette ein verhängnisvoller Kreislauf. Der junge Godwi tritt nach ihrem Tod, den er in gewisser Weise mitverschuldet hat, unmittelbar in die Fußstapfen des Vaters. Dieser ließ, wie schon erwähnt, die zentralen Stationen seines Lebens bzw. die dazugehörigen Frauen in Stein hauen. Während der Sohn der väterlichen Marotte – man könnte auch sagen: Perversion – bis zu seiner Begegnung mit Violette ablehnend gegenüberstand, setzt er die Tradition des Vaters nach dem Opfertod der Geliebten fort. Auffällig ist, daß sowohl Marie Wellner als auch Violette als steinerne Bilder in den Roman eingeführt werden. In beiden Fällen ist es der Blick eines männlichen Betrachters, der die Figuren zum Leben erweckt, der das Aufrollen ihrer und damit auch Godwis Lebensgeschichte initiiert.

Die Bekanntschaft des Protagonisten mit Violette wird im wahrsten Sinne des Wortes über den Körper der Mutter – nicht seiner eigenen allerdings – hergestellt. Godwi läßt sich kurzzeitig auf eine Affäre mit einer verwitweten Gräfin ein, „ein leichtsinniges und fröhliches Weib, mit einer Freiheit ohne Gränzen, die doch nicht ins Gemeine fiel.“ (G 468) Diese Gräfin, Violettes Mutter, repräsentiert Leidenschaft und Sinnesfreude pur. Sie lebt nur für die Liebe und den Genuß, ist also alles andere als eine vorbildliche Mutter – und muß dafür am Ende mit dem Leben zahlen. Die genaueren Umstände ihres Todes bleiben im Dunkeln. Man erfährt nur, daß sie während der Revolutionswirren „mit den Franzosen herumgezogen“ und dabei irgendwann zu Tode gekommen ist. (G 504) Violette wird dagegen als heilige Hure, als gefallener Engel stilisiert. Sie schwankt zwischen ihrer

Sinnlichkeit und dem Wunsch nach Reinheit, zwischen verzweifelter Lebenslust und Todessehnsucht. Nach der Wiederbegegnung mit Godwi im verwüsteten Schloß ihrer Eltern verliert sie den Verstand und stirbt kurze Zeit später. Mit Godwis Mutter ist sie vor allem über das Element Wasser assoziiert. Bei einer Kahnfahrt mit Godwi singt sie das Lied der Lore Lay (vgl. G 486ff.) – und damit im Grunde die Geschichte der unglücklichen Marie Wellner, die sich beim Anblick des totglaubten Geliebten ins Meer gestürzt hatte:¹⁰

Die Jungfrau sprach: „da gehet
Ein Schifflin auf dem Rhein,
Der in dem Schifflin stehet,
Der soll mein Liebster seyn.
Mein Herz wird mir so munter,
Er muß mein Liebster seyn!“ –
Da lehnt sie sich hinunter
Und stürzet in den Rhein. (G 489)

Die Lebensgeschichte Violettes wird erst am Ende des zweiten Buches erzählt, die nach ihr gefertigte Marmorfigur bildet jedoch bereits zu Beginn dieses Buches das Medium, über das Godwi und sein Biograph Maria kommunizieren. Die Autorschaft Marias basiert wesentlich auf der Auseinandersetzung mit den Frauenbildnissen, die Godwi und sein Vater als „Denksteine“ haben anfertigen lassen. Im Zentrum stehen das steinerne Bild der Mutter und das Denkmal Violettes, flankiert werden die Marmorfrauen von einigen Frauengemälden (die junge Marie Wellner, ihre Schwester Annonciata und deren sterbende Freundin Wallpurgis).

Der Weg scheint lang von dem Denkmahle einer Mutter, bis zu dem eines
Freudenmädchens, er ist es nicht, aber er umfaßt dennoch mein Gemüth.
[...]

¹⁰ Zur Stilisierung der Mutter und Violettes als sirenenhafte Verführerinnen vgl. auch Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, op. cit., S. 36.

In diesem Marmorbild lag all mein Schmerz gefangen, ich lag, wie das Kind in den kalten Armen des Bildes: was in dem Teiche sich bewegt, das ist dasselbe immer wieder, nur im beweglichen Leben gesehen; aber was dort über den grünen Büschen in die Höhe strebt, das ist meine Freiheit, in Marien lag der Schmerz und die Liebe gefangen, in Violetten ward das Leben frei. (G 421)

Mit diesen rätselhaften Worten bestimmt Godwi die beiden Marmorfrauen zu den geheimen Koordinaten seines Lebens. Rätselhaft mutet vor allem an, daß Violette als Inkarnation eines befreiten Daseins präsentiert wird. Um wessen Freiheit geht es hier? – Sicherlich nicht um die eines wahnsinnig gewordenen Freudenmädchens. Die Marmorfrauen figurieren die Schwierigkeit, eine (gestörte) Lebensgeschichte poetisch zu erzählen: Der vom Vater in Auftrag gegebene, am Seeufer aufgestellte Marmorkörper der Mutter erinnert an die abrupte, gewaltsame Trennung von der Liebe, Geborgenheit, Wärme und Nahrung verheißenden mütterlichen Brust. Das traumatische Erlebnis, in den Armen einer *toten* Mutter zu liegen, und das Verbot des Vaters, über das schreckliche Ereignis zu reden, schneiden den jungen Godwi von der Möglichkeit ab, eine intakte Persönlichkeit herauszubilden und einen gradlinigen Lebensweg zu dokumentieren. Seine im ersten Buch gesammelten wirren und widersprüchlichen Briefe zeugen von einem orientierungslosen Umherirren, von einer im Zeichen des Mangels stehenden Suche nach der verlorenen Liebe (nach der mütterlichen Brust). Das zweite Buch setzt dagegen damit ein, daß die im Namen des Vaters und im Zeichen der steinernen Mutter verhinderte Aufzeichnung der Lebensgeschichte Godwis an einen – mit einem weiblichen Namen versehenen – Biographen delegiert wird; dies geschieht wohl kaum zufällig im Schatten bzw. im Lichte des Denkmals Violettes. Das sich im steinernen Bild der Mutter materialisierende Rede- und Verbot des Vaters wird in dem Moment aufgehoben, als der junge Godwi der Öffentlichkeit seine eigene Marmorfrau präsentieren kann.

Vor der lebendigen Violette hatte Godwi einst die Flucht ergriffen, erst die dem Wahnsinn verfallene und schließlich tote Frau kann zur „bestimmendsten Scene“ seines Lebens erklärt werden. (G 348) Die 'Kopie' schiebt sich vor das 'Original', der Frauenleib wird erst als

unbewegliches, unbedrohliches Artefakt erfahrbar. Die (für Godwi befreiende) Gewichtung, die Violette als „Denkstein“ widerfährt, erhält in der „wilden“ Rede Marias ihren poetischen Ausdruck. Die erste Begegnung mit der Figur findet im Licht der aufgehenden Sonne statt.¹¹

Ich wendete mich nun zum Bilde, und es schien zu leben; das rothe Licht strahlte dem Genius um Haupt und Herz, goß Leben und Blut durch das Ganze, und spielte dem nackten Mädchen um den Busen und um den geheimnißreichen Schooß, [...]

Vor mir war das Bild gleichsam geboren. Ich sah es in der Nacht wie in Liebe und Traum, im Mondlichte wie mit dem Begehren, erschaffen zu werden, in des Morgens Dämmerung wie in der Ahndung des Künstlers, mehr und mehr in den Begriff tretend, und ich stand vor ihm und sah, wie es hervor drang mehr und mehr in die Wirklichkeit, und endlich zum vollendeten Werke ward im Glanz der Sonne, getrennt von dem Schöpfer, der nur ein Gebährer ist, für sich selbst, mit allen Rechten seiner Gattung. (Hvh. d. Verf.; G 330f)

Auffällig ist zunächst einmal, daß das tote Marmorbild in der Betrachtung Marias lebendig zu werden scheint, akzentuiert werden dabei erneut die Attribute des mütterlichen Körpers, nämlich *Busen* und *geheimnißreicher Schooß*. Damit jedoch nicht genug: das beseelte Kunstwerk gebiert sich im folgenden gleichsam selbst (in der Anschauung Marias wohlgemerkt), es handelt sich also um die Phantasie einer künstlerischen Parthenogenese – welche sich erstaunlicherweise im Zeichen des weiblichen Körpers vollzieht. Die Bedeutung des (männlichen?) Schöpfers wird marginalisiert und der traditionell mit passiver Empfängnis assoziierte weibliche Schoß zum Ort einer vollkommenen Selbstschöpfung stilisiert, womit die 'natürliche' Ordnung aus den Angeln gehoben ist. Irritierend ist zudem, daß Maria das Denkmal als seine Schwester bezeichnet (*ibid.*), demnach müßte auch Maria selbst bzw. sein Kunstwerk, die poetische Rede, das Produkt einer phantastischen Parthenogenese sein. Als 'Ursprung' dieser

¹¹ Auf den Symbolgehalt dieser Konstellation geht Janz (*ibid.*, S. 40f) ausführlicher ein.

Parthenogenese erweist sich sodann eine blutende Herzwunde, welche Maria am marmornen Körper Violettes *imaginiert*:

[...] wenn dann die schöne holde Brust – – – mit einer offenen Wunde blut'gen Lippen zu dir spricht, was dir des Hauptes Würde nicht, und nicht des Schooßes heimliches Vertrauen sagte, wenn alle deine Lust in diese Wunde wie in ihr Grab dann sinkt, [...] und wenn du ewig zu der Wunde wieder hin mußt, bis endlich alles das in ihr zusammenrinnt, und Lust und Schmerz und Hoheit aus der Wunde blühen – so hast du voll des Bildes Eindruck, so stehst du vor dem Denkmal Violettes [...] (G 334)

Brentanos Vorliebe für vampiresk anmutende erotische Phantasien¹² ist u.a. aus seiner Korrespondenz mit Karoline von Günderröde bekannt.¹³ Von zentraler Bedeutung ist hier, inwieweit der weibliche/mütterliche Körper – nicht der 'leibhaftige' wohlgermerkt, sondern der mittels ästhetischer Imagination in ein Kunstobjekt transformierte Körper – im wahrsten Sinne des Worte die Autorschaftsphantasien des männlichen Subjekts speist. Über das Motiv der *sprechenden* mütterlichen Herzwunde ist Violette direkt mit der Mutter Marias verbunden, derer der Sohn mit folgenden Worten gedenkt: „[...] o und du arme Mutter, du schöne Mutter – die Hände abgerungen – durch den weißen duftigen Busen blutet das warme rohe Herz Liebe heraus zu mir“ (G 319). Das Herzblut der Mutter-Geliebten nährt die künstlerische Potenz des männlichen Subjekts, das das am 'mütterlichen Busen' entstehende Kunstwerk ist, mit den Worten Julia Kristevas, das Produkt eines 'Inzests in der Sprache'. Die ewig strömende Wunde der Mutter ist der Ursprung und das Ziel, die Wiege und das Grab der

¹² „Das Blutsaugen, Trinken von Lebenssaft, den der andere Körper verströmt“, bedeutet bei Brentano nach Hans-Walter Schmidt die Krönung der geschlechtlichen Lust. Vgl. Schmidt: *Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens von Brentanos*, Wien 1991, S. 72.

¹³ Vgl. Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe*, Hg. von Jürgen Behrens u.a., Bd. 29, Stuttgart u.a. 1988, S. 444-446: „Gute Nacht! Du lieber Engel, ach bist du es, bist du es nicht? so öfne alle Adern deines weißen Leibes, daß das heiße, schäumende Blut aus tausend wonnigen Springbrunnen sprizze, so will ich dich sehen, und trinken aus den Tausend Quellen, trinken biß ich berauscht bin, und deinen Tod mit jauchzender Raserei beweinen kann, weinen wieder in dich all dein Blut, und das meine in Tränen, biß sich dein Herz wieder hebt, und du mir vertraust, weil das meinige in deinem Puls lebt.“

poetischen Rede Marias; sie gibt „dem Ganzen Einheit“ (G 333), in ihr verschmelzen alle Widersprüche und Spannungen zu der Vision eines absoluten Kunstwerks.

Die von Maria imaginierte Wunde sowie die Kopfhaltung der steinernen Violette („Ihr Kopf ist auf den Busen sinkend und tod [...]“ (G 332)) lassen aber auch an die Passionsgeschichte Christi denken.¹⁴ Lust und Schmerz Marias kulminieren in der blasphemischen Phantasie, Violette möge jene im Zuge der christlichen Eucharistie immer wieder zelebrierten Worte des göttlichen Märtyrers sagen: „[...] *nimm hin, das ist mein Leib* – o wie sollte sie unter meinen glühenden Küssen in mich selbst zerrinnen und ich in sie.“ (Hvh. d. Verf., G 327) Das christliche Mysterium der Eucharistie basiert auf der Vorstellung einer Transsubstantiation (aus dem gesegneten Brot wird der Leib Christi); in Brentanos sakralisierter Version dieses Mysteriums ist es der Frauenleib, der geopfert und verwandelt wird, und zwar in die poetische Rede des männlichen Subjekts. Dieser Prozeß, der sich auch am Beispiel der anderen Frauenfiguren nachvollziehen läßt, bedeutet die Erlösung von der (körperlichen) Geschlechterliebe und damit auch die Möglichkeit, *den Körper der Mutter im Namen des Vaters zu ver-einnahmen*.

Das durch die poetische Vermittlung des Biographen Maria zum erlösenden Heiligtum erhobene Marmorbild Violettes markiert den endgültigen Verzicht des Sohnes auf das primäre, verbotene Objekt des Begehrens und die Identifikation mit dem Gesetz des Vaters.¹⁵ Der zwischen dem jungen und dem alten Godwi schwelende Konflikt ist am Ende beigelegt. Der Jüngere kann das versöhnende Opferritual nun an seinem eigenen Altar vollziehen, ohne daß die alte Rivalität belebt würde: Damit bewahrheitet sich ein weiteres Mal, daß sich das rituelle Gewaltopfer besser teilen läßt als der sexuelle Genuß.

¹⁴ Auch Marlies Janz (*Marmorbilder*, *op. cit.*, S. 42) weist darauf hin, daß sich die poetische Darstellung der weiblichen Denkmäler an christlichen Modellen orientiert.

¹⁵ Godwis Eintritt in die nach dem Gesetz des Vaters strukturierten symbolischen Ordnung korrespondiert mit dem Prozeß des Subjektconstitution, wie von Jacques Lacan beschrieben. Vgl. zu „Lacans Theorie der Subjektconstitution“ Helga Gallas: *Das Textbegehren des "Michael Kohlhaas" Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 76ff.

Maria – Schreiben im Namen der Mutter?

Mit Blick auf den weiblichen Vornamen des Biographen Godwis weist Gabriele Brandstetter darauf hin, daß Brentano Autorschaft als männlich-weibliches Rollenspiel erprobt und daß er die poetische Rede im 'Namen der Mutter' – Maria – zur Entfaltung bringt.¹⁶ Diese Deutung der Namensgebung ist insofern zu relativieren, als Maria gegen Ende des zweiten Buches verstummt, und zwar im wahrsten Sinne des Wortes: Er zieht sich nämlich eine „böartige Zungenerkrankung“ (G 472) zu, damit ist das Organ der Sprache empfindlich getroffen, und Maria kann seiner Aufgabe als Biograph nicht mehr nachkommen. Maria ist jedoch nicht nur aufgrund seines Namens mit der Figur der Mutter verbunden, sondern vor allem dadurch, daß auch er – wie sie – letztlich an einem gebrochenen Herzen stirbt. Die Zungenerkrankung geht in eine schmerzhaft Herzentzündung über, der er nach kurzer Zeit erliegt. (Vgl. G 507) Ein namenloser „Zurückgebliebener“ klärt in seiner Nachrede darüber auf, daß der Verstorbene jahrelang an einer unglücklichen, hoffnungslosen Liebe gelitten hatte: „Von seiner Krankheit hab' ich nichts zu sagen. Seine Liebe war sein Leben, seine Krankheit und sein Tod.“ (G 516)

Die oben entwickelte These, nach der die poetische Rede des männlichen Subjekts aus dem Körper der Mutter und ihrer Substitute gespeist wird, läßt sich nun auch auf Maria übertragen. Dieser fungiert gewissermaßen als Geburtshelfer, seine Dienste als Biograph machen es dem jungen Godwi möglich, sich als autonomes Subjekt noch einmal selbst zu gebären. Die Geburtsmetaphorik wird zu Beginn des zweiten Buches explizit eingeführt, da nämlich wird die von Maria zusammengestellte Briefsammlung als Buch bezeichnet, das „erst einige Wochen in der Welt war“ (G 265). In dem Maße, wie Maria die chaotische Lebensgeschichte Godwis ordnet und diesen damit auch dem unheilvollen Sog der steinernen Mutter entzieht, verfällt er selbst der todbringenden Faszination der Marmorfrauen. Wäh-

¹⁶ Gabriele Brandstetter: „'Eines Weibes Träumen ...'. Brentanos Autorschaftsphantasien“. In: Ina Schabert/Barbara Schaff (ed.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994, S. 213-231, S. 214.

rend Godwi in den Erinnerungen an seine erotischen Abenteuer schwelgt, breitet sich in Marias Körper die 'Krankheit' aus: „Wo Godwi den süßen Schrecken hatte, und seine Finger über den zitternden warmen Busen hingleiteten, macht man mir schwerfällige Umschläge auf die Brust [...] Aber mir wird nicht besser, die Krankheit zieht mich mit kalten Armen auf die Kissen nieder.“ (G 450f)

Nachdem auch die Geschehnisse um Violette, dank derer Godwi einen eigenen „Denkstein“ als Gegengewicht zu der sich im Besitz des Vaters befindlichen Marmorfrau setzen kann, zu Ende erzählt und aufgeschrieben sind, hat der Biograph Maria 'ausgedient' – er stirbt noch auf der gleichen Seite: „[...] der Schmerz ergriff ihn plötzlich sehr heftig, er ließ die Laute fallen, und sie zerbrach an der Erde.–“ (G 507) Mit Maria verschwindet nach dem *Körper* auch der *Name* der Mutter in das Reich der Toten. Das ist aber nicht das Ende der poetischen Rede. Nach dem Tod Marias übernimmt Godwi es, die Geschichte zu Ende zu erzählen. Aber auch damit schließt der Roman nicht, es folgen noch die „Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria“ (G 509-524),¹⁷ denen wiederum einige Gedichte auf den Tod desselben beigefügt sind. Ein inhaltlich oder formal plausibles Ende des Romans gibt es nicht, simuliert wird vielmehr ein unabschließbarer künstlerischer Prozeß, der sich aus der immer wieder neu inszenierten Erfahrung der Trennung¹⁸ (des Todes), der Wiedervereinigung (der Neuschöpfung) und *der Verwandlung des mütterlichen Körpers* (bzw. seiner Substitute, einschließlich *Marias*) in *Schrift* speist.

¹⁷ Diese „Nachrichten“ wurden nicht mehr von Brentano selbst, sondern von seinem Freund Stephan August Winkelmann verfaßt. Vgl. Ernst Behlers Nachwort zu *Godwi*. S. 586.

¹⁸ Über Trennung als Voraussetzung literarischen Schaffens schreibt Carl Pietzcker folgendes: „Trennung führt zur Sehnsucht, und die, falls einer oder eine dazu fähig ist, zum Schreiben: zur Wiederherstellung verlorener Einheit im Akt des Dichtens und im geschaffenen Werk. Literarisch schreiben heißt, Trennung erfahren, phantasieren, wiederholen und gestaltend überwinden. Das macht das Glück der Schreibenden.“ Carl Pietzcker: *Einheit, Trennung und Wiedervereinigung. Psychoanalytische Untersuchung eines religiösen, philosophischen, politischen und literarischen Musters*, Würzburg 1996, S. 123.

Dorothea Schlegels *Florentin* – Die schwarze Mutter oder Die verlorene Verheißung

Dorothea Schlegel steht mit ihrem 1801 anonym erschienenen Roman *Florentin* bis heute im Schatten ihres zweiten Mannes, Friedrich Schlegel, der auch Herausgeber des Buches ist. Die Forschung schenkte dem Werk kaum Beachtung, die wenigen neueren Beiträge, die es gibt, kreisen vor allem um die Frage, inwieweit *Florentin* in der Tradition des männlichen Bildungsromans steht,¹⁹ die Bedeutung der Mutter wurde bislang nicht analysiert. Tatsächlich steht die Figur der Mutter nicht derartig offensichtlich im Zentrum des Romans, wie dies bei Brentano der Fall ist. Doch teilt auch Dorothea Schlegel die Affinität der Romantiker gegenüber Marmorfrauen und anderen künstlichen Frauenkörpern. Die Frauenbildnisse (Gemälde, Marmorbüsten), die in Schlegels Roman in Erscheinung treten, repräsentieren für den jugendlichen Helden allesamt die verlorene Mutter, was u.a. daraus hervorgeht, daß Florentins orientierungslose Odyssee wesentlich von der Suche nach der unbekanntem leiblichen Mutter angetrieben wird. Die frühesten Erinnerungen Florentins, der die ersten Jahre seines Lebens abgeschieden auf einer kleinen Insel unter der Obhut einer „gute(n), freundliche(n) Frau“ und eines ältlichen Mannes verbringt, gelten einer überaus eindrucksvollen, sich aber immer wieder entziehenden Mutterfigur. (Vgl. F 50f)²⁰ Inszeniert wird ein die Phantasie und das Begehren des Kindes ungeheuer anregendes Spiel von An- und Abwesenheit: Die (vermeintliche) Mutter stattet Florentin gelegentlich Besuche ab, bei denen sie überwältigend schön und prächtig geschmückt erscheint, um dann für unbestimmte Zeit wieder zu verschwinden. An dem Tage, an dem sie ihn endlich zu sich nimmt, ist

¹⁹ Vgl. Sigrid Lange: „Spiegelbilder. Die Romane Dorothea Veits und Sophie Mereaus im Gegenlicht Friedrich Schlegels und Clemens Brentanos“. In: dies.: *Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*, Frankfurt a.M. 1995, S. 42-70. Liliane Weissberg: „The Master's Theme and some Variations: Dorothea Schlegel's *Florentin* as 'Bildungsroman'“. In: *Michigan Germanic Studies* 13,2 1987, S. 169-181.

²⁰ Die mit dem Kürzel F versehenen Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe: Dorothea Schlegel: *Florentin*, Stuttgart 1993.

ihr Gesicht hinter einem schwarzen Trauerschleier verborgen. Die Möglichkeit einer dauernden Nähe ist also paradoxerweise geknüpft an den Eindruck von beängstigender Distanz und Zurückweisung. Nur aufgrund der Stimme erkennt Florentin die geliebte Mutter, ihr Anblick ist ihm zunächst verwehrt:

Ganz am entgegengesetzten Ende stand ein schwarz behangenes Ruhbett, auf dem eine gleichfalls ganz schwarzgekleidete Dame saß, die einen langen schwarzen Schleier über das Gesicht hatte. [...] ich war vor Angst und Schrecken wie im Fieber, und ich verbarg mich zitternd im Gewand meiner Wärterin. Meine Mutter mochte die Ursache meines Schreckens erraten, sie kam auf mich zu, und legte ihren Schleier zurück, so daß ich ihr Gesicht erkannte; aber ich vermißte schmerzlich den glänzenden Schmuck, den ich sonst mit solchem Ergötzen in ihren Haaren, an Hals und Ohren hatte schimmern sehen. (F 51f)

Die schöne, reich geschmückte Mutter war für das Kind eine Art Zukunftsversprechen, die Verheißung eines volleren, genußreicheren Lebens gewesen. Mit der Beendigung des Inselexils und der Aufnahme in das Haus der Mutter scheint die Einlösung des Versprechens nahe zu sein. Doch ausgerechnet in diesem Moment verschwindet die Mutter hinter der Farbe der Trauer und des Verlusts, und Florentin erfährt, daß sein Vater, der ihm als solcher unbekannt war, gestorben ist. Der Körper der Mutter bleibt fortan schwarz verhüllt – und damit unerreichbar, Signifikant der Trennung (des Todes) und des Verbots. Er repräsentiert nun die Unmöglichkeit irdischer Genüsse, und in diesem Sinne werden Florentin und seine Schwester auch auf ein asketisches Leben hinter Klostermauern vorbereitet. Florentin widersetzt sich den Plänen der Mutter und erfährt schließlich, daß die geliebte Frau gar nicht seine leibliche Mutter ist.

Ohne Aufschluß über seine tatsächliche Herkunft zu erlangen, verläßt Florentin sein Heimatland. Auffällig ist, daß die Frage nach dem leiblichen *Vater* an keiner Stelle aufgeworfen wird (im Unterschied zu Brentanos *Godwi*), während das Phantom der Mutter allgegenwärtig ist und die künftigen Begegnungen und Beziehungen des jungen Mannes prägt. In den folgenden Jahren erweist Florentin sich zwar als Liebling der Frauen, bleibt jedoch selbst weitgehend unangefochten von der Geschlechterliebe. Tiefere Gefühle entwickelt er erst

für eine Frau, die im Begriff ist, ihn in die (mit Macht und Anerkennung verbundene) Position des Vaters zu versetzen und selbst die Rolle der Mutter auszufüllen:

Endlich ward mir von meiner Kleinen die nahe Aussicht zur Vaterwürde verkündet. Wie soll ich euch beschreiben, wie mir ward bei dieser Nachricht! Es geschah eine plötzliche Revolution in mir [...] Geliebt hatte ich sie wohl nie, aber jetzt fühlte ich wahre Zärtlichkeit für sie; sie war mir heilig. Wie weit aber war sie von diesen Gefühlen entfernt, die mich so entzückten. (Hvh. d. Verf., F 92f)

Die Frau avanciert in ihrer Eigenschaft als zukünftige Mutter zur Heiligen. Der mütterliche Körper wird behütet wie ein (lange verlorener und endlich wiedergefundener) Schatz: „Kein rauhes Lüftchen durfte die Mutter anwehen, ich kümmerte mich um jede Regel der Diät [...], was habe ich nicht angewandt, sie vom Tanze abzuhalten, dem sie mit großer Leidenschaft ergeben war.“ (*ibid.*) Doch die lebenslustige Geliebte wehrt sich gewaltsam dagegen, auf die Funktion der entsexualisierten und von sinnlicher Leidenschaft gereinigten Heiligen Mutter reduziert zu werden. Sie befreit sich „durch künstliche Mittel von dem Zustande.“ (*Ibid.*) Schon diese Episode kann als Bruch mit der romantischen Mutterverklärung, als Vorbereitung des Medeastoffs, auf den ich in Zusammenhang mit dem Fortsetzungsfragment *Camilla* ausführlicher eingehe, gelesen werden. Der erneut um den mütterlichen Körper betrogene Florentin macht in blinder Wut den Versuch, die „hartherzige, treulose, widernatürliche Mörderin“ zu töten. Als dieses Unternehmen mißlingt, erleidet er selbst einen lebensbedrohlichen Blutsturz, von dem er sich nur langsam erholt. (Vgl. F 93f) Für Florentin ist der von der Geliebten gezielt vorgenommene Abbruch der Schwangerschaft gleichbedeutend mit einer symbolischen Kastration; ihm werden sowohl der Besitz des mütterlichen Körpers als auch die Rechte des Vaters streitig gemacht. In diesem Sinne sind auch seine Reaktionen – *blinde* Wut und heftiger Blutsturz – zu interpretieren.

Nach dem Intermezzo mit der 'Mutterschaftsverweigererin' nimmt Florentin sein zielloses Umherirren wieder auf. Anlässlich einer Auseinandersetzung mit einer wütenden, um das Wohl ihres Nachwuchses besorgten Wildsau (die ich hier erwähne, weil auch sie

eine spezifische Form von Mütterlichkeit repräsentiert) macht er die Bekanntschaft eines reichen Grafen, dessen einzige Tochter Juliane im Begriff ist, sich zu vermählen. Fasziniert ist Florentin jedoch weniger von der schönen Braut, als von einem Bildnis, das er in der Gemäldegalerie des gräflichen Schlosses entdeckt. Bezeichnenderweise handelt es sich um das Bild *der* Mutter, nämlich „Die heilige Anna, die das Kind Maria unterrichtet“ (Vgl. F 31f). Tatsächlich ist das Gemälde ein Jugendbildnis der Schwester des Grafen, Clementine, die gegenüber Juliane bis zu deren vierzehnten Lebensjahr die Mutterstelle vertreten hatte. Symptomatisch für die Kette der Mutterabbildungen und Substitute ist, daß das Gemälde nicht nach dem 'leibhaftigen' Modell angefertigt wurde, sondern nach einem weiteren Bild, welches Clementine als Heilige Cäcilia darstellt. Florentin macht also die Bekanntschaft Clementines zunächst nur über die Kopie einer Kopie, ein Bild schiebt sich über das nächste: die zärtliche Ziehmutter, die biblische Heilige (Mutter), die entsagende Märtyrerin – ein verwirrender Mechanismus, der vor der Begegnung mit dem 'Original' noch komplizierter wird.

In dem Bild der heiligen Anna sieht Florentin das Ideal einer innigen Mutter-Kind-Bindung dargestellt. Es spricht ihn an als Ausdruck seiner ureigenen Sehnsucht nach der Geborgenheit und Zärtlichkeit der Mutter: „Und diese Anna, gewiß eine Heilige! Diese Hoheit, dieser milde Ernst in den verklärten Augen! mit welcher Liebe sich ihr Haupt zu dem Liebling hinneigt, sich ihre Tugend lehrenden Lippen öffnen.“ (F 32) Florentin verliebt sich geradezu in Clementine *als heilige Anna* und zieht – ohne die Hochzeitszeremonie abwarten zu können – los, um die schon zu Lebzeiten im Bild und zur Legende erstarrte Clementine/Cäcilia/Anna persönlich kennenzulernen. (Vgl. F 155f)

Bevor Florentin der 'wirklichen' Frau hinter dem Bild der Mutter begegnet, wird er mit weiteren Abbildungen und Impressionen konfrontiert. Die Bedeutung, die Clementine in ihrem Familien- und Freundeskreis beigemessen wird, erschließt sich ihm nicht über die Frau selbst, diese entzieht sich vielmehr durch Krankheit, Ohnmachtsanfälle, Fragilität. Damit entspricht sie dem Muster, das Florentins zeitlebens im Hinblick auf den Körper der Mutter erfahren

hatte. Der mütterliche Körper ist (ähnlich wie in Brentanos *Godwi*) unzugänglich und geheimnisvoll, in seiner Materialität diffus. Er scheint dem Tod näher zu sein als dem Leben, und doch gilt er als der paradiesische Ursprung, zu dem es den Helden mit aller Macht zurückzieht. Präsent, auratisch und von zeitloser Schönheit ist die Mutter vor allem als *Bild*, die 'Kopie' erstrahlt in kräftigen Farben oder blendendem Marmor, während das 'Original' verhüllt, schwindend, abwesend ist.

Im Vorhof des Hauses Clementines trifft Florentin – wie Ödipus beim Betreten seiner Geburtsstadt – als erstes auf die Figuration des Rätsels, auf zwei Sphinxen, die ihn bedrohlich anzusehen scheinen: „Die Ungeheuer sahen den Eintretenden so klug und prüfend an, als wollten sie seine Absicht erforschen. Florentin überfiel eine Art Grauen, als er zwischen ihnen durch, über den stillen Platz nach dem Hauptgebäude schritt.“ (F 157) Das „Grauen“, das Florentin beim Eintreten in das Haus Clementines empfindet, deutet darauf hin, daß hier eine verbotene Schwelle überschritten, ja möglicherweise sogar *unbewußt* Anspruch auf den Körper der Mutter erhoben wird, was, wie wir aus dem Ödipus-Mythos wissen, Tod und Verderben bedeutet. Anlässlich eines von Clementine selbst komponierten Kirchenkonzertes kommt es endlich zu der ersehnten, mehrfach verschobenen Begegnung. Beim Eintreten in den Dom trifft Florentin jedoch zunächst auf ein weiteres Gemälde Clementines, welches sie als Cäcilia, die große Märtyrerin und Schutzheilige der Musik, zeigt: (vgl. F 181). Die Sonne warf im Untersinken noch einen blendenden Strahl durch die hohen Fenster, die weißen Kerzen schimmerten blaß hindurch, alle Gegenstände leuchteten auf eine seltsame Weise, und bewegten sich wie Geister. Der Strahl fiel gerade auf das Gesicht der heiligen Cäcilia; Farben und Züge waren verschwunden, es war nur ein blendender Glanz; Florentin hätte in die Knie sinken mögen vor dieser Herrlichkeit. (F 181f)

Florentin stößt mit seiner (auf das Bild der Mutter) fixierten Schaulust immer wieder auf Grenzen (auf das Verbot, sich der Mutter zu bemächtigen – sei es auch nur durch Blicke), er erblindet förmlich im Angesicht der Heiligen Märtyrerin, der Gebieterin über die leiden-

schaftliche „Gewalt der Musik“²¹. Es ist ihm unmöglich, ihre blendenden Züge im einzelnen zu sehen, sie ungestört zu betrachten. Als die 'leibhaftige' Clementine schließlich selbst in Erscheinung tritt, ist ihr Gesicht zunächst vollkommen verdeckt – durch einen langen, schwarzen Schleier, genau wie ihn Florentins vermeintliche Mutter bei der Aufnahme des Kindes in ihr Haus getragen hatte. (Vgl. F 51 u. 182) Endlich verschwindet auch dieses Hindernis, jedoch ist die 'Wahrheit' auch von dem entschleierte, nackten Gesicht nicht einfach abzulesen. Clementines Antlitz ist von einer auffälligen „Marmorblässe“ *bedeckt*, welche eher an eine Statue als an eine lebendige Frau denken läßt: „Aus diesen Zügen schien das Leben entwichen und ganz nach den großen Augen entflohen zu sein, die in ihrem schwarzen nächtlichen Glanze, wenn sie sie langsam erhob, wie einsame Sterne durch den umwölkten Himmel funkelten.“ (F 182) Florentin gerät zunehmend in eine Krise des Nicht-mehr-unterscheiden-könnens zwischen (totem) Bild und (lebendiger) Frau. Die leibhaftige Frau wird als sakrales Artefakt inszeniert und damit entlebendigt, gleichzeitig geht von ihr aber eine Aura des Geheimnisses, des Verbots aus, durch die sie wiederum mit erotischer Spannung (das wiederkehrende Schleiermotiv) aufgeladen wird. Den nach ihr gefertigten Bildern scheint mehr Leben innezuwohnen als der wirklichen Frau, um es in der Begrifflichkeit Butlers zu sagen: die 'Kopien' haben mehr Gewicht als das 'Original'.

Die Hinweise darauf, daß Clementine für Florentin nicht nur eine symbolische Mutterfigur ist, mehrten sich auf den letzten Seiten des ersten Buches:

Indem er sie aber immer schärfer ansah, dünkten ihm ihre Züge je länger je mehr bekannt. Die Szenen seiner Kindheit wurden wieder lebendig in ihm [...] (F 183).

Warum, dachte er, warum ist diese Clementine und alles was sie umgibt, grade mir wie eine Erscheinung, da sie doch unter den übrigen Menschen wie eine längst bekannte Mitbürgerin wandelt? warum wird jede ferne

²¹ Vgl. hierzu Heinrich von Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilia oder die Gewalt der Musik*.

Erinnerung wieder wach in mir? was tut sich die Vergangenheit, dies längst verdeckte Grab, gegen mich auf? (Hvh. d. Verf., F 185)

In dem Moment, als auch Clementine den jungen Mann in der Kirche entdeckt, überfliegt eine „schnelle Röte“ den „Marmor ihres Gesichts“. Die 'Marmorfrau' scheint für einen kurzen Augenblick zum Leben und Schauen erweckt, dann schließt sie ihre Augen wieder und sinkt in Ohnmacht – erstarrt. (Vgl. F 184) Zu einer persönlichen Auseinandersetzung kommt es also auch diesmal nicht. Die Mutter entzieht sich den Blicken erneut. Sie gehört offenbar einer anderen Welt an, zu der Florentin keinen Zutritt hat. Dem 'Sohn' bleiben nur diffuse Erinnerungen und Bilder, immer wieder Bilder.

Anders als Brentanos gleichfalls von einer Marmorfrau heimgesuchter Held Godwi kann Florentin sich nicht einmal der Bilder bemächtigen. Die Konfrontation mit der Mutter bzw. mit deren Substituten wirkt auf ihn nicht identitätsstiftend – insofern handelt es sich tatsächlich um einen „verhinderten Bildungsroman“²² –, und es wird auch keine (fiktive) Autorschaft begründet. Auf die wiederkehrende Ent- und Rematerialisierung des mütterlichen Körpers reagiert der Protagonist mit zunehmender Verwirrung und schließlich mit seinem eigenen abrupten Verschwinden: „Florentin war nirgends zu finden.“ Mit diesen Worten endet das erste Buch des Romans. Eine Fortsetzung des *Florentin* wurde von Dorothea Schlegel zwar in Angriff genommen, aber nie beendet. Es gibt lediglich das – von der Forschung gänzlich vernachlässigte – Fragment einer Novelle mit dem Titel *Camilla*, die Bestandteil des Fortsetzungsbandes sein sollte. Doch auch hier taucht der Name Florentin nicht mehr auf. Offenbar hat sich das Interesse der Autorin zunehmend von der männlichen Hauptfigur auf die weibliche Nebenfigur Clementine verlagert. Schlegels Notizen zu der Novelle ist zu entnehmen, daß Camilla entweder die Schwester Clementines oder aber Clementine selbst in jungen Jahren sein sollte. (Vgl. F/C 248f)

²² So charakterisiert Sigrid Lange (*Spiegelbilder*, a.a.O.) Schlegels Roman.

Camilla – Der rächende „Geist“ der betrogenen Mutter und Geliebten

Bei der Figur der Camilla handelt es sich kurz gesagt um eine Variation des antiken *Medea*-Stoffes: Eine von ihrem Ehemann vernachlässigte Frau rächt sich blutig für die ihr widerfahrene Kränkung. Sie läßt ihr Kind sterben, verursacht vielleicht sogar selbst dessen Tod – die genauen Umstände bleiben offen – und sie erschlägt die leichtfertige Geliebte ihres Mannes mit einem Felsbrocken.

Zunächst einmal scheint diese von einer zerstörerischen Leidenschaft getriebene Figur wenig mit der fragilen Clementine gemein zu haben. Doch gibt es auf der Motiv- und Metapherenebene auffällige Korrespondenzen, die es gestatten, von einem Zusammenhang zwischen *Florentin* und *Camilla* auszugehen. Die männliche Hauptfigur ist einer Protagonistin gewichen, und zwar einer Frau, die sich in eher 'unweiblicher' Manier von Gefühlen wie Leidenschaft, Eifersucht und Rache leiten läßt. Schon vor dem Auftauchen der Rivalin Rosalia offenbart Camilla ihrem Ehemann Siegmund²³, daß ihre Gefühle nicht die einer passiv und zurückhaltend Liebenden sind, sondern den Keim der Zerstörung in sich tragen: „Aber mitten in dieser Glorie der höchsten Wonne, schwebt vor meinen Augen unaufhörlich eine dunkle Wolke vor, welche plötzlich das helle Licht zu verdunkeln droht. [...] sie trägt Zerstörung in sich [...]“ (C 213)²⁴. Um den Dämon der Eifersucht zu bannen, drängt Camilla ihren Mann zu einem Blutritual, das gleichfalls nicht von zarten Empfindungen, sondern von *aggressiver* Leidenschaft zeugt. Nach dem gegenseitig geleisteten Schwur ewiger Liebe und Treue greift sie zur klassischen Waffe der Leidenschaft:

[...] rasch ergriff sie meinen Dolch, und verwundete mich und sich selbst, ehe ich es verhindern konnte. Sieh, hier diese Narbe! Einige Tropfen Bluts quollen hervor, sie sog sie mit ihren Lippen ein, indem sie mich des nehmlische thun hieß mit dem Blute das aus ihrem verwundeten Arm floß.

²³ Die Namen der männlichen Figuren wechseln in den Entwürfen, hier wird jeweils der erstgenannte Name für die gesamte Geschichte beibehalten.

²⁴ Die mit dem Kürzel C versehenen Seitenangaben beziehen sich auf die Ausgabe: Dorothea Schlegel: *Florentin*, Stuttgart 1993.

Jetzt trennt uns nichts wieder, rief sie wie begeistert, unser Wesen ist aufs innigste verbunden; zerstören muß, wer uns scheiden will! (C 214)

Im Unterschied zu Brentanos Maria, der sich an der *imaginierten* Herzwunde der Marmorfigur Violettes berauscht, lebt Camilla die vampiresk anmutende Phantasie aus, durch das Blut des anderen mit ihm eins zu werden. Der hier von der Frau vollzogene rituelle Vereinigungsakt, welcher symbolisch auch als sexueller Akt zu lesen ist, birgt unübersehbar das Moment einer aggressiven Inkorporation. Liebesleidenschaft und Todessehnsucht (der Wunsch, sich selbst und den anderen zu zerstören) gehen in der Empfindungswelt Camillas eine unauflösbare Verbindung ein, welcher der freundlich-naive Ehemann weitgehend verständnislos gegenübersteht. (Vgl. C 215)

Durch das „verderbliche Gift der Eifersucht“ (*ibid.*) droht Camilla an Leib und Seele zu erkranken. Eine Lösung scheint in Sicht, als der Körper der allzu leidenschaftlich Liebenden durch die Mutterschaft zeitweilig beruhigt und abgelenkt wird: „Camilla ward Mutter; da schienen alle Sorgen sich in dieser einzigen Sorge zu verlieren, so wie alle Freuden, durch diese süßeste der Freuden erhöht werden.“ (*Ibid.*) Die Ruhe ist jedoch trügerisch, und als die Nebenbuhlerin Rosalia im Rahmen eines längeren Besuchs beginnt, sich Camillas Ehemann in eindeutiger Absicht zu nähern, während die Mutter durch die Pflege des Kindes fast vollständig in Anspruch genommen ist, setzt eine verhängnisvolle Kettenreaktion ein: Camilla zieht sich mit dem Kind zurück und Rosalia spinnt mit Erfolg ein Netz aus Lügen und Täuschungen, um die Eheleute gänzlich zu entzweien. Mutter und Kind reagieren mit Krankheit, somatisieren also den Liebesentzug.²⁵ Als Sigmund Camilla aufsucht, um ihr mitzuteilen, er werde Rosalia auf ihrer geplanten Reise begleiten, findet er nur das kränkelnde Kind vor, welches alle Symptome der unruhigen, düsteren Gemütslage Camillas zeigt:

Meine Augen fielen auf den Säugling in der Wiege, er schlummerte unruhig; Wangen und Lippen, deren Blüthe mich vor kurzem noch so er-

²⁵ Rückblickend beteuert Sigmund wiederholt, er sei Camilla nie untreu geworden und habe das „Zaubernetz“ der „reizenden Rosalia“ jederzeit zerreißen können. Vgl. C 220.

freut hatten, waren mit Blässe überdeckt, ich glaubte des Todes Züge in der leidenden Miene zu entdecken und es ergriff mich ein kalter Schauder. (C 222)

Nichtsdestotrotz fügt sich Siegmund den Plänen Rosalias und reist mit ihr ab, ohne seine Frau noch einmal gesehen zu haben. Bei seiner durch einen Unfall verzögerten Rückkehr findet er nur noch das tote Kind vor. (C 228) Camilla sei mit dem gemeinsamen Freund Hilario davongereist und lebe nun mit ihm im Ausland, so die von Rosalia verbreitete Version der Geschehnisse. (Vgl. C 230) Die tatsächlichen Umstände des rätselhaften Verschwindens bleiben im Dunkeln. Unklar bleibt auch, inwiefern Camilla die Schuld an dem Tod ihres Kindes trägt, mit dem sie sich am Vorabend ihres Verschwindens eingeschlossen hatte, „ohne daß ihr jemand folgen durfte“ (C 226). Ob sie es eigenhändig getötet oder aber ohne Nahrung und Pflege sich selbst überlassen hatte – diese Möglichkeiten erscheinen als die naheliegenden –, in jedem Fall handelt es sich um eine Kindstötung. Mit diesem Handlungsablauf imaginiert Dorothea Schlegel ein weiteres Mal – neben der Geliebten Florentins, die eine Abtreibung hatte vornehmen lassen – eine Frau, die nicht bereit ist, sich auf die Funktion der fürsorglichen Mutter reduzieren zu lassen. Nach Christina von Braun figuriert die mythische Kindsmörderin Medea den Kampf der Frau *für* ihre Geschlechtlichkeit und *gegen* die tradierte Festschreibung auf die Rolle der entsexualisierten Mutter: „Medea tötet lieber die Mutter in sich, als daß sie die Frau untergehen ließe.“²⁶ Von Brauns Interpretation des antiken Mythos liefert einen Erklärungsansatz für das rätselhafte Verhalten Camillas – nicht nur was die direkte oder indirekte Tötung des Kindes, sondern auch was die unheimlichen Todesumstände ihrer Nebenbuhlerin²⁷ Rosalia angeht.

Rosalia wird nämlich, nachdem sie das Herz und die Hand des wankelmütigen Siegmund anläßlich eines lauschigen Picknicks endlich hat gewinnen können, von einer in den Bergen hausenden, steine-

²⁶ Christina von Braun: *Nicht Ich ich Nicht: Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a.M. 1985, S. 252.

²⁷ Medea tötet ihre Nebenbuhlerin Glauke, die Tochter des korinthischen Königs Kreon, indem sie ihr ein vergiftetes Brautgewand zukommen läßt.

schleudernden 'Furie' tödlich verletzt. Siegmund schildert die grausam wütende Erscheinung folgendermaßen:

Indem ich mich wandte, erblickte ich eine menschliche Gestalt die in großen Sprüngen dem dicksten Theil des Waldes zu lief, indem sie ohne sich aufzuhalten, mit übermenschlicher Kraft sich über die Felsen, über Abgründe schwang, und mit wütender Geberde und unter beständigem Geschrey Steine um sich her schleuderte, die sie im Laufe aufraffte. Banges Entsetzen, und ein kalter Schauer ergriff mich; diese Gestalt ... es war eine weibliche, so viel ich bey dem völlig verwilderten Wesen wahrnehmen konnte, Haar und Gewänder flogen zerstreut um sie her, an den letztern konnte man weder Farbe, noch sonst ein Merkmal erkennen ... dennoch ... o mein Bruder! mir war als sähe ich Camilla vor mir! (C 231).

Der Verdacht, daß es sich bei der offenbar wahnsinnigen Frau um Camilla handelt, erhärtet sich einige Zeit später, als Siegmunds Bruder Eugenio zufällig einen Brief des im Sterben liegenden „Geistes“ zu Gesicht bekommt. Dieser Brief ist an die Äbtissin eines naheliegenden Klosters gerichtet, bei der es sich um Camillas Schwester handelt. (Vgl. C 238f) Eugenio bringt in Erfahrung, daß der „Geist“ nur gegenüber Liebespaaren gewalttätig ist, sich ansonsten aber – vor allem gegenüber Kindern – als „guter Engel“ erweist. (Vgl. C 239ff)

Das Fragment gibt keinen Aufschluß über das weitere Schicksal Camillas. Dorothea Schlegel konnte oder wollte ihre ungewöhnliche Geschichte nicht beenden – ob aus ökonomischen, zeitlichen oder inhaltlichen Gründen, beispielsweise weil sie sich von dem ursprünglichen Konzept und der eigentlichen Hauptfigur im Schreibprozeß immer mehr entfernt hatte, muß der Spekulation überlassen bleiben. Im Hinblick auf Bedeutung und Funktion der Mutter ist folgendes festzuhalten: Auffällig ist zunächst einmal, wie ambivalent das Phänomen der Mütterlichkeit dargestellt wird. Die mutmaßliche Kindsmörderin Camilla kümmert sich mit liebevoller Fürsorge um andere Kinder, so wie Florentins mutmaßliche Mutter Clementine das eigene Kind verleugnet, dafür aber andere Menschen mit Wohltaten überschüttet. Diese Widersprüchlichkeit kann zum einen als Ausdruck einer gespaltenen Mutterimago, zum anderen aber auch als latente Kritik an der im 18. Jahrhundert propagierten Identität von biologischer Mutterschaft und sozialer Mütterlichkeit interpretiert werden.

Im ersten, abgeschlossenen Teil des *Florentin* entzieht sich die Mutter immer wieder den Blicken des Protagonisten. Sie verschwindet – nachdem sie kurz in Erscheinung getreten ist – hinter schwarzen Gewändern oder dichten Mauern. Dann taucht er im *Bild* (die heilige Anna mit dem Kind Maria) wieder auf, als solle auf diese Weise die Erinnerung des Protagonisten daran, was er verloren oder auch niemals besessen hat, lebendig gehalten werden. Die 'leibhaftige' Clementine ist durch jahrelange Krankheit und strenge Diät als *körperliches* Wesen fast ausgelöscht. Ihre Existenz beschränkt sich auf den scharf umgrenzten Wirkungskreis einer schönen Seele (Kunst, Literatur, Religion, Wohltätigkeit) und das vom Blick des jeweiligen Betrachters abhängige Dasein als anbetungswürdige Ikone (Cäcilia, Anna). Camilla tritt dagegen zunächst als überaus sinnliche und leidenschaftliche Frau auf. In dem Moment, wo sie sich als Geliebte verstoßen und auf die Funktion der Mutter reduziert glaubt, versagt ihr (mütterlicher) Körper, was am Körper des kränkelnden und schließlich toten Kindes manifest wird. Nach ihrem Verschwinden scheint sie als „Geist“ tatsächlich eine körperlose Existenz zu führen: „[...] essen hatt sie kein Mensch gesehen auch war sie immer so bleich wie ein Geist, und die Augen lagen ihr recht fürchterlich tief im Kopfe.“ (C 240) Ihre „übermenschlichen Kräfte“ erwachen nur, wenn sie durch den Anblick eines Liebespaars an den an ihr begangenen Verrat erinnert wird. Dann verwandelt sich der traurige, kinderliebe 'Geist' wieder in eine gewalttätige Medea, ersetzt die Farbe Rot als Signum der Leidenschaft und des Widerstands das Marmorweiß der Erstarrung und der Entlebendigung.

Vergleichende Schlußbetrachtung

Sowohl in Clemens Brentanos *Godwi* als auch in Dorothea Schlegels *Florentin* bildet die verlorene Mutter das geheime Zentrum des Romans. Bei Brentano verstellt das „steinerne Bild der Mutter“ dem Protagonisten zunächst den Weg zur Individuation und Autonomie. Der junge Godwi übernimmt von seinem Vater die Obsession, den lebendigen Frauenkörper – der immer auch als mütterlicher Körper inszeniert wird – zum Erstarren zu bringen bzw. in eine steinerne Al-

legorie zu verwandeln. Der weibliche Körper wird in einem unendlichen Prozeß transformiert, ent- und rematerialisiert. Seine Bedeutung wird ausgehandelt im Spannungsfeld von Leben und Tod, Kunst und Natur, Produktivität und Sterilität. 'Leibhaftige' Frauen, Marmorfiguren, Gemälde, poetische Inszenierungen des Frauenkörpers sowie Visionen, Traum- und Erinnerungsbilder werden ineinander geschachtelt und mit Sinn befrachtet. Auf dem Konstrukt, das dabei am Ende herauskommt, basieren die Autorschaftsphantasien der Poeten, Künstler, Lebemänner im Text wie auch die Brentanos. Worum es letztendlich bei diesem ästhetischen Kult um die Mutter geht, wird im Roman ausdrücklich benannt: „[...] er wollte nicht das Schöne der Kunst, er wollte nur ihre Macht“ (G 296), so der junge Godwi über die Triebfeder der Kunst- und Frauenleidenschaft seines Vaters – und damit ist wohl auch die Motivation des Sohnes erhellt. Die Feindseligkeit zwischen Vater und Sohn wird erst beigelegt, als letzterer seinen eigenen „Denkstein“ errichtet – als einen Altar, an dem er den Frauenleib der Kunst und der männlichen Selbstschöpfung opfert. Erst mit diesem Schritt kann sich Godwi aus dem Schatten des Vaters und von der kalten Marmorbrust der Mutter befreien.

In Dorothea Schlegels „verhindertem Bildungsroman“ wird die Suche des Protagonisten nach dem eigenen Ursprung bzw. nach dessen metonymischem Substitut, dem mütterlichen Körper, nicht konsequent zu Ende geführt. Ausgerechnet in dem Moment, in dem hinter den 'falschen', verschleierte oder auch nur im Bild materialisierten Müttern die mutmaßlich 'wirkliche' hervortritt, verliert sich die Spur des Helden – oder vielleicht auch das Interesse der Autorin an diesem. Bei Schlegel wird – anders als im *Godwi* – durch die künstlerisch-produktive Auseinandersetzung mit der Mutter keine Subjektkonstitution und auch keine (fiktive) Autorschaft initiiert. Vielmehr zeugen insbesondere das Ende von *Florentin* und die Entwürfe zu *Camilla* von einer zunehmenden Irritation der Autorin hinsichtlich Gegenstand und Zielsetzung ihres Romanprojekts. Im ersten Buch läßt sich eine Akzentverschiebung von der männlichen Hauptfigur auf eine weibliche Nebenfigur (Clementine) beobachten, in den Entwürfen zum zweiten Buch wird die nahezu entkörperlichte, marmorhaft-starre schöne Seele durch eine höchst lebendige, leidenschaftlich-aggressiv

Liebende ersetzt. Statt einer nur durch den Blick des (männlichen) anderen belebten Marmorfrau steht in dem Novellen-Fragment *Camilla* eine steineschleudernde Medea im Mittelpunkt, die sich blutig für den an ihr geübten Treuebruch rächt. Im ersten Teil des *Florentin* teilt Dorothea Schlegel noch weitgehend die Affinität ihrer männlichen Zeitgenossen für zu Stein erstarrte Frauen und Mütter, an deren (imaginiertem) Herzblut sich die Söhne erlaben. Sie reproduziert zunächst das tradierte Muster einer Domestizierung, ja sogar Mortifizierung des Weiblichen im Bild und in der poetischen Rede des männlichen Subjekts, jedoch geht ihre Identifizierung mit der männlichen Perspektive nicht so weit, daß sie einen an der symbolischen Tötung der Frau/Mutter gereiften Helden konzipieren könnte. Anstatt aus den Begegnungen mit den rätselhaften, dunklen Muttergestalten geläutert und gestärkt hervorzugehen, verschwindet ihr jugendlicher Held Florentin selbst im Dunkeln – und taucht nicht wieder auf. In den Entwürfen zum zweiten Teil erfahren die Motive (*Herz*)*Blut* und *Stein* dann eine signifikante Umdeutung, welche als Bruch mit den romantischen Topoi und als Dekonstruktion des zeitgenössischen Muttermythos gelesen werden kann. Das Scheitern des ursprünglichen Konzepts, nämlich eine Geschichte nach dem Muster des männlichen Bildungsromans zu schreiben, sowie die Angst vor der eigenen Courage angesichts einer Frauenfigur, die sich mit allen Mitteln dagegen wehrt, auf den Status einer asexuellen Mutter reduziert zu werden, mögen Gründe dafür sein, daß *Camilla* Fragment geblieben ist.

Literaturverzeichnis

Brandstetter, Gabriele: „'Eines Weibes Träumen' ... Brentanos Autorschaftsphantasien“. In: Ina Schabert, Barbara Schaff (ed.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, Berlin 1994, S. 213-231.

Braun, Christina von: *Nicht Ich ich Nicht. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a.M 1985.

Brentano, Clemens: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, Stuttgart 1995.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995.

Fink, Louis-Gonthier: „Pygmalion und das belebte Marmorbild. Wandlungen eines Märchenmotivs von der Frühaufklärung bis zur Spätromantik“. In: *Aurora* 43 1983, S. 92-123.

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

Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M. 1978.

Lange, Sigrid: „Spiegelbilder. Die Romane Dorothea Veits und Sophie Mereaus im Gegenlicht Friedrich Schlegels und Clemens Brentanos“. In: dies.: *Spiegelgeschichten. Geschlechter und Poetiken in der Frauenliteratur um 1800*, Frankfurt a.M. 1995, S. 42-70.

Meixner, Horst: „Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos 'Godwi'. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 11 1967, S. 435-468.

Pietzcker, Carl: *Einheit, Trennung und Wiedervereinigung. Psychoanalytische Untersuchung eines religiösen, philosophischen, politischen und literarischen Musters*, Würzburg 1996.

Prokop, Ulrike: „Mutterschaft und Mutterschaftsmythos im 18. Jahrhundert“. In: Viktoria Schmidt-Linsenhoff (ed.): *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und neue Weiblichkeit 1760 – 1830*, Marburg 1989, S. 174-205.

Schlaffer, Hannelore: „Mutterbilder, Marmorbilder. Die Mythisierung der Liebe in der Romantik“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 67 1986, S. 304-319.

Schlegel, Dorothea: *Florentin*, Stuttgart 1993. Darin abgedruckt ist auch Schlegels Fragment *Camilla*.

Schmidt, Hans-Walter: *Erlösung der Schrift. Zum Buchmotiv im Werk Clemens von Brentanos*, Wien 1991.

Schreiber, Jens: „Die Zeichen der Liebe“. In: Norbert W. Bolz (ed.): *Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur*, Hildesheim 1981, S. 276-307.

Weissberg, Liliane: „The Master's Theme and some Variations: Dorothea Schlegel's *Florentin* as 'Bildungsroman'“. In: *Michigan Germanic Studies* 13,2 1987, S. 169-181.

Vampir/inn/e/n. Anne Rice' *Interview with the Vampire*, Sheridan LeFanus *Carmilla* und Bram Stokers *Dracula*

Claudia Liebrand

Vampire - ob männliche oder weibliche - neigen dazu, an einem Syndrom zu laborieren: *gender identity disorder*. Sie beunruhigen die gesellschaftliche und symbolische Ordnung nicht nur durch ihr Grenzgängertum zwischen Tod und Leben, sondern auch durch ihre sexuelle Devianz. Vampire und Vampirinnen stehen que(e)r zur heterosexuellen Matrix, figurieren als *cross-dressers*, als Transvestiten (mit zweifelhaften - 'perversen' - Sexualpraktiken): Sie verkleiden sich, sie maskieren sich als etwas, was sie nicht sind, sie geben sich als Menschen - und verhüllen damit ihr (wahres) Interesse:¹ dem nächstbesten Opfer an den Hals zu springen und es auszusaugen. Das menschliche Opfer, dem Vampirin oder Vampir an die Halsschlagader gehen, um mit ihm auf vampirische Art zu kopulieren, kann weiblich oder männlich sein: Draculas Brüder und Schwestern orientieren sich nicht an der heterosexuellen Norm. Vampirerzählungen, Vampirromane verunsichern mithin die gesellschaftliche und symbolische Ordnung dadurch, daß sie die Geschlechtergrenzen und die (diesen Geschlechtergrenzen aufsitzende) heterosexuelle Matrix subvertieren - so lautet meine These, die ich an drei Texten erläutern werde: an Ann' Rice *Interview with the Vampire*, einem 1976 publizierten Vampirroman (und seiner Verfilmung), und an zwei Texten des 19. Jahrhunderts - und zwar den beiden, in denen Vampirin- und Vampirmythos ihre 'klassische' Gestaltung fanden: Sheridan LeFanus *Carmilla* von 1872 und Bram Stokers *Dracula* von 1897.

¹ Die Formulierung spielt mit dem Titel des Transvestismusbuches von Garber, 1993.

In Ann Rice' *Interview with the Vampire*² ist unübersehbar, was zumindest in Stokers Text mit ein wenig mehr Aufwand kouvriert wird: die *queerness* von Vampirinnen und Vampiren.³ Der Roman stellt eine Interviewsituation nach: Louis, der vampirische Protagonist, wird von einem jungen Mann befragt, der mit dem Kassettenrekorder unterwegs ist, um die Lebensgeschichte interessanter Zeitgenossen auf Band zu nehmen. In einem Zimmer - irgendwo in Amerika (der Film verlegt dieses Zimmer dann mit guten Gründen nach San Francisco, in das *gay capitol* der Vereinigten Staaten) - erzählt Louis seine Lebensresp. seine Untoten-Geschichte als Vampir.⁴ Louis gibt seinem Interviewer (und uns den Leserinnen und Lesern) also eine *first-hand*-Version, „‘the real story‘ (at last) about vampires“ - wie es in Rice' Text heißt.⁵ Als Vampir geboren wurde er, damals Sklaven haltender, reicher Plantagenbesitzer, vor etwa 200 Jahren, 1791, in New Orleans, einer damals multikulturellen, dekadenten, exotischen Stadt, dem Paris Amerikas. Dort spürt ihn der Vampir Lestat auf und beißt ihn. Dieser Biß wird in Neil Jordans Romanverfilmung effektiv in Szene gesetzt: Louis, der an einer Hauswand lehnt und ziemlich lust- und leidenschaftslos mit einer Hure befaßt ist, wird von Lestat ergriffen, gebissen und erlebt anders als mit der Frau, in deren Armen er noch vor Sekunden lag, nun mit dem (männlichen) Vampir die Himmelfahrt

² Anne Rice ließ den Erfolg von *Interview with the Vampire* in Serie gehen. Inzwischen ist ihre Vampirchronik zur Tetralogie angewachsen. Und die Nachfolgebände sind womöglich noch erfolgreicher als das Interview. Der dritte Band der Vampirchronik, betitelt mit *The Queen of the Damned – Die Königin der Verdammten*, erschienen 1988, führte bereits eine Woche, nachdem er auf dem Markt war, die *bestseller*-Liste der *New York Times* an.

³ Ich setze *queerness* nicht mit Homosexualität gleich, sondern verstehe darunter jede Form des Unterlaufens der konventionellen heterosexuellen Matrix, jede Form von *gender trouble*, um die schöne Formulierung von Judith Butler aufzugreifen: Bisexualität, nicht-genitale sexuelle Praktiken etc.

⁴ Und das ist einer der wirklichen Kunstgriffe, derer sich Anne Rice bedient: Soweit ich sehe, ist sie die erste Autorin, die auf die Idee kam, eine Vampirgeschichte in der ersten Person zu schreiben, aus vampirischer Sicht zu erzählen: Ich, der Vampir.

⁵ Anne Rice, 1988, S. 4. Im folgenden zitiere ich den Rice-Roman (wie die Texte Stokers und LeFanus auch) nach der deutschen Übersetzung, die mir die brauchbarste zu sein scheint. In Einzelfällen, wenn die deutsche Übersetzung unzureichend oder fehlerhaft ist, zitiere ich die Originalversion.

orgiastischer Lust - eine Himmelfahrt, die von der Kamera ganz buchstäblich in Szene gesetzt wird. Der Vampir und sein auserwähltes Opfer heben wie gezündete Feuerwerkskörper ab. Solange Lestats Biß währt, ist beider Ekstase zu groß, um sie auf dem Erdboden zu halten. Die Wollust liegt durchaus nicht nur auf der Seite dessen, der penetriert - mit seinen spitzen phallischen Zähnen, sondern auch auf Louis' Seite, auf der Seite dessen, der penetriert wird. Lestat läßt Louis, nachdem er seinen Durst an ihm gestillt hat, nicht sterben, sondern macht ihn zu einem Gefährten, zu einem Vampir, indem er seine eigene Pulsader aufbeißt und Louis von seinem vampirischen Blut zu trinken gibt. Als sei er ein verdurstendes Kind, das auf keinen von der Mutterbrust gespendeten Milchtropfen verzichten will, saugt Louis Lestats Blut auf. Der Vampir Lestat, der Liebhaber von Louis, figuriert - zu konstatieren ist eine erhebliche Geschlechter- und Generationenkonfusion - also gleichzeitig als Louis' Vater, als derjenige, der Louis als Vampir zeugt, und als Louis' Mutter, die das Vampirbaby nährt.

Nach Louis' Vampirwerdung leben Lestat und Louis als Paar zusammen: Zwar verfügt Louis nun auch über den Phallus, i. e. die vampirischen Zähne, die Rollenverteilung zwischen Alt- und Neuvampir bleibt aber wie gehabt: Lestats Part ist der penetrierend-masculine, er ist ungestüm und aggressiv, Louis dagegen kultiviert feminine Eigenschaften, ist sensibel und zartfühlend - so zartfühlend, daß der Vampirismus ihm ein wirkliches Problem wird: weil er Menschen nicht töten mag, ernährt er sich, dem Hohn von Lestat trotzend, von Rattenblut. Ein Paar, auch ein Vampirpaar, macht aber noch keine rechte Familie - und so legen sich Louis und Lestat noch eine Tochter zu: Sie vampirisieren ein fünfjähriges Mädchen, Claudia (anders als andere schwule Paare haben sie also eine Lösung für ihr Reproduktionsproblem). An Claudias vampirischem Geburtsakt sind sie beide beteiligt - und wie ganz normale Eltern sehen sich auch Louis und Lestat der Aufgabe gegenüber, ihre Tochter sexuell aufklären. Konfrontiert Claudia doch ihre beiden Väter immer wieder mit der Frage: *Wie habt ihr mich gemacht?*⁶ Auch andere Probleme, die sich in

⁶ Vgl. Anne Rice, 1994, S. 104.

'Normalfamilien' finden, stellen sich bei der vampirischen Kleinfamilie ein. So buhlen beide Elternteile um die Gunst der Tochter - ein Wettbewerb, der mit je größerem Einsatz gespielt wird, je zerstrittener das Paar Lestat und Louis wird. Ein Sorgerechtsstreit, wie man ihn aus heterosexuellen Scheidungsfamilien kennt, wird nur dadurch vermieden, daß Claudia und Louis sich gegen ihrer beider Vater Lestat verbünden, ihn zu töten versuchen und gemeinsam aus der 'neuen' Welt in die 'alte' Welt fliehen, von New Orleans nach Paris. Mit dieser Flucht nach Paris kommt wenigstens topographisch jene Mutter ins Spiel, die man bislang im Text vergeblich suchte, wird Paris doch als Mutter von New Orleans bezeichnet. Die Konsequenz der Vaternötung scheint also die Suche nach dem weiblichen Ursprung zu sein. Beide Projekte, Vaternötung und Reise ins Ungewisse, in die alte Welt, erinnert nicht der mit femininen Geschlechtsstereotypen 'belegte' zartfühlende, aber wenig aktive, ständig jammernde Louis, die treibende Kraft ist Claudia. Sie will mit Louis nach Paris gehen und schaltet mit großer ödipaler Energie Lestat aus - ihren einzigen Konkurrenten um die Gunst von Louis (gibt es doch in New Orleans keine weiteren Vampire). Mit Louis, dessen Tochter und Geliebte sie gleichzeitig ist, teilt sie den Sarg (wie ein Kind, das zu ängstlich ist, alleine zu übernachten, aber auch wie eine Liebende, die mit ihrem Liebhaber zusammen schläft). *Queer*, d. h. die expliziten und impliziten Regeln der konventionellen heterosexuellen Matrix verletzend, ist nicht nur die Konfiguration eines schwulen Paares mit Kind, sondern auch dieser pädophile und inzestuöse Zug des Verhältnisses zwischen Louis und Claudia. Claudias Handstreich, mit dem sie sich zum einzigen Liebesobjekt von Louis macht, schafft allerdings keine stabile Zweierbeziehung zwischen Vater und Tochter, Liebhaber und Geliebter. Louis lernt in Paris den Vampir Armand kennen, in dem er endlich den väterlichen Freund zu finden hofft, der ihm der haltlose und ungestüme Lestat nie war. Und so entschließt er sich, als Kompensation für seine Abwendung von Claudia auch seiner Tochter/ Liebhaberin eine Gefährtin, eine Mutter und Geliebte, zu schaffen - er vampirisiert für Claudia eine Frau namens Madeleine. Claudia und Madeleine werden von anderen Vampiren vernichtet, Armand und Louis trennen sich. Am Schluß von *Interview with the Vampire* aber findet sich ein neues

homosexuelles vampirisches Paar - jedenfalls ist es in Neil Jordans Film so,⁷ für den Anne Rice zusammen mit dem Regisseur das Drehbuch schrieb. Am Schluß der Filmversion wird Louis von Lestat, der alle Mordversuche seiner Vampir kinder überstanden hat, überfallen. Lestat penetriert den jungen Mann und saugt ihn fast aus, um ihm danach mit denselben Worten, mit denen er schon 200 Jahre zuvor Louis geködert und zur Vampirexistenz überredet hatte, sein unmoralisches Angebot zu machen. Es besteht kaum Zweifel daran, daß der von Louis' Erzählung so faszinierte Interviewer den Teufelspakt schließen wird, sagte er doch Minuten zuvor noch voller Emphase zu Louis: „So wie Sie es erzählt haben, war es ein Abenteuer, wie ich es nie wieder miterleben werde. Sie sprachen von Leidenschaft, von Liebe; sprachen von Dingen, die Millionen gewöhnlicher Sterblicher nie erfahren, nie verstehen werden. [...] Mach[en Sie] mich zu einem Vampir.“⁸ Der junge Reporter votiert - treten die Vampir-Protagonisten, von denen Louis sprach, doch sämtlich entschieden *queer* auf - nicht nur für eine Änderung seiner Nahrungsgewohnheiten, sondern auch für eine nicht *straighte*, nicht heterosexuelle Lebensform: *Mach[en Sie] mich zu einem Vampir* läßt sich mithin lesen als Aufnahmebegehren in die *gay community*.

Gut hundert Jahre bevor Anne Rice ihre Vampirsaga auf den Buchmarkt brachte, publizierte Sheridan LeFanu seine Vampirerzählung *Carmilla* 1872 in einer Sammlung von fünf Schauergeschichten: *In a Glass Darkly*. Der Titel verweist in Abwandlung des Bibelwortes aus dem 1. Korintherbrief, Kap. 13, Vers 12 auf das *sujet* dieser viktorianischen Horrorgeschichten: Die Bedrohung des Menschen durch dunkle Mächte. LeFanus Erzählung spielt in der Steiermark. In einem einsamen Schloß⁹ lebt dort - zusammen mit ihrem Vater und wenigen Diensthöten (die Mutter ist gestorben) - die Ich-Erzählerin Laura.¹⁰ Ein wenig leidet Laura, die junge, 18jährige Engländerin im Exil, an

⁷ In diesem Punkt weicht die Romanfassung vom Film ab. Der Roman endet damit, daß sich der Interviewer auf die Suche nach Lestat macht.

⁸ Anne Rice, 1994, S. 286.

⁹ Das Ambiente ist das einer *Gothic Novel*.

¹⁰ In Sheridan LeFanus Text erzählt das Vampiropfer seine Geschichte.

der fehlenden Abwechslung, Gäste sind deshalb stets willkommen, und so nimmt Lauras Vater für einige Monate Carmilla in sein Haus auf. Die Umstände, unter denen das adelige junge Mädchen als Gefährtin Lauras Einlaß in das steirische Schloß erhält, und auch Carmillas Verhalten muten zwar ein wenig eigenartig und ziemlich geheimnisvoll an (so bewahrt Carmilla beispielsweise vollkommenes Stillschweigen über ihre Person und ihre Geschichte),¹¹ dennoch schließt sich Laura eng an den unverhofft eingetroffenen Gast an, zu dem sie eine seltsame Verbundenheit fühlt. Sie ist sich nämlich sicher, Carmilla bereits in ihrer Kindheit einmal gesehen zu haben - und auch Carmilla berichtet, sie erinnere sich an Laura: Vor zwölf Jahren sei sie ihr im Traum erschienen, und seitdem habe sie Lauras Gesicht ständig verfolgt.¹² Spricht Carmilla davon, daß sie Laura im Traum gesehen habe, ist sich Laura nicht recht sicher, ob das von ihr erinnerte Ereignis wirklich ein Traum war. Es handelt sich um Lauras vampirische Ur-Szene:

Das erste Ereignis meines Lebens, das mir einen furchtbaren Schrecken einjagte und mir nie mehr aus dem Gedächtnis geschwunden ist, zählt zu den frühesten Vorfällen, deren ich mich überhaupt entsinnen kann. [...] Ich war kaum älter als sechs Jahre, als ich eines Nachts aufwachte, mich vom Bett aus im Zimmer umsah, weder die Kinderfrau noch das ihr zugeweilte Hausmädchen entdeckte und glaubte, ich sei allein. Ich fürchtete mich nicht, denn ich war eines jener glücklichen Kinder, denen man absichtlich keine Geistergeschichten, Märchen oder Sagen erzählt, und die daher den Kopf nicht unter die Bettdecke stecken, wenn plötzlich die Tür knarrt oder im Flackern einer niedergebrannten Kerze der Schatten des Bettpfostens an der Wand tanzt, ganz nah am Kopfkissen. Aber ich war ärgerlich und beleidigt, denn ich fühlte mich vernachlässigt; ich begann zu wimmern und war nahe daran, in heftiges Geschrei auszubrechen. Da erblickte ich zu meiner Überraschung ein ernstes, aber sehr liebreizendes Gesicht, das mich vom Rand des Bettes her ansah. Es war das Gesicht einer jungen Dame, die neben mir kniete und die Hände unter die Bettdecke geschoben hatte. Ich betrachtete sie mit fast freudigem Staunen und hörte auf zu schluchzen. Sie streichelte mich zärtlich, legte sich neben mich aufs Bett und zog mich lächelnd an sich. Sofort fühlte ich mich wunder-

¹¹ Sheridan LeFanu, 1994, S. 346.

¹² *Ibid.*, S. 341.

bar beruhigt und schlief wieder ein. Doch plötzlich schreckte ich hoch: mir war, als seien zwei Nadeln tief in meine Brust gedrungen. Ich stieß einen lauten Schrei aus. Die Dame richtete sich rasch auf, starrte mich an, ließ sich zu Boden gleiten und schlüpfte, wie mir schien, unters Bett.¹³

Die Vampirin, die hier zur kleinen Laura ins Bett schlüpft, scheint so etwas wie ein Substitut der verstorbenen Mutter zu sein: Sie tröstet und liebkost das Kind. Statt es aber mit Nahrung zu versorgen, nährt sie sich von seinem Blut.

Schon in dieser Ur-Szene hat also Carmilla ihren ersten Auftritt als Vampirin. Laura ist mithin längst als Opfer ausgewählt, als Carmilla viele Jahre später Mitbewohnerin im Schloß wird und ihr Werben um sie beginnt. Dabei läßt Carmilla

kein Requisit romantischer Liebe [...] ungenutzt: Da gibt es Seufzer und Melancholie und verstohlene Blicke und erste zaghafte Berührungen. [Carmilla] [...] geht daran, in [Laura] [...] Gegenliebe zu erwecken; in kleinen Dosen steigert sie vorsichtige Intimitäten. Das Opfer unversehens zu überfallen hieße, den Genuß verkürzen (derweilen wütet [Carmilla] [...] ungeniert und herzhaft unter den Landmädchen der Umgebung).¹⁴

Die saugt sie aus, und Laura schmachtet sie an: „Liebste [...]. [...] Du wirst in mein Leben hineinsterven - süß sterben [...]. [...] vertraue mir mit der ganzen Kraft deiner Liebe.“¹⁵ „Du hast [...] an die Nacht gedacht, in der ich zu euch kam? [...] Bist du froh, daß ich hier bin, [...] und willst du [mein] [...] Bild [...] in deinem Zimmer aufhängen?“ [...] Mein Liebling [...], 'ich lebe in dir, und du würdest für mich sterben, so sehr liebe ich dich.“¹⁶ Laura betont zwar unentwegt, daß ihr Carmillas Empfindungen „ebenso unverständlich wie ihre Worte“¹⁷ sind, spürt aber doch jedesmal eine „seltsame, stürmische Erregung“, die ihr wohl tut.¹⁸ Wenn Carmilla sie an sich zieht, mit ihren heißen Lippen über Lauras Wangen wandert und ihr fast schluchzend zuflüstert:

¹³ *Ibid.*, S. 325f.

¹⁴ Dieter Sturm, 1994, S. 568.

¹⁵ Sheridan LeFanu, 1994, S. 349.

¹⁶ *Ibid.*, S. 359.

¹⁷ *Ibid.*, S. 347.

¹⁸ *Ibid.*, S. 347.

„Du gehörst mir, du wirst mir immer gehören, und du und ich sind eins für ewig“,¹⁹ verbittet Laura sich solche Geständnisse zwar, aber nur, weil sie sich geheimnisvoll angerührt fühlt, mit Empfindungen konfrontiert, die ihr bisher fremd waren: „[...] laß das bitte sein, ich hasse solche Szenen. Ich erkenne dich dann nicht wieder - ich kenne mich selbst nicht mehr, wenn du mich so ansiehst und mir solche Dinge sagst.“²⁰ Vampirinnen und Vampire - insofern ist Lauras Analyse hier ganz helllichtig - bringen ihre Opfer in Kontakt mit dem Fremden, mit dem anderen, mit dem Dunklen in sich selbst, mit dem Bereich, in dem sie sich selbst nicht mehr kennen, weil er jenseits der gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung liegt: dem des Begehrens, des Verbotenen, des Exzesses, auch dem des Todes. Lauras Phantasie ist allerdings nicht verwegen genug, das Verbotene als *queer desire* zu identifizieren, stattdessen vermutet sie eine „romantische Verkleidungsaffaire“,²¹ sie mutmaßt, daß ein verkleideter junger Mann ihr den Hof mache. Auch diese Vermutung ist ja nicht ganz verkehrt. Nur täuscht sich Laura über die Art der Maskerade, über die Art des *cross-dressings*: Es handelt sich nicht um eine Travestie, die ein Mann in Frauenkleidern inszeniert: Es ist vielmehr eine Vampirin, die ihr Interesse verhüllt, die sich als Mensch verkleidet. Carmillas wahres Interesse ist ein vampirisches und ist ein lesbisches - und es ist anzunehmen, daß Vampirismus und *queerness* hier nicht zufällig zusammengespannt sind. Offenbar scheinen diejenigen, die sich *queer/queer* zur heterosexuellen Matrix stellen, in einem solchen Maße monströs, unheimlich, tabu-brechend, daß sich die Analogie zum ebenfalls monströsen und 'unnatürlichen' Vampirismus ergibt. Die Ähnlichkeitsbeziehung ist so eng, daß gelegentlich auch Texte 'vampirisiert' erscheinen, die gar keine Vampirerzählungen sind, sondern Romane, die von lesbischen Liebesbeziehungen handeln. So findet sich etwa in Winifred Ashtons Roman *Regiment of Women* aus dem Jahre 1915 die folgende Beschreibung, die nicht etwa einem Vampir-opfer gilt, sondern einer Frau, die sich in eine andere verliebt hat: „So

¹⁹ *Ibid.*, S. 348.

²⁰ *Ibid.*, S. 348.

²¹ *Ibid.*, S. 349.

dünn - sie wird so fürchterlich dünn. Ihr Hals! Du solltest ihren Hals sehen, sie hat Gruben, wie Salzfüßer. Und dabei hatte sie einen wundervollen Hals! [...] Und jetzt ist sie so weiß und matt!²²

Bleiben wir noch ein wenig bei der Analogie von Vampirismus und Homosexualität. Vampirgeschichten haben sämtlich mit der Spannung von Wissen und Nichtwissen, Erkennen und Geheimnis zu tun - eine Struktur, die auch in bezug auf Homosexualität bezeichnend ist.²³ In *Carmilla*, wie in den meisten anderen Vampirgeschichten, entdecken die menschlichen Protagonisten erst nach und nach, daß jemand ein Vampir ist - es handelt sich bei der vampirischen Existenz um ein Geheimnis, das es zu enthüllen gilt. Die Analogie von Vampirismus und Homosexualität als einer häufig ebenfalls 'geheimen' sexuellen Praxis hat nun zwei Seiten. Auf der einen Seite ist es mit der sexuellen Orientierung so bestellt, daß man sie bei anderen schlicht nicht 'sehen' kann, der Augenschein erlaubt niemandem zu sagen, ob jemand tatsächlich homosexuell ist oder nicht; auf der anderen Seite geht aber natürlich jeder davon aus, daß es verräterische Hinweise und sichere Anzeichen dafür gibt, daß jemand homosexuell ist. Eben dieses Spiel von Wissen, Nicht-Wissen, Vermuten, Erkennen, Geheimnis, offenbarem Geheimnis strukturiert auch Vampirgeschichten, baut jenen *suspense* auf, den wir an ihnen so schätzen und der meist sein Ende findet mit der Exekution des Vampirs - auch in *Carmilla*.

Die Titelheldin wird als Vampirin identifiziert - nicht von Laura, sondern von ihrem Vater. Carmilla ist nur der Deckname, das Anagramm von Mircalla von Karnstein, die bereits vor 150 Jahren starb. Zu Laura steht sie nicht nur in erotischer, sondern auch verwandtschaftlicher Beziehung, stammt doch Lauras Mutter genealogisch von den Karnsteins ab. Nachdem Carmilla als Vampirin 'geoutet' ist, tut sich Lauras Vater zwecks Vampirvernichtung mit anderen Männern zusammen, einem General, einem Arzt, einem Vampirforscher und leitet die üblichen Schritte ein, um die Vampirin zu ver-

²² Zitiert nach Andrea Weiss, 1995, S. 87.

²³ Darauf hat Richard Dyer, 1988, S. 58 hingewiesen.

nichten.²⁴ Die *crew* der Vampirjäger (ein Männerbund, der sich zusammenschließt, um das, was die gesellschaftliche und symbolische Ordnung gefährdet und untergräbt, auszulöschen) dient also - um es lacanianisch zu sagen - dem Gesetz des Vaters. Bekanntlich hat der französische Psychoanalytiker und Kulturtheoretiker Lacan jede symbolische Ordnung, jede kulturelle Ordnung als phallisch bestimmt und unter das Gesetz des Vaters gestellt. Frauen haben in dieser symbolischen Ordnung nichts zu suchen, keinen Ort, es gibt sie in der symbolischen Ordnung schlicht nicht: „La femme n'existe pas.“ Und es ist gerade der Ausschluß des Weiblichen, durch den sich die symbolische Ordnung, durch den sich das kulturelle Repräsentationssystem konstituiert. Wenn die paternalistischen Figuren in *Carmilla* die 'normale' gesellschaftliche Ordnung durch Ausmerzung der Titelheldin, die gleichzeitig Frau und Vampir ist, retablieren wollen, setzen sie also den Gründungsmoment von Kultur, von Symbolisierung noch einmal in Szene. Sie führen wieder jene Differenzen ein, die die Konstitution von Bedeutung ermöglichen und die das kulturelle Repräsentationssystem fundieren: vor allem die Differenz zwischen Leben und Tod, die durch den vampirischen Zustand des Dazwischenseins, des lebendiges Todes, untergraben wurde.

Als signifikant festzuhalten bleibt, daß für Frauen und für Vampire in bezug auf das kulturelle Repräsentationssystem dieselbe Ortlosigkeit kennzeichnend ist - insofern sind alle Vampire irgendwie 'weiblich'. Die sich durch den Ausschluß von Frauen (Elisabeth Bronfen würde sagen: „durch die Tötung von Frauen“²⁵) statuierende symbolische Ordnung bekämpft und vernichtet Vampire - jene Wesen, die sich um die Grenzen zwischen Tod und Leben nicht scheren, die sich dem Exzeß und dem Monströsen verschreiben, die also (um es lacanianisch zu formulieren) dem Bereich des Realen zugehörig sind. Die Auseinandersetzung zwischen Menschen und Vampiren ist also tendenziell auch ein Geschlechterkampf zwischen männlichen Vampirjägern auf der einen Seite und den Vampiren, die immer auch 'weiblich' konnotiert sind, und jenen Frauen, die mehr oder weniger entschieden

²⁴ In der Regel vollzieht sich die Vampirvernichtung in einem Dreischritt: der ins Herz gerammte Pfahl, der abgeschlagenen Kopf, die verbrannten Überreste.

²⁵ Elisabeth Bronfen, 1994.

gemeinsame Sache mit den Vampiren machen, auf der anderen Seite. So scheint in *Carmilla* Lauras tote Mutter auf der Seite der Vampirin zu stehen. Nicht nur, daß sie - ich habe bereits darauf hingewiesen - aus derselben altösterreichischen Familie kommt, aus der auch Mir-calla alias Carmilla entstammt, sie erscheint Laura auch einmal zu nächtlicher Stunde, um sie „vor dem Mörder zu warnen“. „Im gleichen Augenblick wurde es hell, und ich sah Carmilla am Fußende des Bettes stehen, in ihrem weißen Nachthemd und von Kopf bis Fuß mit Blut bespritzt.“²⁶ Die Szene ist uneindeutig. Möglicherweise warnt die mütterliche Traumgestalt ihre Tochter vor der mörderischen Vampirin; möglich ist aber auch - und ich präferiere diese Lesart -, daß Lauras Mutter vom Mörder Carmillas spricht, ihre Tochter und die vampirische Gefährtin vor den Vampirjägern warnt, die ja um Lauras Vater gruppiert sind. Die Warnung kann, was passiert, nicht verhindern. Die Vampirin Carmilla wird ermordet. Noch Jahrzehnte nach dem Ereignis bleibt Laura die Erinnerung und eine unbestimmte, seltsame Sehnsucht:

[...] bis zum heutigen Tag habe ich Carmilla und ihre zwei Gesichter immer wieder vor mir gesehen: manchmal das verspielte, träge, schöne junge Mädchen, manchmal den sich windenden Unhold aus der verfallenen Kapelle. Und oft, wenn ich in Gedanken versunken war, bin ich hochgeschreckt, und es war mir, als hörte ich an der Wohnzimmertür Carmillas leichten Schritt.²⁷

Auch wenn die Wiedergängerin Carmilla nicht mehr existiert, Lauras Erinnerung, Lauras Gedächtnis läßt die Vampirin wieder- und wiederkehren, macht aus ihr eine - mentale - Wiedergängerin, eine Wiedergängerin in Phantasien und Sehnsüchten.

Seit Jahren boomt die (seriöse) literaturwissenschaftliche Forschung zu Bram Stokers *Dracula* - dem (ein Vierteljahrhundert nach LeFanus *Carmilla* publizierten) Roman, dessen Titelheld zum Synonym für 'Vampir' wurde. Die Psychoanalyse und der Feminismus, die Mediengeschichte, der *New Historicism* haben sich *Dracula* mit den unterschiedlichsten Ergebnissen vorgenommen. So hat der Me-

²⁶ Sheridan LeFanu, 1994, S. 372.

²⁷ *Ibid.*, S. 414.

dientheoretiker Friedrich Kittler ausgemacht, daß es sich nicht etwa um einen Vampirroman handle, sondern um das Sachbuch unserer Bürokratisierung, das die Effekte moderner Medien abhandle, und hat Mina Harkers Schreibmaschine von der Firma Remington zur eigentlichen Protagonistin des Romans erklärt.²⁸ Postkoloniale und postimperialistische Lesarten haben den geographischen, den rassischen und ethnischen Diskurs des Romans zur politischen, sozialpsychologischen und mentalitätsgeschichtlichen Situation der englischen Gesellschaft am *fin de siècle* in Bezug gesetzt. Philologen haben die Quellen aufgetan, aus denen Stoker schöpfte, haben gezeigt, wie er verschiedenste Dichtungsmotive, Überlieferungen aus dem Aberglauben, aus historischen Legenden und der (niederer) Mythologie miteinander verwob - und wie er die Geschichten vom blutsaugenden Vampir mit den sagenhaften Berichten über den historisch verbürgten Vojevoden Vlad verband, genannt 'Tepez' ('der Pfähler'), der in der ungarischen Überlieferung *Dracole* heißt.

Auch in Bram Stokers *Dracula* destabilisiert das Vampirische konventionalisierte *gender*-Konfigurationen, subvertiert die vampirische Sexualität die heterosexuelle Matrix. Der Roman - ein Konglomerat von (nicht chronologisch geordneten) Niederschriften und Notaten der unterschiedlichen Figuren, Briefen, Mitteilungen, Zeitungsausschnitten, Tagebuchnotizen - beginnt mit Eintragungen aus dem Reisetagebuch von Jonathan Harker, der den ungarischen Grafen Dracula in Transsylvanien aufsucht, um ihn in bezug auf einen Grundstückskauf in England anwaltlich zu beraten. Die Atmosphäre in Draculas Schloß erlebt Harker als äußerst unheimlich, er merkt bald, daß er der Gefangene des Grafen ist, der ihn aber auch vor Gefahren schützt. So wird Harker in letzter Sekunde von Dracula davor bewahrt, von drei Vampirinnen überwältigt zu werden. Mit viel Glück gelingt es dem Anwalt schließlich aus dem Schloß zu entfliehen. Völlig entkräftet und mit Nervenfieber kämpfend wird er von Nonnen aufgenommen und gesundgepflegt. Harkers Schloßerlebnisse sind deshalb instruktiv, weil sie ein sehr klares Licht darauf werfen, was es eigentlich ist, das den

²⁸ Friedrich Kittler, 1989.

Vampirismus so bedrohlich macht - für Männer. Harker beschreibt seine Begegnung mit den Vampirinnen folgendermaßen:

Alle drei hatten blendend weiße Zähne, die wie Perlen zwischen den Rubinen ihrer wollüstigen Lippen hervorglänzten. Sie hatten etwas an sich, das mir Unbehagen verursachte; ich verlangte nach ihnen und fühlte dennoch Todesangst. Ich empfand in meinem Herzen ein wildes, brennendes Begehren, daß sie mich mit ihren roten Lippen küssen möchten. [...] Ich lag still und blinzelte nur unter meinen Lidern hervor, halb in Todesangst, halb in wonniger Erwartung. [...] [Ein schönes Vampirweib] beugte sich über mich, indem sie sich auf die Knie niederließ und mir starr in die Augen sah. Es war eine wohlberechnete Wollüstigkeit, die anziehend und abstoßend zugleich wirkte; als sie ihren Nacken beugte, leckte sie ihre Lippen wie ein Tier, so daß ich im Licht des Mondes den Speichel auf ihren Scharlachlippen, ihrer roten Zunge und ihren weißen Zähnen erglänzen sah. [...] Ich fühlte erst die zarte, zitternde Berührung ihrer weichen Lippen auf der überempfindlichen Haut meiner Kehle und dann die harten Spitzen zweier scharfen Zähne, die mich berührten und darauf innehielten. Ich schloß die Augen in schlaffer Verzückung [...].²⁹

In dieser Passage, die deutlich macht, wie 'schwül', wie sexualitätsbesessen sein Roman ist, bedient sich Stoker auf gut viktorianische Weise einer Deckgeschichtenstrategie: Er schreibt nicht über Sexualität, er schreibt über Vampirismus, sexualisiert das Vampirische aber so ungeniert, daß man eigentlich nicht mehr davon sprechen kann, daß etwa der vampirische Biß Sexualität symbolisiere und simuliere, der vampirische Akt - sozusagen eine Wiederkehr des Verdrängten - ist vielmehr Sex. In der zitierten Szene lechzt Jonathan Harker einerseits danach, diese vampirische Sexualität zu erleben, andererseits stürzt sie ihn in Todesängste. Wird er doch durch die Vampirinnen in die passive, hingebungsvolle, 'weibliche' Position gerückt, in die dessen, der - anstatt selbst zu penetrieren - penetriert wird. Die Bedrohung, der Jonathan ins schöne, lasziv lockende Auge blickt, ist die, kein 'richtiger' Mann mehr zu sein, sondern wie eine Frau zu sein - oder (fast genauso schlimm) wie ein homosexueller Mann. Obwohl also auf den ersten Blick in der zitierten Episode der heterosexuelle Code eingehalten scheint, Vampirinnen spielen mit einem männlichen Opfer,

²⁹ Bram Stoker, 1992, S. 53ff.

auf den zweiten Blick erweist sich die heterosexuelle Matrix als destabilisiert. Eine der entscheidenden Differenzen, die Gesellschaft konstituiert, die Trennung zwischen Männern und Frauen, wird verwischt - und das versetzt Jonathan so in Panik, daß er beschließt, lieber tot zu sein als ein Weib. In sein Reisetagebuch schreibt er (und dieser Formulierung bedienen sich im Roman viele der Männer, die mit dem Vampirischen in Kontakt kommen), daß er gerne sterben wolle, aber 'als Mann'.³⁰ Von Jonathan Harker gemeint ist diese Äußerung natürlich figurativ, im Sinne von 'mutig' sterben, 'nicht als Memme' sterben, literal sagt sie aber etwas anderes: als Mann - und eben nicht als Frau - sterben. Jonathan Harker kämpft also für sichere und feste Grenzen zwischen Männern und Frauen, dem Weiblichen und Männlichen, gerade weil ihm die Erfahrung mit den Vampirinnen gezeigt hat, wie leicht die Grenzlinie zwischen dem Männlichen und Weiblichen überschritten werden kann. Christopher Craft hat diese vampirische Subversion von Geschlechtergrenzen auch im vampirischen Mund symbolisiert gefunden:

[...] dieser Mund [ist] per se widersprüchlich; er straft die leichtfertige Trennung von 'männlich' und 'weiblich' Lügen. Erst lockt er mit seiner einladenden Öffnung und verspricht rote Weichheit, [...] [zeigt dann aber seine phallischen Zähne]; der Vampirmond vereint und vermischt [...] die geschlechtsspezifischen Kategorien von Penetration und Empfänglichkeit. [...] er [zwingt] Widersprüche und Gegensätze zu einer furchteinflößenden Einheit.³¹

Vor der Bedrohung, von Wesen penetriert zu werden, die mit einem solchen (die Geschlechteropposition zum Kollaps bringenden) Organ ausgestattet sind, wird Harker von Dracula gerettet. Und damit kommt er ironischerweise vom Regen in die Traufe. Dracula nämlich reklamiert den jungen Mann für sich, den Vampirinnen gibt er den Bescheid: „Dieser Mann ist mein.“³² Im selben Moment, in dem eine Vergewaltigung, die immerhin noch heterosexuell kodiert ist, abgewendet wird, kündigt sich die homosexuelle Vergewaltigung an. Es

³⁰ *Ibid.*, S. 75, siehe auch S. 118.

³¹ Zitiert nach Andrea Weiss, 1995, S. 92.

³² Bram Stoker, 1992, S. 55.

scheint, daß Jonathan die erspart bleibt - ganz sicher aber ist das nicht: Das Reisetagebuch läßt Lücken, auch Erklärungslücken. Als Jonathan nach seiner Flucht aus dem Schloß aufgefunden wird, ist er sehr geschwächt, möglicherweise von Blutverlust, und psychisch völlig dekomponiert, möglicherweise durch einen vampirischen Akt Draculas. Das ist Spekulation, zurück zu dem, worüber der Text klare Auskunft gibt: Draculas englische Invasion.

Nachdem der Graf in England eingetroffen ist, wählt er sich Lucy, eine ein wenig kapriziöse Freundin von Jonathan Harkers Braut Mina, als Opfer aus. Lucy, das Mädchen mit dem teuflischen Namen: Lucy-Luzifer, wird damit die Braut desjenigen, den der Text immer wieder als leibhaftigen Teufel apostrophiert. Und das obwohl - oder gerade weil - viele Männer sie sich zur Frau wünschen. An einem Tag tragen ihr gleich drei Männer die Heirat an: Dr. Seward, ein Irrenarzt, Quincey Morris, ein Amerikaner, Arthur Holmwood, ein künftiger Lord. Lucy macht Morris und Seward durch ihre Entscheidung für den Lord in spe untröstlich und beklagt sich sehr darüber, daß ihr überhaupt eine solche Entscheidung aufgenötigt werde. In einem Brief an Mina schreibt sie:

Ich brach wieder in Tränen aus -- ich fürchte, Liebste, Du wirst sagen, das sei ein sehr wässeriger Brief --- und fühlte mich wirklich recht elend. Warum kann auch ein Mädchen nicht drei Männer heiraten oder so viele, als sich um sie bewerben, und dadurch so viel Verwirrung und Herzeleid verhindern? Aber das ist ja Ketzerei, und ich sollte so was gar nicht sagen [...].³³

Die Strafe für Lucys promiskues Begehren ist in Gestalt von Dracula schon im Anzug, der stattet ihr nächtliche Besuche ab und saugt ihr soviel Blut aus, daß ihr Leben nur gerettet werden kann, indem in einer Bluttransfusion nacheinander die drei Brautwerber und auch Professor van Helsing ihr Blut für sie geben.³⁴ Mittels der Bluttransfusionen gelingt es Lucy, metaphorisch das zu tun, was ihr verwehrt

³³ *Ibid.*, S. 82f.

³⁴ Professor van Helsing ist ein niederländischer Wissenschaftler, ein Mediziner, der auch über okkulte Kenntnisse verfügt und zum großen Widersacher von Dracula wird.

war, mehrere Männer zu heiraten.³⁵ Rekurriert der Text doch auf die Bluttransfusion als Bluthochzeit. Dem Bräutigam Arthur Holmwood wird von den anderen Blutspendern, die in diesem Fall die Täuschung für gnädiger als die Wahrheit halten, dann auch nicht gesagt, daß er nicht alleiniger Spender war (daß auch andere in einem quasi sexuellen Akt ihre Körperflüssigkeit, und in diesem Fall steht Blut wohl für Sperma, in Lucy eingeführt haben).

Das Blut aller vier Spender bleibt immer nur kurz in Lucys Körper. Es fließt durch ihn hindurch, um von Dracula aufgesaugt zu werden. Der Körper von Lucy wird gewissermaßen zu der *agora*, auf der die Vampirjäger (van Helsing und seine jungen Freunde) in Kontakt zueinander und zum Grafen treten. Hinter der (Blut-)Hochzeit verbirgt sich also eine Blutsbrüderschaft. Van Helsing und Lucys Bräutigame befestigen ihren homosozialen Bund durch das gemeinsam vergossene Blut, das von dem getrunken wird, gegen den sie sich verbündet haben. In dieser Perspektive ist Lucys Körper nur ein Medium zur Konstitution dieses homosozialen Bundes. Sobald dieser vorgenommen ist, kann er zerstört werden. Und so vernichten die Vampirjäger dann auch Lucys lebenden Leichnam,³⁶ vollziehen das Ritual der Pfählung:

Arthur ergriff den Pfahl und den Hammer, und da er fest entschlossen war, zitterten sie nicht in seinen Händen. Van Helsing schlug sein Meßbuch auf und begann zu lesen, während Quincey und ich ihm respondierten, so gut wir es konnten. Arthur richtete die Spitze auf das Herz des Leichnams, ich konnte genau ihren Eindruck in dem weißen Fleisch erkennen. Dann schlug er mit aller Kraft zu. Das Wesen im Sarge krümmte sich zusammen, scheußlicher, blutiger Schaum trat auf seine geöffneten roten Lippen. Der Körper wand sich, erzitterte und zuckte in wilden Krämpfen; die scharfen weißen Zähne schnappten zu und durchschnitten die Lippen, die sich mit blutigem Speichel bedeckten. Aber Arthur wich nicht. Er glich einem Standbild des Gottes Tor, wie so sein unfehlbarer Arm sich hob und niederfiel, den gnadenlosen Pfahl immer wieder hin-

³⁵ Und so kommentiert van Helsing auch: „Dann ist also das Mädchen in Vielehe gestorben, und ich, dessen Weib schon lange tot, nach der Lehre meiner Kirche aber noch für mich lebendig ist und dem ich immer noch die Treue halte, ich bin Bigamist.“ (Bram Stoker, 1992, S. 242.)

³⁶ Der geht des Nachts im Londoner Norden um und saugt kleine Kinder aus. Inszeniert wird also eine vampirische Version des Mütterlichen.

eintreibend. Das Blut quoll aus dem durchbohrten Herzen und spritzte weit herum. Auf seinem Angesicht leuchteten unerschütterliche Entschlossenheit und Pflichtbewußtsein; sein Anblick gab uns wieder Mut, und unsere Stimmen klangen lauter durch das Grabgewölbe. Dann ließen plötzlich die krampfartigen Bewegungen des Leichnams nach, die Zähne schlugen nicht mehr zusammen und das Zucken des Gesichtes hörte auf. Schließlich lag er still. Das Entsetzliche war vorüber.³⁷

Die Episode läßt sich als als gemeinschaftliche Vergewaltigung, als *gang rape*, lesen, einer stößt zu, wieder und wieder, die anderen feuern ihn an; der slowenische Psychoanalytiker und Philosoph Žižek hat in Lucys Zuckungen so etwas wie die Epiphanie des - lacanianischen - Realen gesehen:

Wenn in einer typischen Szene der Held das unschuldige Mädchen, das zum Vampir geworden ist, dadurch zu erlösen versucht, daß er sie auf angemessene Weise (der hölzerne Pfahl durchs Herz und so weiter) umbringt, so besteht das Ziel dieser Operation darin, das Ding vom Körper zu trennen, das Ding, diese Verkörperung perversen und traumatischen Genießens, aus dem [...] Körper auszutreiben. [...] [Das Ding, das Genießen dagegen versucht Widerstand zu leisten, kämpft darum,] nicht aus dem Körper entfernt zu werden. Als das Ding schließlich ausgetrieben ist, wechselt der Gesichtsausdruck Lucys in den Normalzustand zurück und nimmt wieder die Züge unschuldiger Glückseligkeit an - das Ding im Körper ist tot. Eine der geläufigen Phrasen über das Ding im Schauerroman ist der entsetzte Ausruf: 'Es ist lebendig!' - das will sagen, die Substanz des Genießens ist noch nicht mortifiziert, vom transzendental-symbolischen Netz zerstückelt. Das Paradox der Vampire ist, daß sie gerade als 'lebende Tote' weitaus lebendiger [sind] als wir, mortifiziert durchs symbolische Netz [...]. [...] die wirklichen 'lebenden Toten' sind wir, gewöhnliche Sterbliche, dazu verdammt, im Symbolischen zu vegetieren.³⁸

Die Chance - wenn man sich entschließt, das mit Žižek als Chance zu begreifen - sich von den Mortifikationen des symbolischen Netzes zu befreien, vampirisch zu werden und tot lebendiger zu sein, als man es im Leben war, bekommt neben Lucy auch Mina, Jonathan Harkers

³⁷ Bram Stoker, 1992, S. 297f.

³⁸ Slavoj Žižek, 1994, S. 235f.

Ehefrau. In Bram Stokers *Dracula*, gibt es keine Männer, die Vampire werden, diejenigen, die vampirisiert werden, sind Frauen. Zwar saugt der Graf nicht nur Frauen, sondern auch etliche Männer aus,³⁹ seine männlichen Opfer verlieren aber bloß ihr Leben, ihnen bleibt, anders als Lucy und Mina, der Status des Untot-Seins vorbehalten. Es gibt also - auch in LeFanus *Carmilla* war das ja schon zu beobachten - eine geheime Affinität zwischen dem Vampirischen und dem Weiblichen. Der einzige Mann, der sich in Stokers Roman vom Grafen affizieren (wenn auch nicht vampirisieren) läßt, ist Renfield - ein geisteskranker Patient von Dr. Seward. Es sind mithin Frauen und wahnsinnige Männer, diejenigen also die an den Rand der symbolischen Ordnung verbannt sind, die eine Antenne für das Vampirische haben. Zu ihnen gehört Mina, der *Dracula* einen von Dr. Seward beobachteten nächtlichen Besuch abstattet:

Das Mondlicht war so hell, daß es sogar durch den dicken gelben Vorhang das Zimmer noch so weit erleuchtete, daß man gut sehen konnte. Auf dem Bett zunächst dem Fenster lag Jonathan Harker; sein Gesicht war gerötet und sein Atem mühsam, als habe ihn ein Schlag getroffen. Auf der Kante des dem Fenster ferner stehenden Bettes kniete die weiße Gestalt seiner Frau. Neben ihr stand ein großer, hagerer Mann, vollkommen in Schwarz gekleidet. Sein Gesicht war abgewandt; aber als er sich umdrehte, erkannten wir den Grafen, sogar die Narbe auf seiner Stirn war zu sehen. Mit seiner linken Hand hatte er Frau Minas Hände umfaßt und hielt sie mit ausgestrecktem Arm weit von sich; seine Rechte umklammerte ihren Nacken und drückte sie mit dem Gesicht an seine Brust. Ihr weißes Nachthemd war mit Blut bespritzt, und Blut rann wie ein feiner Faden über des Mannes Brust, die er entblößt hatte. Minas Haltung hatte verzweifelte Ähnlichkeit mit der eines kleinen Kätzchens, dem ein Kind die Nase in die Milch stößt, um es zum Trinken zu zwingen. Als wir in das Zimmer hineinpolterten, wandte sich der Graf um; sein dämonischer Blick, von dem ich schon so oft in den Berichten gelesen, richtete sich auf uns. Seine Augen flammten in roter Höllenglut, die weiten Nüstern der weißen Adlernase öffneten sich weit und zitterten; die weißen, scharfen

³⁹ Ich nenne neben Swales und Renfield nur die Besatzung des Schiffes, mit dem *Dracula* nach England übersetzt.

Zähne, die hinter den vollen Lippen des bluttriefenden Mundes sichtbar wurden, schlugen zusammen wie die eines wilden Tieres.⁴⁰

Für Minas Vampirwerdung ist offenbar Voraussetzung, daß das Opfer - und das will auch als Blasphemie auf die christliche Eucharistie gelesen sein - das Blut des Vampirs trinkt. Dracula 'säugt' - eine Perversion des Mütterlichen - Mina mit seinem Blut. Überdies stellt die Szene möglicherweise eine Fellatio nach: Zwingt Dracula doch in einem hochsexuell konnotierten Akt, Mina eine Körperflüssigkeit zu trinken, die für Mina unaussprechlich ist. Auch sie erzählt die Episode aus ihrer Sicht: „Als das Blut zu spritzen begann, nahm er meine beiden Hände in eine der seinen und hielt sie fest umspannt; mit der anderen ergriff er meinen Nacken und preßte meinen Mund auf die Wunde, so daß ich entweder ersticken oder schlucken mußte von dem --- o mein Gott, o mein Gott!“⁴¹ Was sie schlucken mußte, ist Mina unfähig über die Lippen zu bringen, und diese Leerstelle setzt die Leserphantasie in Gang, ermöglicht die Ersetzung von Blut durch Sperma. Konterkariert wird eine solche Lesart jedoch dadurch, daß das die vampirische Körperflüssigkeit spendende Organ nicht dem männlichen, sondern dem weiblichen Genitale ähnelt: Es wird als „klaffende Wunde“⁴² beschrieben, aus der es blutet. Und das läßt eher an Menstruation denken. Wenn Mina darüber klagt, daß sie nun „unrein“⁴³ sei, kann das als ein Argument dafür gelten. Minas blutbeflecktes Nachthemd verweist aber vielleicht auch auf ihre vampirische Defloration.⁴⁴

Die Episode ist sehr uneindeutig, die agierte Sexualität läßt sich kaum mit einem Erklärungsmodell beschreiben, sondern ist offenbar polymorph, vielgestaltig - und das gilt nicht nur für die vampirische

⁴⁰ Bram Stoker, 1992, S. 390f.

⁴¹ *Ibid.*, S. 399.

⁴² *Ibid.*, S. 394.

⁴³ *Ibid.*, S. 393.

⁴⁴ Es ist allerdings wohl zu spekulativ (immerhin ist Mina seit einiger Zeit Jonathan Harkers Ehefrau), anzunehmen, daß es sich nicht nur um ihre vampirische Defloration, sondern um ihre Defloration überhaupt handelt - auch wenn der Text häufiger von Jonathans geschwächtem und kraftlosem, kurz von seinem impotenten Zustand spricht. Vgl. Ken Gelder, 1994, S. 70.

Sexualität in dieser Szene, sondern für die vampirische Sexualität überhaupt, die polymorph-pervers ausgerichtet ist.⁴⁵ Sie kennt also vielfältige Formen des Genießens und wird nicht durch den Phallus, nicht durch Genitalität, zentriert. In diese vampirische Sexualität initiiert Dracula seine weiblichen Opfer eher - so sieht es Philip Martin⁴⁶ - durch Verführung, als durch Vergewaltigung. Berichtet Dr. Seward doch zweimal von Draculas Kopulation mit Mina. Er zeichnet sie als sadistischen Akt, aber auch auf eine Weise, die Draculas Verhalten liebevoll engagiert erscheinen läßt: „It interested me, even at that moment, to see that whilst the face of white set passion worked convulsively over the bowed head, the hands tenderly and lovingly stroked the ruffled hair.“ Auch wenn man sich Martins Lesart nicht anschließt, das Ausmaß, in dem die vampirische Sexualität Gewißheiten und gefundene Bedeutungen destabilisiert und irritiert, bleibt bemerkenswert (die Diffusion und Konfusion ist so groß, daß schlicht nicht entschieden werden kann, welcher Vorgang fokussiert wird: Stillen, Fellatio, Defloration, Menstruation).

Die vampirisierte Mina, die noch nicht 'fertige' Vampirin ist, aber eben auch nicht mehr 'rein' menschlich, kämpft anders als Lucy mit Verve gegen den Vampirismus. Das muß nicht verwundern, hat sie doch schon, bevor Dracula sie als Opfer auserkor, die eigentliche Waffe gegen den Vampirismus gefunden: die Bürokratie und die Ordnung. Mina kam auf die Idee, alle ihr vorliegenden Dokumente, Tagebücher, Notate, phonographischen Aufzeichnungen mit der Schreibmaschine abzutippen und chronologisch zu ordnen. Sie schuf damit einen (alles Wissen über Dracula versammelnden) Informationspool, der die Männer erst mit jenen Hinweisen versorgt, die ihnen erlauben, den Vampir zu jagen. Seitdem Mina vampirisiert ist, verfügt sie überdies über telepathische Fähigkeiten, kann in Hypnose Kontakt mit Dracula aufnehmen. Sie wird für die *crew of light*, für die Vampirjäger, technisch gesprochen zu einem Peilsender, mit dem Hinweise über den Aufenthaltsort des Vampirs gewonnen werden. Zu Minas Repertoire gehören also nicht nur (männlich konnotierte) Rationalität

⁴⁵ *Ibid.*, S. 69.

⁴⁶ Philip Martin, 1988.

und Bürokratisierungstechnik, sondern auch (weiblich konnotierte) Empfänglichkeit. Beides ist vonnöten, um den Vampir zur Strecke zu bringen (was schließlich gelingt). Obwohl Mina am meisten dazu beiträgt, den Vampir aufzustöbern und zu vernichten, schließt sie die Gruppe der Vampirjäger, die sich wohl durch das von Mina auch inkorporierte Vampirische verunsichert fühlt, von ihren Beratungen aus. Und am Schluß des Romans muß Mina, die gelegentlich Sympathie für die *New Women* bekundet hatte (für die Frauen im England der Neunziger Jahre, die sich mit emanzipatorischen Anliegen identifizierten), die beruflichen Experimente als Schreibmaschinistin, Dokumentatorin, Journalistin aufgeben, sie nimmt den Platz ein, den die Viktorianer für die verheiratete Frau vorsahen, den der Mutter. Sie schenkt Jonathan Harker, der nach Draculas Tod, die Kraft seiner Lenden wiedergefunden hat, einen Sohn. Offenbar kann Jonathan erst dann Vater werden, als er sich (mit Hilfe der *crew of light*) von Dracula befreit hat - dem archaischen Übervater, der den anderen Männern seiner Horde (Arthur Holmwood und Jonathan Harker) die Frauen wegnimmt. Deren Zusammenrottung - so hat Freud es in *Totem und Tabu*⁴⁷ beschreiben - zielt also auf den Vatermord.

Der homosoziale Bund der Vampirmörder schafft aus der Welt, durch was er sich gefährdet sieht: den Vampir - und die vom Vampirischen ausgehende Destabilisierung der gesellschaftlichen und symbolischen Ordnung. Am Schluß des Romans sind jene Differenzen wieder trennscharf instituiert, die vampirisch subvertiert worden waren: die Differenz zwischen Lebenden und Toten, die Differenz zwischen Männern und Frauen. Männer müssen nicht länger Angst haben, daß der Vampir verborgene weibliche oder verborgene homosexuelle Anteile in ihnen weckt; Frauen nehmen (wenn sie Lichtgestalten wie Mina sind - und nicht fleischliche Wesen wie Lucy, die sich mit mehreren Männern vergnügen wollen: solche Frauen freilich sind besser tot) ihre Rolle als Mutter und Engel der Familie ein und geben ihre emanzipativen Bestrebungen auf, zeigen nicht länger ihren Mut, ihren Intellekt, ihre Rationalität.

⁴⁷ Sigmund Freud, 1974.

Auch wenn wir uns ein anderes Ende von Bram Stokers *Dracula* wünschten, die Behauptung von der Ausmerzung alles Vampirischen, die am Ende von Stokers Roman steht, ist längst falsifiziert. Vampire sind wie *aliens*, irgendwo überlebt immer ein Restchen von ihnen. Wieviele ihrer Artgenossen auch gepfählt werden - es sind nicht alle. Und die Überlebenden melden sich zurück, kommen wieder und wieder: im nächsten Horrorfilm, im nächsten Comicstrip, im nächsten Anne Rice-Roman.

Literaturverzeichnis:

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Deutsch von Thomas Lindquist, München, 1994.

Dyer, Richard: „Children of the Night. Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism“. In: Susannah Radstone (ed.), *Sweet Dreams. Sexuality, Gender and Popular Fiction*, London, 1988.

Freud, Sigmund: „Totem und Tabu“. In: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 9, Frankfurt/M., 1974.

Garber, Marjorie: *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst*, Frankfurt/M., 1993.

Gelder, Ken: *Reading the Vampire*, London/New York, 1994.

Kittler, Friedrich: „Dracula's Legacy's“. In: *Stanford Humanities Review* 1, 1989.

LeFanu, Sheridan: „Carmilla“. In: Alan Ryan (ed.), *The Penguin Book of Vampire Stories*, Harmondsworth, 1988.

— „Carmilla“. Deutsch von Gertrud Baruch. In: Dieter Sturm, Klaus Völler (ed.), *Von denen Vampiren*, Frankfurt/M., 1994.

Martin, Philip: „The Vampire in the Looking-Glass. Reflection and Projection in Bram Stoker's *Dracula*“. In: Clive Bloom et al. (ed.), *Nineteenth Century Suspense. From Poe to Conan Doyle*, Houndsmills, London, 1988.

Rice, Anne: *Interview with the Vampire*, New York, 1988.

— *Gespräch mit dem Vampir*. Aus dem Amerikanischen von Karl Berisch und C. P. Hofmann, Gütersloh, 1994.

Stoker, Bram: *Dracula*, Oxford, 1988.

— *Dracula*, Aus dem Englischen von Stasi Kull, München/Wien, 1992.

Sturm, Dieter: „Literarischer Bericht“. In: Dieter Sturm, Klaus Völler, *Von denen Vampiren*, Frankfurt, 1994.

Weiss, Andrea: *Vampires & Violets. Frauenliebe und Kino*, aus dem Englischen von Elfi Hartenstein, Dortmund, 1995.

Žižek, Slavoj: *Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor*, Wien, 1994.

'Das versteinerte Lächeln der Sphinx' Das mythische Reich Else Lasker-Schülers (1869–1945)

Ariane Huml

Das mythische Denken stellt der zerstreuten, zufälligen und vielfältigen Existenz der Frauen das einmalige, erstarrte Ewigweibliche entgegen; wenn die Definition, die man von diesem Begriff gibt, durch das Verhalten der Frauen aus Fleisch und Blut widerlegt wird, so sind sie es, die unrecht haben: man erklärt nicht, daß die Weiblichkeit eine bloße Abstraktion sei, sondern daß die Frauen nicht weiblich seien. Daß er durch die Erfahrungen Lügen gestraft wird, vermag nichts gegen den Mythos selbst. [...] Mythen sind zu befragen auf die Menschen, die dahinter stehen.

Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht*

Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich auch in Elberfeld zur Welt kam im Rheinland. Ich ging bis 11 Jahre zur Schule, wurde Robinson, lebte fünf Jahre im Morgenlande, und seitdem vegetiere ich.¹

Auf diese wenigen Worte reduzierte Else Lasker-Schüler 1919 ihren Lebenslauf für die expressionistische Anthologie *Menschheitsdämmerung*. Schon in diesen wenigen Sätzen begegnet uns der 'Mythos Else Lasker-Schüler', die enge Verknüpfung von Phantasiewelt und Realität, die sie und ihr mythisch-orientalisches Reich in Dichtung und Leben auszeichnet. Um Else Lasker-Schülers Person ranken sich viele Geschichten und Legenden, die sie zu Lebzeiten kunstvoll und mitunter gezielt zur Hervorhebung ihres dichterischen Werkes zu nutzen

¹ Kurt Pinthus: *Menschheitsdämmerung. Ein dokument des expressionismus*, Berlin 1959, S. 350.

wußte. Diese wurden, wie sich an der Rezeptionsgeschichte ihres Werkes ablesen läßt, nach ihrem Tod im Jerusalemer Exil 1945 weiter ausgebaut, stilisiert und verfremdet, manchmal sogar von der germanistischen Forschung der ersten Nachkriegsjahre geradezu verfälscht und zu 'Wiedergutmachungszwecken' oder zur Auslöschung individueller oder kollektiver Schuld benutzt. Jakob Hessing geht diesem Sachverhalt in seiner Studie *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin. Else Lasker-Schülers mythisierende Rezeption 1945–1971*² nach.

Die Mythenbildung in der Rezeption lag zunächst einmal in einem Mangel an biographischen Fakten begründet. Else Lasker-Schüler hatte es schon zu Lebzeiten verstanden, private Details vor der Öffentlichkeit zu schützen oder aber ihre autobiographischen Erfahrungen in stark verschlüsselter Form in ihren Texten wiederzugeben, so daß es bis heute nicht vollständig gelungen ist, alle Figuren ihrer Texte mit autobiographischer Basis eindeutig zu identifizieren. Als ein Beispiel sei hier das *Peter Hille-Buch* genannt, das 1906 im Verlag Axel Juncker in Stuttgart und Berlin erschienen ist, und das bereits mitten in das mythisch-biographische Zentrum der Dichtung von Else Lasker-Schüler vorstößt. In diesem Buch, das sie ihrem Mentor und Schriftstellerkollegen Peter Hille gewidmet hat, erhalten alle darin erwähnten und zum Teil schon damals bedeutenden Freunde und künstlerischen Weggenossen verschiedene 'Decknamen', die zum Teil biblischen Ursprungs, teilweise aus der germanischen Mythologie entlehnt oder aber einfach von der Dichterin frei erfunden waren. Der Schriftsteller und vagabundierende Bohémien Peter Hille, dem sie mit diesem Buch ein Denkmal setzen wollte, wird darin zu *Petrus, der Felsen*; Gerhart Hauptmann dagegen erhält den Namen *Onit von Wetterwehe*. Ihr zweiter Ehemann, Georg Levin, der Herausgeber der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm*, der sich selbst zuvor schon in Herwarth Walden umbenannt hatte, wird in diesem Buch zu *Goldwarth*.

² Jakob Hessing: *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin. Else Lasker-Schülers mythisierende Rezeption 1945–1971*, Tübingen 1993.

Peter Hille hatte Else Lasker-Schüler vermutlich auch als erster *Tino (von Bagdad)* genannt. Der Name *Tino* wurde daraufhin zu einem Teil ihrer orientalischen Identität, ein 'zweites Ich' Else Lasker-Schülers. Im ersten Abschnitt des Hille-Buches heißt es dazu: „Und der mit dem Felsennamen nannte mich Tino. Und ich küßte den Glanz seiner gemeißelten Hand und ging ihm zur Seite.“³ Mit ihren verschiedenen Pseudonymen wie etwa *Robinson*, *Tino*, *Prinzessin von Bagdad* oder später *Jussuf*, *Prinz von Theben*, unterschrieb und signierte sie auch ihre Briefe und Zeichnungen.

Hille, selbst Lyriker, Erzähler und Dramatiker (1854–1904) mit vorwiegend impressionistischer Prägung, der seine naturmystische Vorstellungswelt zeitlebens mit sozialistischen Utopien zu verbinden versuchte, war einer der frühesten Förderer und ein enger Weggenosse Else Lasker-Schülers. Sie hatte Hille und den Kreis der Künstler der *Neuen Gemeinschaft* um die Brüder Heinrich und Julius Hart um das Jahr 1898 in Berlin kennengelernt. Damals war sie noch mit dem Arzt Dr. Berthold Lasker aus Elberfeld verheiratet, mit dem sie kurz nach ihrer Heirat 1894 nach Berlin gezogen war. In den folgenden Jahren studierte sie bei Simon Goldberg Malerei und besaß zeitweise sogar ein eigenes Atelier im Tiergartenviertel. Die Kunst des Zeichnens und des Dichtens sind im Werk Else Lasker-Schülers daher stets in einem engem Zusammenhang zu sehen.

1. Der Kindheitsmythos als Rekonstruktion einer weiblichen Dichterintradition

Seit ihrer frühen Kindheit, so jedenfalls gab die Dichterin rückblickend in ihrem 1937 in Zürich erschienenen Werk *Das Hebräerland* an, hatte das 1869 geborene 'Wunderkind Else' gerne gezeichnet. Noch lieber aber hatte sie unter der Aufsicht der offenbar über alles

³ Else Lasker-Schüler: „Das Peter Hille-Buch“. In: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, Hg. v. Friedhelm Kemp u.a. Bd. II: Prosa und Schauspiele, München 1962, S. 9. Aus dieser dreibändigen Ausgabe der gesammelten Werke (GW) wird im folgenden zitiert.

geliebten Mutter gedichtet. Dieser widmete Else Lasker-Schüler neben ihrem Sohn Paul, der 1899 geboren wurde, auch einen Großteil ihres Werkes. Im Rückblick auf ihre Kindheit schreibt sie:

[...] der häusliche Unterricht bedeutete mir eine Spielerei; aber eine Belohnung, saßen wir beide, meine allerbeste Freundin, meine schöne junge Mama und ich am Rosenholztisch zusammen und dichteten. Ach sie bewunderte mich unausgesetzt; ich war so stolz, vertraute ihrem Urteil und es gelang mir der schwierigste Vers, da ich meine Dichtung in ihrem Schoß aufbaute. Auch liebte ich meine nie gesehene, bei der Geburt ihres Kindes (meiner Mama) gestorbene [...] Großmama, die Dichterin Johanna Kopp.⁴

In einem Brief an den Wiener Arzt Paul Goldschneider aus dem Jahr 1927 berichtet Else Lasker-Schüler ähnliches über die kreativitätsfördernde Beziehung zur Mutter wie im Geiste zu der „nie gesehene[n]“ Großmutter. Sie greift die familiäre weibliche Dichterinnentradition in diesem Brief nochmals auf:

Meine Mama hat früher immer mit mir gedichtet. Überall fand sie Papierschnitzel, die aus meinen Kleidertäschchen fielen, mit Versen. Meine Großmutter war eine Dichterin gewesen und starb so früh. Sie hieß Johanna Kopp. Mein Großvater war ein direkter Spanier, baute auf den Kissinger Bergen den Wein.⁵

Der Wahrheitsgehalt der autobiographischen Detailschilderungen von Else Lasker-Schüler läßt sich aus heutiger Sicht nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Ob die Großmutter Johanna Kopp überhaupt Dichterin war, ist nicht belegt. Es ist aber wichtig zu sehen, wie Else Lasker-Schüler einzelne Teile ihrer Familiengeschichte auf immer neu kombinierte Weise in ihre Dichtung einbaut und die Bausteine der einstmaligen kindlichen Welt zu einer neuen fiktiven Welt in der Dichtung zusammenfügt. Dieses Vorgehen findet sich auch in anderen Texten

⁴ Lasker-Schüler: „Das Hebräerland“. In: *GW* II. S. 758-971. Hier S. 876.

⁵ Else Lasker-Schüler: *Briefe*. 2 Bde., Hg. v. Margarete Kupper, München 1969. Hier: Bd. I. S. 172.

Else Lasker-Schülers: Der Vater – und damit auch die Tochter – werden in der Erzählung *Der Wunderrabbiner von Barcelona*⁶ aus dem Jahr 1921 zu spanischen Juden, der Vater wird darüber hinaus vom Privatbankier zu einem im wahrsten Sinne des Wortes 'phantastischen' Architekten. Die Erzählung nimmt im Gegensatz zu den vielen versöhnlichen Tendenzen im Werk Else Lasker-Schülers, was die Verständigung der Religionen untereinander betrifft, eine Sonderstellung ein: Sie siedelt hierin erstmals eine jüdische Gemeinde in einem christlichen Umfeld an. Ein Großteil der Geschichte geht offenbar, so Sigrid Bauschinger, auf „frühe Eindrücke [zurück], die sie als Kind aus Familienerzählungen von den Judenverfolgungen im frühen 19. Jahrhundert“⁷ erhalten hatte.

Aus gesundheitlichen Gründen – sie war mit 11 Jahren am 'Veits-tanz' erkrankt, einer frühen Form der Epilepsie – verließ sie die Schule und erhielt Hausunterricht. Dieser Umstand hat vermutlich dazu beitragen, daß Else Lasker-Schüler ein von der übrigen Umwelt abgeschiedenes Reich ganz eigener Vorstellungswelten aufzubauen begann.⁸ So finden sich in den Kindheitserinnerungen bereits die ersten Spuren der Lebenslegende Else Lasker-Schülers wieder: Der Vater Aaron Schüler, jüdischer Privatbankier und Kaufmann, wird in der dichterischen Phantasie kurzerhand zu einem großen spanischen Architekten, und Tochter wie Vater werden in der traditionellen Welt der sephardischen Juden angesiedelt. In dem späten Prosatext *Das Hebräerland* aus dem Jahr 1937 besitzt der Vater sowohl eine Bank als auch ein Baubüro.

Bereits früh finden sich erste Ansätze zu Else Lasker-Schülers Spiel mit klingenden Namen: Manchmal sind diese hebräischer, aramäischer, arabischer oder wie der fiktive Nachname des Vaters, *Ele-vantos*, verraten soll, spanischer Herkunft oder aber sie wurden von

⁶ Else Lasker-Schüler: „Der Wunderrabbiner von Barcelona“. In: *GW* II., S. 491–504.

⁷ Sigrid Bauschinger: *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, Heidelberg 1980, S. 502.

⁸ Vgl. Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler*, Reinbek bei Hamburg ⁷1994, S. 22ff.

der Autorin frei erfunden. In der Erzählung *Der Wunderrabbiner von Barcelona* heißt es:

Es lebte eine Dichterin im Judenvolke Barcelonas, Tochter eines vornehmen Mannes, der mit dem Bau der Aussichtstürme der großen Städte Spaniens betraut war. Arion Elevantos im Wunsch nach einem Bauerben erzog Amram, seine Tochter, wie einen Sohn. Amram bestieg jeden Morgen mit ihrem Vater die Neubauten, die höchsten Gerippe der Stadt.⁹

Parallel dazu schreibt sie in ihrem Prosatext *Das Hebräerland* über den Vater: „Er schätzte Mädchen nicht allzusehr, und ich mußte in seiner Begleitung stets keck und burschikos gekleidet gehen.“¹⁰ Vermutlich findet sich schon hier „die spätere Rollenunsicherheit im Wunsch des Vaters“¹¹ nach einem männlichen 'Erben' angelegt: Das Spiel mit männlichen und weiblichen Rollen stellt eine Konstante in der Dichtung wie im Leben Else Lasker-Schülers dar.

2. Mythische Weltschöpfung in der Dichtung als Weiterführung des kindlichen Spiels

Das Thema des Turm- und Häuser-Bauens – also der bewußten Gestaltung von Welt – zieht sich als Reminiszenz an den Vater und an das kindliche Spiel mit den farbigen und griffigen Bauklötzen ebenso durch das Werk Else Lasker-Schülers wie durch die teilweise fiktiven Erinnerungen an den Weinanbau des Großvaters oder den Rosenholztisch der Eltern, an dem angeblich ihre ersten Verse entstanden sind. Viele der Versatzstücke der frühesten Kindheit tauchen in stark veränderter und überhöhter Form in ihrer späten Prosa wieder auf.

Kindliche Spiele mit der Mutter und den fünf älteren Geschwistern, so zum Beispiel das „Einwortsagen“, also Reimpaare finden

⁹ Else Lasker-Schüler: „Der Wunderrabbiner von Barcelona“. In: *GW II*, S. 496. Siehe auch Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler, op.cit.*, S. 19.

¹⁰ Else Lasker-Schüler: „Das Hebräerland“. In: *GW II*, S. 874.

¹¹ Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler, op. cit.*, S.19.

('Tinte/'Finte' oder 'Paul/'faul'), oder das „Knopfreihenlegen“, was bedeutete, vier oder fünf gleichmäßige Reihen von bunten Knöpfen so aneinanderzulegen, daß keine für die Finger auffälligen Zwischenräume innerhalb der „Knopfstrophen“ entstanden, waren sozusagen die frühesten Fingerübungen und Schulungen der künstlerischen Sensibilität des Kindes.¹² Spiele, die Else Lasker-Schüler nach eigener Aussage über alles liebte:

Wenn ich dann durch die Unregelmäßigkeiten der Knopfgrößen mit der Fingerspitze stolperte oder gar mit dem ganzen Finger abglitt, schrie ich laut auf, genau wie ich mich heute körperlich verletzt fühle durch einen Vokal oder Konsonanten, der Störungen im Maß oder Gehör undefiniert verursacht.¹³

Klüsener sieht hier ähnlich wie bei Musikern eine Art von absolutem dichterischen Gehör angelegt.¹⁴

Der Konstruktion einer zunächst geborgenen und wohlbehüteten Kindheit im Herzen der Familie, der Eltern und der fünf älteren Geschwister, steht die bittere Erfahrung von Heimatlosigkeit und Exil gegenüber, in das Else Lasker-Schüler bereits 1933 nach einem Überfall in den Straßen Berlins zunächst in die Schweiz – und ab 1939 ohne Rückkehrerlaubnis der Schweizer Behörden nach Jerusalem – fliehen mußte.

3. Die Einbindung in das orientalische Judentum als mythisierende Umdeutung der Realität

Else Lasker-Schüler kompensierte die mit dem Exil verbundenen Erfahrungen des Verlustes von Heimat und Freunden, der zunehmenden Entfremdung und Isolation, der sie nun in verstärktem Maße im Ausland ausgesetzt war, in ihrer Dichtung vermehrt mit Bildern positiv

¹² Siehe *ibid.*, S. 24.

¹³ Lasker-Schüler: „Ich räume auf!“. In: *GW* II, S. 505–555. Hier S. 519.

¹⁴ Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler, op. cit.*, S. 24.

besetzter Kindheitserinnerungen, die sich in verschiedenen Phantasien von Geborgenheit und Aufgehobensein ausdrücken. Von den engen familiären Bindungen ihrer frühesten Kindheit war der Dichterin im Exil nur noch eine fiktive Welt vager Erinnerungen geblieben. In ihrer selbstgeschaffenen Kunst-Welt – und das ist typisch für Else Lasker-Schüler – konnte sie jedoch meistens allem einen festen Platz zuweisen, um ihr imaginäres mythisch-orientalisches Reich auch weiterhin zu stabilisieren. Dieses mythisch-orientalische Reich, das bereits um die Jahrhundertwende mit ihrer realen Existenz als Dichterin und Person verschmolz, hatte sie sich in ihrer Dichtung erschaffen.

Im Exil sah sie sich nun erst recht als legitime jüdische Dichterin in der jahrtausendealten Nachfolge König Davids an: Eine Phantasie, die ihr wohl zu Beginn half, auch unter den schlimmsten Erfahrungen von Entwurzelung und Armut während der nationalsozialistischen Terrorherrschaft zu überleben und sich in eine jüdische Geistesgemeinschaft eingebunden fühlen zu können.

Wie sich Kindheitserinnerungen und die Erfahrungen als deutschsprachige Jüdin in einer ihr zunehmend feindlich gesonnenen Umwelt zu einem neuen Bild von Welterkenntnis und Kunstverständnis zusammenzogen, möchte ich kurz an zwei Beispielen zeigen: Die unterschiedlichsten Konstruktionen einzelner Versatzstücke von realen oder fiktiven Erinnerungen lassen sich in den beiden Prosatexten *Konzert* (1932) und in dem eben schon erwähnten *Hebräerland* (1937) mit neuer Bedeutung belegt wiederfinden. So wird der Weinberg des spanischen Großvaters zum geschützten Ort ihrer reifen Dichtung, und der Rosenholztisch, an dem sie in der Erinnerung einst mit ihrer Mutter gesessen und erste Versuche zu dichten unternommen hatte, verbindet sie nun im Geiste mit König David, dem jüdischen Dichterkönig.

[Ein] Vierteljahrhundert gäerte diese Dichtung in meinem Herzen, wurde ein Weinberg, alter spanischer Wein, sternenjähige Judenrebe. Mit der Kunst ist es nämlich so wie mit dem Rebensaft. Je länger sie sich im Gewölbe des Herzens entfaltet, desto schwerer wird sie.¹⁵

¹⁵ Else Lasker-Schüler: „Konzert“. In: *GW* II, S. 593-784. Hier S. 707.

Was vielleicht beim ersten Hören etwas plakativ klingen mag, die Kunst als „Rebensaft“ und der Künstler als 'Winzer', das Werk der Phantasie, das sie mit einer „sternenjährike[n] Judenrebe“ vergleicht, erläutert sie im *Hebräerland* genauer: „Der Dichter bedeutet, und erst die Dichterin, dem arabischen Volke ein Symbol, dem jüdischen die Erinnerung an König Salomos Hohelied.“¹⁶

Else Lasker-Schülers Dichtung speist sich also nicht nur aus Bildern familiärer Erzählungen und Traditionen, sondern liegt im Alten Testament, in biblisch-mythischen Urzeiten begründet. Dort findet sie vornehmlich ihre Motive und Bildstränge. Auch das Motiv des Tisches und damit die Verbindung zur Herkunft und zum ursprünglichen Entstehungsort ihrer Dichtung in der Kindheit wird wieder aufgenommen. Über das Mobiliar des Zimmers, in dem sie während ihrer zweiten Palästina-reise im Jahr 1937 wohnt, schreibt sie:

Sehr viel Freude erlebte ich durch meinen – ungeschminkten, schlichten Tisch; in seiner natürlichen Holzhaut, nur von der Rinde befreit, unangestrichen und unpoliert, gerade von seinem Wald abgepflückt, sans façon in meine Stube arriviert. Er lebte, atmete mit mir auf, bangte mit mir vor – und nach meinem Vers. Ob er sich gestalte zu einem Geschöpf oder nicht? Um diese Kardinalfrage drehte sich mit mir getreu mein Tisch. Wirklich, er wurde mein allerbesten Freund in Jerusalem. Nur König David hätte diese Gemeinschaft – Mensch und Tisch – begriffen. War er doch selbst ein Dichter und ich fühle, auch er saß einst versunken vor einem keuschen Tische, als er seine Gottespsalmen dichtete, sie aufzeichnete auf lebendigem Holz.¹⁷

Bei der Einordnung in die geistige Traditionslinie ihres Dichtertums war Else Lasker-Schüler von ihrer Familie, der Großmutter Johanna Kopp, bis zu den Wurzeln ihrer geistig-religiösen Herkunft im Bild König Davids vorgedrungen. Aber nicht nur den Weinanbau des Großvaters, der für sie zum edlen und gereiften 'Tropfen der Kunst' wurde, und der mütterliche 'Dichtertisch' tauchen im Spätwerk wieder

¹⁶ Dies.: „Das Hebräerland“. In: *GW* II, S. 807.

¹⁷ *Ibid.*, S. 807f. und S. 871.

auf. Auch den väterlichen 'Bauherrn', das planende und gestaltende Element als möglichen Wegweiser für das neue Leben in der arabischen Welt, greift sie in ihrer Beschreibung vom *Hebräerland* wieder auf.

Die Miniatur-Häuser auf den Bauplänen des ebenfalls emigrierten Architekten Krakauer, den sie in Jerusalem mehrmals besuchte und dem sie manchmal bei der Arbeit zusah, sind in den Augen der mittlerweile 68-jährigen Dichterin ebenso lebendig wie ihre eigene, nach wie vor blühende Phantasie und ihre spitze, oft selbstironische Zunge. Der atmenden Holzhaut des Dichtertisches folgt die Vision einer 'Seelen-Heimat', eines maßgeschneiderten Traumhauses als zweiter Haut des Menschen, die sie aber soeben geschaffen, sogleich wieder als zu 'spießbürgerlich' und ihrer nicht würdig, ablehnt. Wie durchlässig ihre eigenen Grenzen, ihre 'menschliche Haut', ihr 'zweites Ich' in diesem autobiographischen Text unter dem Eindruck von Heimatlosigkeit und Exil geworden waren, zeigt sich an folgendem Abschnitt aus dem *Hebräerland*:

Des Menschen allerletzte Haut sollte sein Haus sein, darin er sich inkarniert. Mit großer Gewissenhaftigkeit erbaut aus diesen Gründen der ernste Baumeister dem Auftraggebenden seine Wohnung. Ich kann wohl aus Erfahrung sagen: Mir saß seit Heimathaus noch keine wirklich passend! Ja manches Zimmer – stach ich aus, in manchem – schrie ich zum Himmel! Nie ruhte mein Leib und meine Seele, seitdem ich ohne Elternhaus ein Mietsgast im fremden Steinbau. Darum habe ich es vorgezogen, in die *Freiheit* zu ziehen, die ist wenigstens stets geschmackvoll tapeziert. Doch nicht jeder Mensch behauptet sich ohne Mantel. Das hat die Dichterin voraus. Ich sei eben ein Mordskerl, behauptet der künstlerische Baumeister, Krakauer.¹⁸

Else Lasker-Schüler hielt, wie man sehen kann, zunächst in vielen Punkten auch unter den stark veränderten Lebensbedingungen des Exils an ihrem alten Selbstbild fest. Sie spielte das Spiel aus den expressionistischen Berliner Jahren auch in der Emigration weiter: Der

¹⁸ *Ibid.*, S. 871. (Kursive Herv. lt. Original)

Architekt Krakauer bestätigte dies. Immer noch war sie der alte „Mordskerl“, Vaters Tochter *Amram, Robinson, Tino von Bagdad, der Prinz von Theben*.

Heimatlosigkeit, den Verlust der Geborgenheit des elterlichen Hauses und vieler ihr nahestehender Künstlerfreunde, die den ersten Weltkrieg nicht überlebt hatten wie Franz Marc oder Georg Trakl, ihre eigene Ruhelosigkeit und das Umherirren in der Welt ohne feste Bezugspunkte stilisiert Else Lasker-Schüler also als 'zur dichterischen Freiheit gehörig', ohne an dieser Stelle genauer darauf einzugehen, welche politischen Umstände sie zu einem solchen Schritt gezwungen haben. Was um die Jahrhundertwende und im Gefolge Peter Hilles tatsächlich ein Akt der künstlerischen Freiheit, der bewußten Abgrenzung und Herauslösung aus bürgerlichen Zwängen der Gründerjahre gewesen war – läßt man den ständigen akuten Geldmangel der Dichterin einmal außer acht – ist unter den Nationalsozialisten zur politisch-menschlichen Notlage geworden. 1932 erhielt sie kurz vor der Machtergreifung Hitlers noch gemeinsam mit Richard Billinger den Kleistpreis, damals eine der höchsten deutschen Auszeichnungen für einen Schriftsteller; 1933 wird sie auf offener Straße überfallen und zur überstürzten Flucht in die Schweiz gezwungen.

Sie aber dichtete zeitweise wiederholt diese Notlage um und machte einen Akt der Freiheit daraus: Heimatlosigkeit als eine 'ungebundene' Lebensform, die ihrer Meinung nach nicht jedem Menschen, sondern nur dem wahren Dichter gegeben ist und deshalb gerade ihn bzw. sie vor anderen auszeichnet.

Wie und wann aber hatte sich dieses manchmal betont kindliche, dann wieder androgyne, mythisch-orientalische Selbstbild, dieses Auseinandertreten von „Ich und Ich“¹⁹, wie es in ihrem nachgelassenen Drama aus dem Jahr 1940/41 heißt, als Voraussetzung für die Schaffung mehrerer zentraler Ich-Gestalten in Werk und Leben entwickelt?

Einen kurzen Einblick in die Kindheit der Dichterin habe ich bereits gegeben. Im folgenden konzentriere ich mich noch einmal ge-

¹⁹ Dies.: „Ich und Ich“. In: *GW* III, S. 85-103.

nauer auf die Berliner Jahre von der Begegnung mit Peter Hille und der *Neuen Gemeinschaft* im Jahr 1898 bis zum Erscheinen des 'Geschichtenbuches' *Der Prinz von Theben* im Jahr 1914.

4. Der Mythos vom Bürgerschreck

Else Lasker-Schüler, die in der bürgerlichen Welt der Gründerjahre aufgewachsen war, entfernte sich seit der Begegnung mit Peter Hille und der *Neuen Gemeinschaft* immer stärker vom bürgerlichen Milieu und avancierte auch äußerlich, d.h. in ihrer Kleidung, dem Haarschnitt und ihrem öffentlichen Auftreten, zu einer Art 'Bürgerschreck'.

Ihr schillerndes Auftreten wurde von ihren Zeitgenossen auf die unterschiedlichste Weise kommentiert. Immer häufiger trug sie orientalische Kleidung, d.h. Pluderhosen aus Seide oder anderen glänzenden Stoffen, weite Oberhemden, auffällige, meist große Ohrringe und – um die Jahrhundertwende für Frauen noch äußerst unüblich – kurze Haare. Ihre Auftritte hatten performanceartigen Charakter. Vor einer Lesung ihrer Gedichte oder Prosatexte erdachte sie sich häufig eine Art poetischer Choreographie: Die Lesungen in Berliner Künstlerkreisen, beispielsweise im Club der *Kommenden* im Nollendorf-Casino oder in dem von Herwarth Walden gegründeten Kabarett *Te-lopasma*, das schon bald von der Zensurbehörde verboten werden sollte,²⁰ fanden auf Wunsch der Dichterin häufig bei Kerzenlicht statt. Im allgemeinen untermalte sie ihre Dichterlesungen mit zahlreichen Geräuschen, mit „Pochen, Schellengeläut und Rasseln“²¹. Zwei Rezensionen einer Lesung aus dem Jahre 1912 in einer literarischen Gesellschaft in Elberfeld zeigen, wie faszinierend, aber auch provozierend Else Lasker-Schüler auf die damaligen Zuhörer wirkte. Bereits in dieser Zeit wird die Art ihrer Darstellung, d.h. der vermeintlich orientalische Charakter ihrer Darbietung, mit den angeblichen Wesenszügen der Person der Dichterin gleichgesetzt:

²⁰ Christine Reiß-Suckow: „*Wer wird mir Schöpfer sein!!*“ *Die Entwicklung Else Lasker-Schülers als Künstlerin*, Heidelberg 1996, S. 25ff.

²¹ Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler, op.cit.*, S. 77.

Schockierend wirkte [...] allein schon ihr kurzgeschnittenes schwarzes Haar, das sie über die linke Gesichtshälfte fallen ließ [...]. Ein nachtschwarzes Kleid hatte sie gewählt und wirkte im verdunkelten Saal hinter der kleinen Lampe mit ihren unheimlich glühenden Augen unverkennbar dämonisch.²²

In einer anderen Rezension ist ähnliches zu lesen:

Ihr Gesicht ist von einer orientalischen Sinnlichkeit, ihr Körper hat etwas Schlangenhaftes. Und nun las sie; ihr eigentümlich monoton in gleicher Tonhöhe schwebendes Organ füllte den nur halb besetzten Saal. Grelle Verzückungslaute durchschnitten hier und da den eintönigen Fluß ihrer Rede, und oft mündete er in einem schrillen Trompetenstoß, der ein Gedicht jäh und unerwartet abschloß. Das Publikum war starr vor Staunen [...].²³

Der junge Wieland Herzfelde beschreibt 1914 einen weiteren, ähnlichen Auftritt Else Lasker-Schülers, geht jedoch noch genauer auf die Art ihres Vortrages ein:

Plötzlich wurde es dunkel und Frau Lasker-Schüler trat vor die Bühne. Sie hatte ein blaues Seidengewand an. Weite Hosen, silberne Schuhe, eine Art weite Jacke, Haare wie Seide, tiefschwarz, wild zuweilen, dann wieder sinnlich sanft [...]. Jussuf war so ganz Weib, sie war so schön, voller Sinnlichkeit, ich hätte das gar nicht gedacht, da sie schon 38 Jahre alt war. [...] Und noch mehr erstaunte mich ihr Vortrag. Ich dachte immer, sie spräche sanft, traurig, träumend. Hart, gläsern waren ihre Worte. Wie Metall glühten sie. Niemals bebten sie. Und ganz plötzlich brachen die Gedichte immer ab [...]. Das war kein Sprechen, das war Singen, ekstatisch, ewig tönend [...]. Man hörte fast nur geschleuderte Vokale, keine Konsonanten. Ein Hiatus nach dem anderen [...]. Nur manchmal hörte

²² Gerhart Werner: „Der schwarze Schwan Israels Else Lasker-Schüler“. In: *Allgemeine unabhängige jüdische Wochenzeitung* 20 (1967). Zitiert nach Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler, op. cit.*, S. 78.

²³ *Ibid.*, S. 78f.

man unendlich irdisch, traut ein 'r', wie das Kichern einer Quelle, ganz kurz, aber unvergeßlich.²⁴

Nicht nur ihre „orientalische Sinnlichkeit“ wird vorwiegend von ihren männlichen Zuhörern wiederholt hervorgehoben, auffällig ist, daß die Art ihres Auftretens und Sprechens oft mehr Eindruck auf das Publikum zu machen schienen als der Inhalt des Vorgetragenen. Zudem werden ihre reichhaltige Phantasie und die Art ihrer Darbietung mit Bildern der Sünde und der Verführung in Zusammenhang gebracht. In ihrem selbsterdachten, aus jüdisch-christlichen Bildwelten zusammengesetzten orientalischen Reich – in dem eben zitierten Abschnitt von Herzfelde mit dem Satz „Jussuf war so ganz Weib“ angedeutet – das sie in ihren Gedichten wie auch in ihrer Prosa weiter ausgebaut hatte, so zum Beispiel mit den Texten *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1907/1919) oder *Der Prinz von Theben* (1914), gab sie sich selbst, wie schon im *Peter Hille-Buch* ihren künstlerischen Weggenossen und Freunden, neue Namen: Auch diese waren entweder biblischen, mythischen oder arabisch klingenden Ursprungs oder aber von der Autorin frei erfunden. Im Gegenzug wurde die Welt der Namen, Symbole und Bezeichnungen, wie man bei Herzfelde sehen kann, wiederum von ihren Zeitgenossen aufgenommen, weiter beschworen und im Wechselspiel der Dichterin erneut zugeordnet. Es ist ein ständig wechselndes Spiel mit den Identitäten von Mann und Frau, von Orient und Okzident, von autobiographischer Erfahrung und Poesie, das ihr Werk auszeichnet.

5. Das mystische Element: die 'Ursprache'

Else Lasker-Schüler erfand zudem eine regelrechte Ursprache, ein „mystisches Asiatisch“, ein „Altnazarenisch-Hebräisch“ oder „Syrisch“²⁵, wie sie es nannte. Noch in der Gesamtausgabe des Kösel-

²⁴ Wieland Herzfelde: „Else Lasker-Schüler“. In: *Sinn und Form* 21 (1969), Heft 6, S. 1294–1352. Hier S. 1307.

²⁵ Vgl. Nina Bermann: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart 1996, S. 318ff.

Verlags von 1959-1969 schrieben die Herausgeber kommentarlos, es handle sich um Arabisch, was hier so fremdartig für die deutschen Ohren klang!

In dieser Phantasiesprache lassen sich zwar Elemente sowohl des Hebräischen als auch des Arabischen ausmachen. Hin und wieder gibt es [auch] ein Wort, welches in einer der Sprachen Bedeutung trägt. [...] Andere Wortelemente sind rein fantastisch und wieder andere lassen arabische oder hebräische Ausdrücke anklingen.²⁶

Welche diese sind, hat Nina Bermann in ihrer Studie über das Orientbild Lasker-Schülers herausgearbeitet. Grundsätzlich läßt sich sagen, daß der Sinn der Worte sich vor allem aus ihrem Klang ergibt, oder aber, der Einfachheit halber, aus der meist nebenstehenden deutschen Übersetzung, die Else Lasker-Schüler selbst hinzufügte, zu ersehen ist. Als Beispiel für die 'mystisch-asiatische Ursprache' Else Lasker-Schülers, die angeblich noch aus der „Zeit Sauls, des Königlichen Wildjuden“ stammt und die sie „wahrscheinlich im Traume eingeatmet“²⁷ habe, sei hier das Gedicht *Elbanaff* bzw. *Weltflucht* genannt, das gewissermaßen zweisprachig in ihrem ersten Gedichtband *Styx* 1902 erschienen ist.

Zunächst also die 'mystisch-asiatische' Form, die zwei Zeilen kürzer als die deutschsprachige Variante ist:

Elbanaff:

Min salihih wali kinahu
Rahi hatiman
fi is bahi lahu fassun –
Min hagas assama anadir,
Wakan liachad abtal,
Latina almu lijádina binassre.
Wa min tab ihi

²⁶ *Ibid.*, S. 320.

²⁷ Else Lasker-Schüler: „Elbanaff“. In: *GW* I, S. 385f.

Anahu jatelahu
Wanu bilahum
Assama ja saruh
fi es supi bila uni
El fidda alba hire
Wa wisuri – elbanaff!²⁸

Man mag aus Elbanaff vielleicht noch Anklänge an die Heimatstadt Elberfeld herauslesen –; zum besseren Verständnis folgt jedoch diejenige Inhaltsfassung, die die Autorin selbst ihrem Publikum angeboten hat. Das Gedicht heißt *Weltflucht* und ist eines der sehr bekannten frühen Gedichte Else Lasker-Schülers.

Weltflucht

Ich will in das Grenzenlose
zu mir zurück,
Schon blüht die Herbstzeitlose
meiner Seele
Vielleicht – ist's schon zu spät zurück!
O, ich sterbe unter Euch!
Die ihr mich erstickt mit Euch.
Fäden möchte ich um mich ziehn –
Wirrwarr endend!
Beirrend,
Euch verwirrend,
Um zu entfliehn,
Meinwärts!²⁹

Die beiden Gedichtfassungen stellen nicht nur ein anschauliches Beispiel für die überaus reiche Phantasie und Sprachkraft der Dichterin dar, sondern sind ebenso als eine Hinwendung zurück zu den 'eigenen Wurzeln' zu verstehen. Und diese ist für Else Lasker-Schüler beson-

²⁸ Lasker-Schüler: „Elbanaff“. In: *GW I*, S. 386.

²⁹ Lasker-Schüler: „Weltflucht“. In: *GW I*, S. 14. Vgl. auch *ibid.* S. 80.

ders in der 'mystisch-asiatischen' Ursprache adäquat möglich. Vor allem aber ist sie geprägt durch wiederholtes, bewußtes Wiederaufsuchen des freien Spiels mit der Sprache und den Benennungen, wie es Kindern beim Spracherwerb noch zu eigen ist.

6. Der Mythos von der Weltflucht im Kontext des Orientbildes Else Lasker-Schülers

In der Sekundärliteratur der ersten Nachkriegsjahre³⁰ findet sich häufiger die Einschätzung, die Dichterin habe eine Flucht aus der Welt angetreten, in der Phantasie einen Schutzwall vor der realen Welt aufgebaut und sei sozusagen mit Hilfe der Dichtung in den 'inneren Orient' emigriert. Diese Einschätzung ist zwar nicht ganz falsch, greift aber in mancher Hinsicht doch zu kurz. Nina Berman hat diesen Sachverhalt in ihrer Arbeit *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*³¹ sehr anschaulich herausgearbeitet.

Anhand der Untersuchung des Orientbildes im Werk der Dichterin zeigt sie, in welchem hohem Maße gerade auch Else Lasker-Schüler, die ihren Zeitgenossen als so ungewöhnlich, lasziv, jüdisch-mystisch-orientalisch und oft einfach nur als hoffnungslos überspannt galt, vom Denken ihrer Zeit geprägt war und die bis in die frühen zwanziger Jahre verbreitete Orient-Mode mitgetragen hat. Nicht nur große Modeschöpfer wie Paul Poiret, der besonders orientalische Motive in seiner Kleidungskollektion aufnahm und exzessive Parties der, wie er es nannte, „Tausendundzweiten Nacht“³² feierte, zeigten, wie beliebt orientalische Kleidung und Themen in jener Zeit waren. – Poiret hat zudem, wie Peter Wollen in seinem Aufsatz „fashion/orientalism/the

³⁰ Siehe zum Beispiel die Arbeit von Werner Hegglin: *Else Lasker-Schüler und ihr Judentum*, Zürich 1966, S. 10ff.

³¹ Nina Berman: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, op.cit.

³² Siehe *ibid.*, S. 337.

body“ von 1987³³ festgestellt hat, durch seine revolutionären Hosensammlungen für immer „den weiblichen Körper von den Restriktionen des Korsetts“³⁴ befreit.

Bermann weist vor allem aber nach, wie sehr sich die deutschen Intellektuellen jüdischer Herkunft schon vor, aber verstärkt auch nach der Jahrhundertwende darum bemühten, den zersetzenden Strömungen der modernen städtischen Lebenswelten und der zunehmenden Technisierung und Funktionalisierung der Arbeitswelt einen geordneten und identitätstiftenden, im jüdischen Geist und Denken verankerten Gegenpol entgegenzusetzen. Bermann legt anhand verschiedener Textbeispiele von Jakob Wassermann, Martin Buber und Hans Kohn dar, wie diese drei deutsch-jüdischen Vordenker auf ganz unterschiedliche Weise, so doch mit demselben Ziel, versuchten, gerade auch den sich verstärkenden antisemitischen Tendenzen in der europäischen Gesellschaft jener Zeit mit einer neuen Rückbindung der europäischen Juden an das 'orientalische Judentum' entgegenzuwirken. Im Jahr 1879 wurde nicht nur der Begriff 'Antisemitismus' u.a. von Wilhelm Marr geprägt. Die „Juden als 'orientalisch' zu bezeichnen, gehörte [auch] zur Strategie der antijüdischen und später – seit 1879 – der antisemitischen Bewegung“³⁵, so Bermann. Martin Buber beispielsweise betonte in seinen frühen Reden die „orientalische Herkunft der Juden [und] hob ihre Zugehörigkeit zu Asien hervor.“³⁶ In einer Rede mit dem Titel „Der Geist des Orients und das Judentum“ aus dem Jahr 1912 wies Buber direkt auf die angebliche Kontinuität der orientalischen Mentalität der Juden hin:

³³ Peter Wollen: „Fashion / orientalism / the body“. In: *New formations* 1 (1987), S. 5–33. Hier S. 8. Vgl. auch Nina Bermann: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900, op. cit.*, S. 337.

³⁴ *Ibid.*, S. 337.

³⁵ *Ibid.*, S. 281.

³⁶ *Ibid.*, S. 266.

Denn der Jude ist Orientale geblieben. Er ist aus seinem Lande getrieben und über die Länder des Abendlandes geworfen worden; er hat unter einem Himmel wohnen müssen, den er nicht kannte, und auf einem Boden, den er nicht bebaute; er hat das Martyrium erduldet, und, was schlimmer ist als das Martyrium, das Leben in der Erniedrigung; die Sitten der Völker, bei denen er wohnte, haben ihn angerührt; und er hat die Sprachen der Völker gesprochen; und in alledem ist er Orientale geblieben.³⁷

Insofern muß Else Lasker-Schüler, ihre Dichtung wie ihr Auftreten, im Kontext der zeitgenössischen Hinwendung zu den 'orientalischen Wurzeln' des Judentums gesehen werden. Schon die Mitglieder der *Neuen Gemeinschaft* in Berlin hatten sich in verschiedener Form mit dem Christentum, Judentum, dem Buddhismus, nordischen und antiken Mythen beschäftigt³⁸ und viele Elemente davon in ihre Kunst einfließen lassen. So finden sich auch im Werk Else Lasker-Schülers jüdische Motive neben christlichen oder antiken Themenkreisen wieder: Gedichte über David, Abraham oder Isaak aus den *Hebräischen Balladen* sind in ihrem Gesamtwerk genauso vertreten wie etwa Reflexionen über den (aus jüdischer Sicht) Propheten Jesus oder die (wenn bei ihr auch nur auf das Motiv des Wiegenliedes reduzierte) Geschichte der *Maria von Nazareth* in *Der Prinz von Theben*. Prosatexte wie *Die Nächte der Tino von Bagdad* und *Der Prinz von Theben* sind, so das Fazit Bermanns:

[...] in einem Orient angesiedelt, der ähnlich mythisch, ahistorisch und konstruiert ist, wie der Orient Bubers, Wassermanns und Kohns um 1913. Während sich die Verweise auf den Nahen Osten in den Gedichten Lasker-Schülers überwiegend auf biblische und jüdische Geschichte beziehen, ist die orientalische Lebenswelt in den Prosatexten nicht auf Elemente aus der jüdischen Kultur beschränkt. Dieser imaginäre Orient besteht aus Komponenten, die mit arabischer, persischer, griechischer und

³⁷ Martin Buber: „Der Geist des Orients und das Judentum“. In: Ders.: *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, Gerlingen 1993, S. 45–63. Hier S. 61.

³⁸ Erika Klüsener: *Else Lasker-Schüler, op.cit.*, S. 57.

indischer Kultur assoziiert werden können. Teilweise sind die erwähnten Orte und Namen völlig phantastisch, werden jedoch implizit als orientalistisch vorgestellt.³⁹

Das aber führt zu jener „Mystifizierung und Fiktionalisierung des asiatischen und nordafrikanischen Raums“⁴⁰, welche das Werk Else Lasker-Schülers für den Kontext der Zeit einerseits so typisch, andererseits aber dennoch so einzigartig machen.

7. Antike Mythen in neuem Gewand: Die Sphinx

Besonders die Welt des Alten Ägypten faszinierte Else Lasker-Schüler, was an ihren vielen Gedichten über die Welt der Pharaonen, Wüstengräber und Sphinxen abzulesen ist. Auch die Ägyptologie hatte ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert: 1822 wurde erstmals die Hieroglyphenschrift von dem Franzosen Champollion entziffert und erst im Jahr 1881 begann man mit den systematischen wissenschaftlichen Ausgrabungen, die unter anderem die Sphinx von Gizeh aus dem Wüstensand barg. Flinders Petrie, der die systematische Ausgrabungstätigkeit begründete, ließ Hunderte von Grabungen in Ägypten und Palästina durchführen. Er pflegte im Gegensatz zu den heutigen Archäologen einen relativ unbefangenen Umgang mit den Altertümern.⁴¹ Über die Auffindung eines Grabes in Hauwâra schrieb er: „[...] Aber der Sarkophag war äußerst schwierig zu öffnen. Der Dekkel war fast zwei Fuß dick und fast ganz unter Wasser. Da wir ihn nicht anheben konnten, verbrachten wir zwei Wochen damit, ihn in zwei Teile zu sägen.“⁴²

Wenn auch nicht ganz so kraß, so aber doch ebenso folgenreich für die Kunst und Literaturszene des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, hatte Else Lasker-Schüler sich als *Tino, Prinzessin von Bagdad*

³⁹ Nina Bermann: *op. cit.*, S. 296.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 296.

⁴¹ Manfred Bissinger; Will Keller (ed.): *Ägypten*, Hamburg 1997, S. 122 (=Merian Monatsheft 11, 1997).

⁴² *Ibid.*

bzw. als *Jussuf, Prinz von Theben*, ihr 'poetisches Morgenland' erschaffen. So finden wir viele der Bruchstücke des Alten Ägypten, das zu ihrer Lebenszeit begeistert und unter großer öffentlicher Anteilnahme genauer erforscht wurde, in ihren Texten und Gedichten wieder.

An dieser Stelle auch nur annähernd alle Titel aufzuzählen, in denen die Worte 'Pharao', 'Theben' oder sonst eine Reminiszenz an das altägyptische Reich Erwähnung finden, wäre zwar eindrücklich, würde aber zu weit führen. Einen kurzen Blick auf eine der Sphinxgestalten in den Gedichten Lasker-Schülers will ich aber dennoch werfen.

„Ich bin der Hieroglyph, / Der unter der Schöpfung steht“⁴³, verkündet Else Lasker-Schüler in ihrem Gedicht *Mein stilles Lied*. Und in einem anderen Gedicht aus dem Jahr 1920 mit dem Titel *Heimweh* heißt es bezeichnenderweise: „Ich kann die Sprache / dieses kühlen Landes nicht, / Und seinen Schritt nicht gehen. / [...] Immer muß ich an die Pharaonenwälder denken / Und küsse die Bilder meiner Sterne“⁴⁴.

Else Lasker-Schüler hatte vermutlich schon über ihre Mutter, die eine begeisterte Anhängerin Napoleons gewesen war, von den sagenhaften Altertümern Ägyptens gehört, die Napoleon von seinem Ägyptenfeldzug nach Europa mitgebracht hatte. Die Sphinx von Gizeh war zu groß gewesen, man konnte nur von ihr erzählen, wie es die Mutter Else Lasker-Schülers vielleicht an ihrem Bett in Kindertagen getan hatte. Das Bild der Sphinx, mythisch, rätselhaft, vielsagend, aber auch zutiefst grausam, der griechischen Sage nach ein geflügeltes Ungeheuer, halb Jungfrau, halb Löwin, das die Stadt Theben beherrschte, bevor Ödipus noch in sie einziehen und seine Mutter ehelichen konnte, scheint sich in der kindlichen Phantasie Else Lasker-Schülers fest eingepägt zu haben. Die Sphinx ist in ihrer Dichtung zum Bild der künstlerischen Inspiration und seelischen Stärkung

⁴³ Else Lasker-Schüler: „Mein stilles Lied“. In: *GW I*, S. 134-136. Hier S. 136.

⁴⁴ Dies.: „Heimweh“. In: *GW I*, S. 168.

möglicherweise in Anlehnung an die frühere Muttergestalt geworden, so wie es in dem Gedicht mit dem Titel *Sphinx* heißt:

Sphinx

Sie sitzt an meinem Bette in der Abendzeit
Und meine Seele tut nach ihrem Willen,
Und in dem Dämmerne, traumesstillen,
Engen wie Fäden dünn sich ihre Glanzpupillen
Um ihrer Sinne schläfrige Geschmeidigkeit.

[...]

Und lächelnd taucht die Mondfrau in die Wolkenwellen
Und meine bleichen, leidenden Psychen
Erstarken neu im Kampf mit Widersprüchen.⁴⁵

Die Sphinxgestalt, die sich in diesem Gedicht in der Schlußstrophe von einer Dichtermuse in eine „lächelnde Mondfrau“ verwandelt, die ersehnten Träume bringt und das leidende Ich auf diese Weise neu für das Leben stärkt – 'Träume' sind bei Else Lasker-Schüler immer auch eine Chiffre für den dichterischen Prozeß als solchen –, diese Sphinx kann aber auch, wie das Gedicht *Weltschmerz* zeigt, ein Inbegriff der menschlichen Ich-Findung im Weg von der Vielheit zur Einheit, vom Chaos zur Form werden. Es ist ein alles verzehrender Prozeß der Selbstwerdung, den Else Lasker-Schüler in diesem zweiten Sphinx-Gedicht beschreibt, verbunden mit Gefühlen von Aggression und den auf diesem Lebensweg erfahrenen schmerzvollen Begrenzungen, die sich hier im 'zürnenden' und leidenschaftlichen Aufbegehren der Sphinxgestalt gegen die Realitäten der Welt Luft machen. – So heißt es in dem Gedicht *Weltschmerz* aus dem Gedichtband *Styx* von 1902:

⁴⁵ Else Lasker-Schüler: „Sphinx“. In: *GW I*, S. 148. Hier 1. und 3. Strophe.

Weltschmerz

Ich, der brennende Wüstenwind,
erkaltete und nahm Gestalt an.

Wo ist die Sonne, die mich auflösen kann,
Oder der Blitz, der mich zerschmettern kann!

Blick' nun: ein steinernes Sphinxhaupt,
Zürnend zu allen Himmeln auf.

Hab' an meine Glutkraft geglaubt.⁴⁶

Während die aggressiven Triebenergien in diesem Gedicht in künstlerische Schöpfungskräfte umgewandelt werden und ein vorläufig erstes, gefestigtes Bild der inneren Vorgänge in der Dichtung entsteht, wandeln in dessen Verlauf auch die Elemente der Natur parallel zum lyrischen Ich ihre Gestalt: von der flüssigen zur festen Form, vom Feuer zum Stein. So läßt sich das Bild der „Glutkraft“ als Chiffre für die ungeformten künstlerischen Schöpfungskräfte und Lebensenergien verstehen und erst das geformte Gedicht ermöglicht eine Aussage über das neu geformte, gefestigte, wenn auch unter Gefühlen von Wut und Schmerz gebändigte Selbst.

Die Sphinx im Alten Ägypten galt als das „Abbild eines Königs oder Gottes mit Löwenkörper und Menschenkopf“⁴⁷ und wurde als ein göttliches Mischwesen dargestellt, halb Tier, halb Mensch, das von den Menschen verehrt, aber auch gefürchtet wurde. „Sie waren zwar Menschen, sahen sich aber als Götter [...]“, schreibt Ursula Schweitzer über die Könige des altägyptischen Reichs, wobei in der Gestalt der Sphinx die „tierischen, menschlichen und göttlichen Züge ineinergeflossen und verschmolzen sind und ein untrennbares Ganzes bilden.“⁴⁸ Betrachtet man in diesem Kontext den engen Bezug

⁴⁶ Else Lasker-Schüler: „Weltschmerz“. In: *GW I*, S. 43.

⁴⁷ Siehe dazu Ursula Schweitzer: *Löwe und Sphinx im Alten Ägypten*, Glückstadt und Hamburg 1948, S. 32ff., S. 41ff., S. 58ff. und S. 70ff.

⁴⁸ *Ibid.*, S. 33.

von Selbstdarstellung und Werk bei Else Lasker-Schüler, die sich nicht nur in der Dichtung zum *Prinz[en] von Theben* erhob, so läßt sich die Sphinx geradezu als Inbegriff ihres neu gewonnenen Selbst- und Kunstverständnisses interpretieren.

Ihr Rätsel hatte die Sphinx bekanntlich von den Musen. Täglich versammelten sich die Thebaner, um über das Rätsel nachzusinnen, das die Sphinx ihnen aufgab. „Und wenn sie es nicht lösen konnten“, schreibt Karl Kerényi in seiner Geschichte der *Mythologie der Griechen*⁴⁹,

entraffte sie immer einen der ihrigen. [...] Auf einem geschnittenen Stein aus der besten klassischen Zeit, sieht man sie, wie sie ihre Weisheit aus einer Buchrolle entnimmt oder hersagt. Sie sang wie ein Orakel das Rätsel: „Ein Zweifüßiges gibt es auf Erden und ein Vierfüßiges mit dem gleichen Wort gerufen, und auch dreifüßig. Die Gestalt ändert es allein von allen Lebewesen, die sich auf Erden, in der Luft, oder im Meere bewegen. Schreitet es, sich auf die meisten Füße stützend, so ist die Schnelle seiner Glieder am geringsten.“⁵⁰

Das Rätsel der Sphinx war gelöst, als Ödipus erkannte, daß des Rätsels Lösung „der Mensch“ selbst war. Er wurde daraufhin zum König von Theben. Die Lösung des Rätsels in der Welt Else Lasker-Schülers könnte dagegen heißen: Nicht der Mensch, sondern der Mensch in der Dichtung, der dichterische und geistig vielgestaltige Mensch ist die Lösung für das Rätsel der Sphinx. Das Bild der Sphinx in der Dichtung entsprach bei Else Lasker-Schüler der herbeigesehnten Vielgestalt in der Einheit, die eine Möglichkeit bot, das Welt-Chaos in der Kunst-Form zu bändigen.

Else Lasker-Schüler schuf sich auf diese Weise eine neue selbstgestaltete, geformte und geordnete Welt: Theben, das mythisch-orientalische Reich, das auf keiner Landkarte zu finden war. Bis das mythische 'Ich' in der Dichtung Lasker-Schülers, wie Ödipus in der Sage

⁴⁹ Karl Kerényi: *Mythologie der Griechen. Die Heroengeschichten*, Bd. II, München 9 1987, S. 82f.

⁵⁰ *Ibid.*, S. 83.

zum König bzw. zum Prinzen von Theben werden konnte, wechselte es auf dem Weg der Selbstfindung – auf der Suche nach der Lösung des Rätsels 'Ich' – häufig die Gestalt: von *Robinson* zu *Tino*, von *Tino* zum *Prinzen von Theben* und zurück. Else Lasker-Schülers Dichtung war tatsächlich in Theben geboren: im Bild der Mutter, im Bild der Sphinx, im Bild des Ödipus, dem mythischen König von Theben.

Selbst die Nacht, in der sie sich laut ihrer eigenen Lebenslegende in einer schweren Lebenskrise nach der Trennung von ihrem zweiten Ehemann Herwarth Walden angeblich zu *Jussuf*, dem *Prinzen von Theben* 'erhob', findet sich als Spur des Schmerzes und der Verzweiflung im versteinerten, d.h. geformten und damit die extremen Gefühle kanalisierenden Bild der *Sphinx* wieder. So schreibt sie in dem Gedicht *Mein Drama*:

[...]

Keinen Glauben hab' ich mehr an Weib und Mann,
Den Faden, der mich hielt mit allem Leben,
Hab' ich der Welt zurückgegeben

Freiwillig!

Aus allen Sphinxgesteinen wird mein Leiden brennen
Und alles Blühen lohnen, wie ein dunkler Bann.
Ich sehne mich nach meiner blind verstoss'nen Einsamkeit,
Trostsuchend [...] ⁵¹

Im Bild der Sphinx begegnet uns in der Dichtung Else Lasker-Schülers der Mensch als Dichter wieder: das gestaltende und vor allem das *gestaltete* 'Ich' – und nicht in erster Linie der Mythos. Die „Sphinx“ kann dabei alles sein: Mutterbild, Muse, ein Seelengleichnis, ein Rätsel, menschliches Leid, eine Kraft, Poesie, kurz gesagt: der Mensch in seinen verschiedensten Facetten und Schattierungen. Die „Sphinx“ in der Dichtung ist in diesem Sinne eine vielgestaltige Spiegel-Figur des lyrischen Ichs der Dichterin Else Lasker-Schüler.

⁵¹ Else Lasker-Schüler: „Mein Drama“. In: *GW I*, S. 44, Vers 21–28.

8. Epilog: Der Mythos 'Ilse Lasker-Schüler' in den Augen der Nachwelt

Wie ich zu zeigen versucht habe, wurde Else Lasker-Schüler über das Dichten im Zeichen des Morgenlandes selbst zur 'morgenländischen' Figur. In den Augen der Zeitgenossen war sie die Dichterin der wechselnden Gestalten; ihre Gedichte wie ihre Prosa waren vielfältig und zeugen von großer Kreativität und Ausdruckskraft, bis sie selbst zu der Vielgestalt wurde, mit der sie ihre innere Geographie beschrieben hatte: bunt, märchenhaft, nicht festlegbar, schillernd, aber auch bedrohlich für viele ihrer eher konservativen Zeitgenossen. Eine Sphinxgestalt eben – oder auch „der schwarze Schwan Israels“, wie Hille sie 1904 genannt hatte, „eine Sappho, der die Welt entzwei gegangen ist“.⁵²

Im Jahr 1920 wurde sie von Kasimir Edschmid zur „bedeutendste(n) Dichterin des jüdischen Volkes“⁵³ ernannt (man beachte die ausschließlich 'jüdische' Zuschreibung), um dann von Gottfried Benn, mit dem sie in den frühen zwanziger Jahren in Berlin eng befreundet war und dem sie einen Zyklus von Gedichten widmete, zur „größte(n) Lyrikerin, die Deutschland je hatte“⁵⁴, erhoben zu werden. In ihrem poetischen Kosmos trug Benn den Namen *König Giselheer*, *Pharao* oder *Barbar*, wie Benn in seiner berühmten Rede über Else Lasker-Schüler aus dem Jahr 1952 bemerkte.⁵⁵ Else Lasker-Schüler charakterisierte sich selbst in dem Gottfried Benn gewidmeten Gedicht *Giselheer dem Heiden* hingegen folgendermaßen:

Ich weine –
Meine Träume fallen in die Welt.

⁵² Erika Klüsener: *op. cit.*, S. 143.

⁵³ *Ibid.*, S. 144.

⁵⁴ Gottfried Benn: „Rede auf Else Lasker-Schüler“. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. IV, München 1975, S. 1101ff.

⁵⁵ *Ibid.*

[...]

Ich bin vielreich,
Niemandwer kann mich pflücken;

[...]

Sieh meine Farben
Schwarz und stern [...]⁵⁶

Die Gestaltung des lyrischen Ichs, das hier als „vielreich“, mit den Farben „schwarz“ und als Bild für die kosmische Entrücktheit von der Erde, den Realitäten der Welt, mit „stern“ bezeichnet wird (was zugleich an den Davidstern erinnert), zeigt, wie eng die Symbolsprache und Elemente des Auftretens der Dichterin verknüpft und aufeinander abgestimmt waren.

Obwohl Jakob Hessing das Nachkriegsbild, den 'deutschen Mythos', den Gottfried Benn in seiner Rede 1952 im Berliner British Center von der Dichterin im Nachhinein konstruierte, in seiner bereits erwähnten Studie zu Recht wegen der zweifelhaften Haltung Benns gegenüber dem Nationalsozialismus kritisiert, gibt Benns Rede über Else Lasker-Schüler doch in Auszügen genau das Bild wieder, das auch ihre Freunde, Zeitgenossen oder viele ihrer künstlerischen Weggefährten wie etwa Franz Marc, Peter Hille, Georg Trakl, Oscar Kokoschka, Franz Werfel oder Gerhard Hauptmann immer wieder von ihr gezeichnet haben: Die imposante und auffällige Erscheinung der Dichterin, die im krassen Gegensatz zu ihrer realen, desolaten wirtschaftlichen und privaten Lage und ihrem oft an tiefe Verzweiflung grenzenden Lebensgefühl stand. Weil die Rede Gottfried Benns sehr anschaulich ist und einen weitreichenden Einfluß auf das Bild der Nachwelt hatte, sei hier zum Schluß noch einmal ein kurzer Abschnitt aus ihr zitiert. Benn beschreibt zunächst den Menschen Else Lasker-Schüler, bevor er aus ihr einen Mythos macht.

Zu Beginn der Rede schildert er den von extremer Armut geprägten Lebensstil Else Lasker-Schülers und betont wie schon viele vor ihm ihre „knabenhafte“, schrille, provozierende, äußere Erscheinung,

⁵⁶ Else Lasker-Schüler: „Giselheer dem Heiden“. In: *GW I*, S. 204f. Hier S. 204.

bevor er zu einer Würdigung ihrer Dichtung übergeht. Über ihre Stellung als Dichterin in deutscher Sprache sagte Benn:

Und dies war die größte Lyrikerin, die Deutschland je hatte. Mir persönlich sagte sie immer, sagt sie auch heute noch mehr als die Droste, als Sophie Mereau oder Ricarda Huch. Ihre Themen waren vielfach jüdisch, ihre Phantasie orientalisches, aber ihre Sprache war deutsch, ein üppiges, prunkvolles, zartes Deutsch, eine Sprache, reif und süß, in jeder Wendung dem Kern des Schöpferischen entsprossen. Immer unbeirrbar sie selbst, fanatisch sich selbst verschworen, feindlich allem Satten, Sicherem, Nettem, vermochte sie in dieser Sprache ihre leidenschaftlichen Gefühle auszudrücken, ohne das Geheimnisvolle zu entschleiern und zu vergessen, das ihr Wesen war.

Das Jüdische und das Deutsche in einer lyrischen Inkarnation! [...] Der Grund hierfür liegt in dem innersten Wesen der Lasker-Schülerschen Dichtung. Diese hatte einen exhibitionistischen Zug, daran ist kein Zweifel, sie exponierte ihre schrankenlose Leidenschaftlichkeit, bürgerlich gesehen, ohne Moral und Scham. Anders gesagt, sie nahm sich die großartige und rücksichtslose Freiheit, über sich allein zu verfügen, ohne die es ja Kunst nicht gibt.⁵⁷

Benn trug mit seiner Rede wie kein Zweiter zu der Mythisierung ihrer Person und ihres Werkes bei. Wie sich aber zeigen läßt, hat Else Lasker-Schüler schon zu Lebzeiten – erst in der Suche nach kindlicher, dann nach künstlerischer Anerkennung – vor allem auch selbst nachhaltig zu dieser Mythisierung beigetragen.

Else Lasker-Schüler hat in ihrem Werk wie mit ihrer Art zu leben und öffentlich aufzutreten, sämtliche Vorstellungen der kulturellen, menschlichen und geschlechtlichen Identität ihrer Zeit über den Haufen geworfen oder zumindest kritisch hinterfragt. Auch ihre orientalische Kleidung, die der damaligen Auffassung nach mehr europäischer Männerkleidung ähnelte, betonte noch einmal die kulturelle Differenz, das doppelte Außenseitertum ihrer künstlerischen wie jüdisch-deutschen Herkunft, ermöglichte ihr aber im Gegenzug das Über-

⁵⁷ Gottfried Benn: „Rede auf Else Lasker-Schüler“. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. IV, *op. cit.*, S. 1101ff.

schreiten der eigenen europäischen Kultur, in der sie aufgewachsen war.

Sicherlich bot sich Else Lasker-Schüler in ihrer äußerst schillernden Art sehr zu einer Mythisierung und Stilisierung ihrer Person an und hat es mitunter sichtlich genossen, für viele ihrer Zeitgenossen ein Rätsel darzustellen. So hatte sie auch ihre Aufgabe, das Dichten, wie die Sphinx, von den Musen. Schaut man jedoch einmal genauer hin, zeigt sich hinter dem vermeintlichen Rätsel eine für ihre Zeit außergewöhnliche, vielseitig und komplex begabte Frau. Man kann sie aus heutiger Sicht am besten als eine Art 'Gesamtkunstwerk' verstehen, das in gewisser Weise ein ebenso typisches Produkt seiner Zeit war. Als Künstlerin und als Mensch blieb sie zeitlebens jene grenzenlos vielgestaltige Spielfigur ihrer eigenen Phantasie und ihrer Umwelt, die sie in dieses Spiel mit den Namen, Geschichten, Visionen, Anekdoten und Dramen miteinbezogen hatte. Ihr Leben war tatsächlich, wie sie selbst sagte, ein „Wendeltreppendrama, immer so rund herauf und wieder hinunter, immer um sich selbst wie bei den Sternen“⁵⁸. Gleichzeitig aber war sie durch ihre Zugehörigkeit zum Judentum jener Zeit historisch mehr als determiniert.

Die vielfältigen ideologischen, rassistischen und religiösen Grenzen in den Köpfen der Menschen aber konnte auch eine Else Lasker-Schüler trotz ihrer wirklich grenzüberschreitenden Phantasie und Begabung nicht überwinden und mußte sich den harten Gesetzen einer unmenschlichen Welt beugen, in dem sie mit 64 Jahren vor den Nationalsozialisten fliehen und ihr Geburtsland Deutschland für immer verlassen mußte. In Jerusalem war die so berühmte und gefeierte Dichterin nur eine Emigrantin unter hunderttausenden, von denen jeder versuchte, mit einer Flucht nach Palästina wenigstens das nackte Leben zu retten.

Else Lasker-Schüler hat im 'Land ihrer Urväter', wie sie es nannte, nie wirklich Fuß gefaßt. Aus dem Spiel mit biblischen Orten, Zeiten und Figuren war in der Wirklichkeit für sie und Millionen anderer

⁵⁸ Else Lasker-Schüler: „Wenn mein Herz gesund wär“. In: *GW* II, S. 185-190. Hier S. 186.

tödlicher Ernst geworden. Die Sphinx hatte dieses Mal ein anderes Gesicht. Das Rätsel war nicht – wenigstens nicht in der Dichtung – zu lösen. Krank, einsam und verbittert bekannte sie gegen Ende ihres Lebens: „Es ist zu schwer für mich unterm Volke hier. David wäre – auch abgereist.“⁵⁹ Abreisen aber konnte sie nicht mehr. Ihr mythisches Reich war, je näher sie ihm real kam, wieder in weite Ferne gerückt. Früher hatte sich ihre künstlerisch produktive Umgebung gerne und individuell an diesem Spiel mit den biblisch-mythischen Worten und Zeichen der Dichterin beteiligt und sich – wie Gottfried Benn, Herwarth Walden, Franz Marc oder Georg Trakl – von ihnen bzw. ihr selbst zu ebenso großen Werken inspirieren lassen.

Die Spiele „Einwortsagen“ oder „Knopfreihenlegen“ aus den Kindertagen des 19. Jahrhunderts waren in der Mitte des 20. Jahrhunderts längst vergessen und interessierten nicht mehr. Nur noch in der Dichtung (und im Kino, – Else Lasker-Schüler war eine begeisterte Kinogängerin – wie viele Selbstaussagen zeigen) konnte das Leben der deutsch-jüdischen Emigrantin wieder zum Spiel mit den Orten, Worten und Facetten des Selbst werden. Denn, „einer der herrlichsten Knöpfe durfte überall liegen, wo er wollte. Er war aus Jett, besät mit goldenen Sternlein, und ich staunte ihn an. Er war das Himmelreich meiner Knöpfe und hieß: Josef von Ägypten.“⁶⁰, schrieb *Jussuf, Prinz von Theben alias Tino von Bagdad alias Else Lasker-Schüler*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Lasker-Schüler, Else: *Gesammelte Werke in drei Bänden*, (GW) Hg. v. Friedhelm Kemp u.a., München 1959–69.

⁵⁹ „Else Lasker-Schüler an F. S. Grosshut“. In: Else Lasker-Schüler: *Dichtungen und Dokumente*, Ausgewählt und herausgegeben v. Ernst Ginsberg, München 1961, S. 560.

⁶⁰ Else Lasker-Schüler: „Ich räume auf!“. In: *GW II*, S. 519.

—: *Briefe*, 2 Bde., Hg. v. Margarete Kupper, München 1969.

—: *Dichtungen und Dokumente*, Hg. v. Ernst Ginsberg, München 1961.

Sekundärliteratur:

Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Ihr Werk und ihre Zeit*, Heidelberg 1980.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg 1982.

Benn, Gottfried: „Rede auf Else Lasker-Schüler“. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. IV, München 1975, S. 1101–1104.

Bermann, Nina: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne: Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart 1996.

Bissinger, Manfred; Keller, Will (ed.): *Ägypten*, Hamburg 1997. (=Merian Monatsheft 11, 1997).

Buber, Martin: „Der Geist des Orients und das Judentum“. In: Ders.: *Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden*, Gerlingen 1993, S. 45–63.

Hegglin, Werner: *Else Lasker-Schüler und ihr Judentum*, Zürich 1966.

Herzfelde, Wieland: „Else Lasker-Schüler“. In: *Sinn und Form* 21 (1969), Heft 6, S. 1294–1325.

Hessing, Jakob: *Die Heimkehr einer jüdischen Emigrantin. Else Lasker-Schülers mythisierende Rezeption 1945–1971*, Tübingen 1993.

Kerényi, Karl: *Mythologie der Griechen. Die Heroengeschichten*, Bd. II, München⁹ 1987.

Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung. Ein dokument des expressionismus*, Berlin 1959.

Reiß-Suckow, Christine: „Wer wird mir Schöpfer sein!!“ *Die Entwicklung Else Lasker-Schülers als Künstlerin*, Heidelberg 1996.

Schweitzer, Ursula: *Löwe und Sphinx im Alten Ägypten*, Glückstadt und Hamburg, 1948.

Wollen, Peter: „Fashion / orientalism / the body“. In: *New formations* 1 (1987), S. 5–33.

Der Mythos Marilyn Monroe

Elisabeth Bronfen

In den folgenden Überlegungen zu dem Mythos Marilyn Monroe möchte ich eine Frage nach der *Jouissance* - jenem fatalen Genuß jenseits der Lust -, wie dies von Freud in seiner Schrift *Jenseits des Lustprinzips* ausgeführt wird, verbinden mit der Ikonographie weiblicher Sexualität. Denn für viele ist Marilyn Monroe die Ikone schlechthin für weibliche Verführungskraft. In diesem Sinne argumentiert auch der amerikanische Filmkritiker Richard Dyer in seinem Buch über das Hollywood Starsystem *Heavenly Bodies*. Monroe, so meint er, wurde vor allem durch ihre Sexualität verstanden. Es war gerade ihre Verkörperung zeitgenössischer Ideen über Sexualität, die sie real, lebendig, vital erschienen ließ und so stellte sie sich auf insistente Weise durch ihren Körper dar. Monroes Körper - so seine Schlußfolgerung - war Sexualität.

Meine These lautet: Monroe war als Ikone gerade deshalb so wirkungsvoll, weil ihre Verführungskraft sowohl im Zeichen des Phallus stand als auch auf ein Jenseits des Phallus gerichtet war. Bei den folgenden Überlegungen möchte ich jedoch vorab betonen, daß Monroes Körper zu dem Ort wurde, an dem in den fünfziger Jahren Vorstellungen weiblicher Sexualität verhandelt werden konnten - und d.h. in einer Welt mitten im kalten Krieg, welcher sich in Amerika besonders durch die Hexenjagd auf Mitglieder der kommunistischen Partei auszeichnete. In einem Klima, das von Panik geprägt war, genauer durch eine Angst vor dem Kommunismus und vor den Intellektuellen europäischen Ursprungs, weil diese Künstler und Intellektuellen etablierte Ideen anzufechten und somit die symbolische Ordnung der amerikanischen Gesellschaft in Frage zu stellen drohten und weil sie die Inkonsistenzen, die dem amerikanischen Gesellschaftssystem zu Grunde liegen, zu entlarven suchten - in diesem Kontext schlüpfte Norma Jean Baker, teils willentlich, teils zwangsweise, in die Haut von Marilyn

Monroe. Durch diese Metamorphose wird sie zur Repräsentantin für Sexualität schlechthin - von Männern erschaffen, auf den männlichen Blick gerichtet.

In dem Film *The Seventh Year Itch* (1955), unter der Regie von Billy Wilder, wird sie als Inbegriff der naiven Sexbombe eingeführt. Sherman (Tom Ewell), einem Leser von halb pornographischer, halb romantischer Schundliteratur, dessen Frau und Kinder für die Sommerferien aufs Land gezogen sind, dient sie als Phantasiegestalt transgressiver Erotik. Eines Abends fällt ihre Tomatenpflanze mit großem Krach auf seine Terrasse, und auf sein Aufschreien hin lehnt sie sich von Pflanzen umrahmt über ihren Balkon, um wie eine Göttin auf ihn herabzustrahlen. Seine Aggression schlägt sofort um in Begehren. Die Brisanz der Szene besteht jedoch vor allem darin, daß ihr Körper, von den Pflanzen vor seinem Blick geschützt, offensichtlich nackt ist. Wie sie ihm erklärt, befindet sich ihre Unterwäsche wegen der großen Hitze im Kühlschrank.

All zu sehr möchte ich nicht auf die Biographie von Monroe eingehen. Betonen möchte ich nur, wie sehr der Star Monroe eine 'Konstruktion' ist, die von der Fox Company in Hollywood erschaffen wurde. 1952 - für den Film *Niagara* - wurde Norma Jean Baker, die aus dem Nirgends zu kommen schien, durch plastische Chirurgie und meisterhaftes Make-up umgemodelt. Zu diesem Zeitpunkt war sie, obgleich Los Angeles ihre Heimatstadt war, im übertragenen Sinne exiliert, weil sie als uneheliche Tochter, als sexuell mißbrauchte und mißhandelte Waise nie die Geborgenheit einer Familie erfahren hatte. Nun fand sie eine Behausung im völlig künstlichen, neu gestalteten Körper und in der Annahme einer fremden Identität, in dem Durchspielen und Durchleben einer Existenz als der Hollywood-Star Marilyn Monroe. Die Nase wurde geliftet, die Zähne begradigt, ihre Haarlinie korrigiert, ihrem Kinn prononciertere Züge gegeben. Ausgestattet mit platinblonden Haaren, mit breiten und feucht geschminkten Lippen, einer tiefen sinnlichen Stimme, mit kurzem Atem, schwingenden Hüften, üppigem Busen und andeutungsreicher Kleidung wurde diese Ikone weiblicher Sexualität neu geboren. Die Umbenennung von Norma Jean Baker in Marilyn Monroe verwandelte sie, wie die Presse damals schrieb, in einen „cheesecake, fit to be savoured by

the American people“ (Riese und Hitchens, S. 372) ein Quarkkuchen, genau das Richtige, um von der amerikanischen Bevölkerung genossen zu werden. Mit dieser Neugeburt als Sex-Star in *Niagara* wurde die Waise als Inbegriff des Sex-Symbols verortet und begann, die Filmleinwand, und daran geknüpft das Imaginäre ihrer Zeitgenossen, zu durchschreiten.

Gleichzeitig ist in dieser Konstruktion jedoch immer schon ein selbstreflexives Moment enthalten. Damit ist die Aporie gemeint, die jener apotropäischen Geste innewohnt, mit der die amerikanische Kulturindustrie dieses weibliche Sex-Symbol der 50er Jahre eingeführt hat, um ihr Publikum vor der Panik vor einem möglichen Zusammenbruch der amerikanischen Gesellschaft (oder sogar der ganzen ersten Welt) zu schützen, oder davon abzulenken. Denn dies ist die Zeit, in der nicht nur bei gutausgestatteten Frauen von einem Atom-Busen die Rede war, sondern auch eine neue Form weiblicher Bademode deshalb den Namen Bikini bekam, weil die Atom-Bombe im Bikini-Atoll ausprobiert worden war, und diesem Signifikanten durch die weibliche Sexualisierung eine neue, die erstere überschattende Bedeutung zugewiesen werden sollte (Kramer 1972). Anders gesagt, am Körper des Stars Monroe wird die Drohung, die von einer politischen Transgression wie dem Kommunismus auszugehen scheint, übersetzt in ein Symbol für transgressive Erotik, und somit vordergründig entschärft. Monroe war aber von Anfang an, auf Grund der Tatsache, daß sie als Star so künstlich hergestellt wurde und so unbeschmutzt wirken konnte inmitten der von Transgression durchsetzten amerikanischen Kultur nur scheinbar eine bestätigende Ikone. Sie fungierte nur bedingt als ein Geborgenheit und Sicherheit versprechendes Symbol - deshalb spreche ich von der Aporie dessen, was Sarah Kofinan die apotropäische Geste nennt. Denn als Sex-Symbol hat Marilyn Monroe immer auch auf ihr Konstruiertsein verwiesen. So bietet ein genaues Betrachten dieser Film-Ikone uns die Möglichkeit, eben gerade auch die Grenzen jenes kulturellen Systems zu beleuchten, die durch Monroes weibliche Schönheit und sexuelle Verführungskraft eigentlich verdeckt werden sollten - und damit meine ich politische Unruhe, eine nicht auf den Mann gerichtete Sexualität sowie den Tod. Ich werde diese aporetische Rhetorik, die der Wirkungskraft

Monroes von Anfang an innegewohnt hat, im Folgenden weiter ausführen.

Dafür ist es notwendig, sich zu vergegenwärtigen, daß Monroe vom Anfang ihrer Karriere an als eine höchst ambivalente Filmkone inszeniert wurde. In einer ihrer ersten Filme *Monkey Business* (1952) spielt sie die Rolle der dummen blonden Sekretärin, die von den Chefs eines pharmazeutischen Konzerns eingesetzt wird, um den von Cary Grant gespielten Wissenschaftler zu verführen und dadurch die Geheimformel eines Verjüngungselixiers herauszufinden. In der Szene, in der sie Cary Grant sucht und ihn beim Kauf eines Sportwagens ertappt, führt die Kamera sie bezeichnenderweise als ein durch ein Werbeplakat gespaltener weiblicher Körper ein. Zuerst sieht man nur ihre Beine, doch Grant erkennt sie bereits an ihrem Schritt, und wie in dem späteren *Seventh Year Itch*, blickt sie, nachdem er ihren Namen gerufen hat, über das Schild strahlend auf ihn herab.

Mir geht es bei dieser Szene weniger um die Etablierung Monroes als dumme, blonde Schönheit, sondern eher darum zu betonen, wie die Frau, die ein Gefühl sexueller Sicherheit vermitteln soll, gleichzeitig als fragmentierte Frau eingeführt wird, ikonographisch von einem Signifikanten gespalten, Subjekt, weil der Sprache und den kulturellen Geboten ihrer Gesellschaft untergeordnet. Der Film *Monkey Business* handelt bezeichnenderweise von der Suche nach einer Verjüngungsformel, die nicht von dem Wissenschaftler, sondern von seinem weiblichen (!) Affen Esther entdeckt wird, und die diejenigen, die von der Mischung trinken, in eine gefährliche Jugendlichkeit verfallen läßt, eine wiedergekehrte Jugendlichkeit, die auf barbarischen Genuß und Gewalt ausgerichtet ist. In diesem Film fungiert Monroe nur als Objekt - man könnte sagen als der Nexus - zwischen zwei Begehren. Sie ist als schöne, dumme, blonde Sekretärin des Konzernbesitzers Objekt seiner Lust (und verkörpert somit das Klischee, Lust-Objekt des hinternzwickenden Bosses zu sein) und sie wird das Lust-Objekt des verjüngten Wissenschaftlers und somit auch das Objekt von Spott und Gewalt, z. B. in dem Moment, da die eifersüchtige Ehefrau Rache üben will. Man könnte sagen: Monroe ist hier das Körper-Objekt, auf das jeder seine Phantasie projiziert, welche immer mit Gewalt gegen den Körper verbunden ist. Gleichzeitig aber dekonstruiert Monroe

auch diese Strategie, bzw. entlarvt sie als Phantasie, denn sie verweist immer auch darauf, daß sie nur als Konstruktion diese Phantasie nähren kann.

Mir geht es vor allem jedoch auch darum, jetzt bereits einen Gedanken in meine Diskussion einzuführen, auf den ich erst später genauer eingehen werde. Die Subsumierung unter einen Signifikanten - für die die Szene mit dem Werbeschild aus *Monkey Business* exemplarisch ist, und wie dies in *Seventh Year Itch* dann bereits zur Konvention der Monroe geworden war - d.h. die Transformation in eine Ikone ist eine Form der Abtötung im übertragenen Sinn, und diese Abtötung muß von zwei Seiten her gelesen werden. Sie ist zum einen Ausdruck einer Reifikation, einer verdinglichenden Übersetzung des Körpers in ein Zeichen, im Zuge derer eine konkrete biographisch und historisch klar verankerte Frau (Norma Jean Baker) zu einem phallischen Symbol wird, zum Stereotyp für eine Sexualität, die nicht die ihre ist, sondern die Vorstellung derer materialisiert, die sie betrachten, filmen, photographieren, d.h. zur Ware machen. Man könnte an Roland Barthes' Diskussion des mythischen Zeichens denken, von dem er behauptet, es diene insofern zur Begründung kollektiver Moral, als es der Kultur hilft, Geschichte in essentielle Typen zu übersetzen. Der Mythos legitimiert kulturelle Normen, so Barthes, indem er diese als Fakten der Natur bezeichnet. Monroe ist aber auch - und hier komme ich zum beunruhigenden Aspekt der Aporie, - Teil eines *anderen* Begehrens. Dieses andere Begehren ist nicht auf eine phallische Sexualität, auf Fortpflanzung und Lebenserhaltung gerichtet, sondern inszeniert einen Selbstverzicht und einen Selbstgenuß, der sich in der Geste der Selbstverschwendung zum Ausdruck bringt. Apodiktisch gesagt, im gleichen Zuge, in dem Norma Jean Baker im übertragenen Sinn abgetötet wird, um als phallische Ikone der Verführung unter der symbolischen Schirmherrschaft der Fox Company ihre Auferstehung zu erleben, entspricht diese figurale Abtötung auch einem ganz realen Verlangen nach der Selbstverschwendung, einem ganz buchstäblich verstandenem Begehren nach dem Tod. Die Fox Company hat das Image Marilyn vertreten, verkauft, in Zirkulation gebracht, als, laut Roger Baker (1990, S. 65), das Ideal-Mädchen, das auf den Traummann wartet, um mit ihm eine Familie zu gründen. Ironischerweise

sehen wir Monroe nie in der Rolle der Mutter, obgleich sie, dies nur am Rande bemerkt, in ihren Filmen immer wieder eine Zärtlichkeit und eine geheime, oft gegen die männliche Ordnung gerichtete Komplizität mit Kindern spielte. Stattdessen - um auf die tödliche Dimension kultureller Reifikation nochmals zu sprechen zu kommen - hat sie selbst, in dem letzten Interview, das sie vor ihrem Tod der Zeitschrift *Life* gab, erklärt: „Es ist schön, in den Phantasien anderer Leute mitinbegriffen zu sein, aber man möchte auch um seiner selbst willen akzeptiert werden...Ein Sex-Symbol wird zu einem Ding...Ich hasse es einfach, ein Ding zu sein“. Dem fügte sie jedoch hinzu: „Aber wenn ich schon ein Symbol für etwas sein muß, dann soll es lieber Sex sein“ (zitiert in: Dyer, S. 61).

Damit komme ich zu meinem zweiten Anliegen, nämlich zu der tragischen bzw. grenzverwischenden Ambivalenz, die dem Versuch, einen Körper als Ikone neu zu entwerfen, immer innewohnt. Hierfür möchte ich auf zwei Momente eingehen: Zum einen [- und hier berufe ich mich auf die Ausführungen der Lacanianerin Danielle Bergeron (1992) zu Marilyn Monroe -] der Gedanke, daß es ein weibliches Begehren gibt, die *Jouissance*, die nicht auf den Phallus gerichtet ist, sondern jenseits des Phallus, und somit den Tod als letzten Referenzpunkt hat. Denn wiederholt betont Lacan in seinen Seminaren, daß der Weg zum Tod nichts anderes sei als das, was man *Jouissance* nennt.

Als bildliche Inszenierung dieser *Jouissance* könnte man die berühmte Gesangsnummer „Diamonds are a girl's best friend“ aus dem 1953 von Howard Hawks gedrehtem Film *Gentlemen Prefer Blondes* nehmen. Lorelei ist zu einer berühmten Nachtclubsängerin in Paris geworden, nachdem ihr Bräutigam sie sitzen ließ. Beide sind Opfer der Intrige seiner Eltern, die befürchten, daß Lorelei ihren Sohn nur wegen seiner Erbschaft heiraten will. So hatten sie einen Detektiv eingestellt, der Lorelei in einem äußerst zweideutigem Gespräch mit einem älteren Herrn fotografieren und somit den Bruch zwischen Lorelei und dem sie anbetenden reichen Mann herbeibringen konnte. Diese Geschichte von Verrat, Intrigen, Liebe und dem Begehren nach Geld bildet den Rahmen für ihre Gesangsnummer.

In Mitten von tanzenden Paaren - die Männer im Frack, die Frauen in rosa Ballkleidern - steht Monroe aufeinmal auf, schlägt zärtlich

erotisch ihren geschlossenen Fächer auf die Wangen und Köpfe der sie umzingelnden, begehrenden Männer, die ihr große rote Herzen vorhalten und singt wiederholt entschlossen das Wort 'Nein'. Dann erklärt sie singend ihren Anbetern, daß sie den Männern, die aus Liebeskummer im Duell sterben, jene lebenden Geliebten vorzieht, die ihr Juwelen schenken. Denn während die Liebe vergeht, Liebhaber alt werden, und die Liebesbeteuerungen des Anbetenden zudem die Miete nicht bezahlen, bleiben Diamanten treu, in ihrer Form und in ihrem Wert auf ewig unwandelbar.

Anders gesagt, auf der wörtlichen Ebene singt Monroe von einem weiblichen Begehren, das zu dem männlichen Verständnis von Romanze „nein“ sagt. Ich bin hier geneigt - auch wegen der musikalischen Instrumentalisierung dieser Szene -, die etwas kühne Verknüpfung zu Carmens „nein“ am Ende der Oper von Bizet zu knüpfen. In der Mordszene bittet José Carmen, mit ihm zu kommen, um ein neues Leben zu beginnen, und sie antwortet, „ich weiß, daß du mich töten wirst, aber egal ob ich lebe oder sterbe, nein, nein, nein, ich gebe dir nicht nach. Nein, dieses Herz gehört nicht mehr dir.“ Carmen folgt also gerade der *Jouissance* als Weg zum Tod in Lacans Sinn (vgl. Bronfen 1994).

Für die Gesangsszene von Monroe kann man ferner feststellen: In dem gleichen Moment, da ihr Körper die Klischees weiblicher Verführungen nachahmt -Hüftenwackeln, Schulterschwingen usw. - singt sie davon, daß Schönheit absterben wird, daß der sie begehrende Blick des Mannes ein endlicher, begrenzter ist. Während sie sich den Blicken und Phantasien ihrer nicht nur männlichen Betrachter hingibt, reflektiert sie gleichzeitig kulturkritisch darüber, wie sehr die schöne Frau in dieser im Zeichen des Phallus getriebenen Liebes- und Begehrens-Ökonomie ausgenutzt wird. So warnt sie die sie ebenfalls umkreisenden *girls* vor der Wankelmütigkeit der Männer und preist ihnen statt dessen die sichere Treue der Diamanten.

All diese Gedanken dienen ihr dazu, zu erklären, warum sie die harten, glatten toten Juwelen begehrt. In einer Geste, in der ihr Körper steif emporgestreckt den abgelehnten Phallus nachahmt, während hinter ihr die sie begehrenden Männer mit diamantbesetzten schwarzen Bändern und Armen winken, erklärt sie schließlich, der Körper,

der Rücken, die Knie mögen steif werden, die erotische Potenz mag erschlaffen, die des Juwels jedoch nicht - „you stand straight at Tif-fanys“. Als verbale Verdoppelung der bildlichen Inszenierung impliziert der englische Ausdruck *stiff*, eine ambivalente Verschränkung von phallischer Steife und Todesstarre. Implizit wird mit dieser Selbstinszenierung, auf der diegetischen Ebene der Filmhandlung, natürlich auch auf die falsche, unzuverlässige Liebe des sie anbetenden reichen Mannes verwiesen. Sie wirft ihm, nachdem sie erklärend ihr Begehren nach Diamanten mit der Hinzufügung „I don't mean rhinestones“ (und ich meine damit keinen Strass) beendet hat, eben eines der diamantbesetzten schwarzen Bänder zu. Zum Schluß sehen wir eine Nahaufnahme von Monroes Gesicht, eingerahmt von den Diamantbändern, die die sie anbetenden Männer weiterhin schütteln.

Sowohl [diegetisch] für die Figur Lorelei, wie auch [extradiegetisch] für den Star Monroe zeichnet sich folgende Rhetorik ab: Das phallische Sex-Symbol wird durch die Inszenierung installiert und gleichzeitig selbstreflexiv ironisiert. Mit Lacanscher Terminologie könnte man die Rede Monroes folgendermaßen übersetzen. Das einzig wahre, der einzig bleibende Wert ist eben nicht der Phallus, als Verweis auf das Organ männlicher Potenz. Der Penis, und die Befriedigung, die er bieten kann, ist im Imaginären anzusiedeln - ein Stück Strass, nicht das wahre Ding. Der einzig stabile Signifikant ist der Diamant, ein totes Ding, dessen Schönheit den Tod verdeckt und gleichzeitig als unbelebter Gegenstand den Tod zum Ausdruck bringt. Der begehrte Diamant ist vor allem aber ein Objekt, das in seinem Wesenszug mit phallischer Sexualität nur bedingt, d.h. nicht ausschließlich etwas zu tun hat. Der Gattung der Filmkomödie entsprechend bleibt dieser ambivalente Bezug des Begehrens erhalten; die kostbaren Steine und der Phallus bleiben austauschbar. Lorelei bekommt zum Schluß sowohl den Ehemann als auch ihre Diamanten.

In welcher Weise diese weibliche *Jouissance* - von der Monroe hier so spielerisch singt - mit dem Tod verschränkt ist, werde ich gleich genauer ausführen. Festhalten möchte ich an dieser Stelle nur, daß Monroes weiblicher Körper als Ikone der Verführung- ganz im Sinne von Demdas (1972) Definition des *Pharmakon* - zu einem Ort wird, der, abhängig von der Dosierung, entweder heilen oder vergiften

kann. D.h. in ein und demselben Zug, in dem Monroe Sexualität als Ikone inszenieren, und somit Weiblichkeit unter dem Zeichen des Phallus stabilisieren soll, bricht sie auch wieder aus dieser Zuweisung aus. Von der Ambivalenz, die der Wirkung solch einer sowohl normkonfirmierenden als auch transgressiven Körperinszenierung innewohnt, meint Danielle Bergeron, Monroe hätte den Exzeß und das Außerhalb der Ordnung, das durch die weibliche *Jouissance* zum Ausdruck kommt, in das Sex-Symbol importiert. Indem sie dies tat, führt Bergeron fort, ging sie jedoch auch das Risiko ein, daß somit das Sex-Symbol in seiner Funktion als phallische Kontrolle für die imaginären Phantasien des Publikums zu scheitern drohte. Sie macht diese Deutung an dem Skandal fest, den Monroe 1953 hervorrief, als sie den *Photoplay award* für *Fastest Rising Star* angenommen hat. Weil sie unterbezahlt war, konnte Marilyn Monroe nicht die Abendkleider kaufen, die Stars für Galaabende und Premieren anzuziehen pflegten. Deshalb hat sie oft Kleidung und Accessoires vom Studio geborgt. Für den *photoplay* Preis erschien Monroe in dem goldlamé Kleid aus *Gentlemen Prefer Blondes*, das ihren Kurven genau angepaßt war. Hüfteschwingend auf das Mikrophon zugehend wirkte sie, als würde sie sich den Blicken des Publikums völlig hingeben, der Inbegriff der hinreißenden Frau. Die Männer, zum Großteil distinguierte Hollywood Persönlichkeiten, und selbst der Conferencier Jerry Lewis, fingen an zu pfeifen, und wie Wölfe zu heulen. Sie schienen völlig die Kontrolle über ihr Verhalten verloren zu haben, während die legitimen Ehefrauen irritiert zusehen mußten. Für dieses Durchbrechen weiblicher Erotik, das gerade das akzeptierte Klischee des phallisch Weiblichen ad absurdum führt und deshalb dekonstruiert, für diese Grenzüberschreitung wurde Monroe dann wieder öffentlich von den weiblichen Platzhalterinnen im Symbolischen bestraft. Joan Crawford mußte dieses Repositum der befreiten Triebe Anderer, eg. der Männer wieder bändigen. In den Zeitungen erniedrigte und kritisierte sie Marilyn Monroe, verglich ihren Auftritt mit einem Striptease, der das Publikum vor Entsetzen zurück schrecken ließ, und erklärte man muß sich nicht im Sex suhlen, auch wenn Sex eine wichtige Rolle in jedermanns Leben spielt (Baker, S. 88). Was ich hervorheben möchte, ist, daß solch ein grenzüberschreitendes Verhalten eben gerade nicht jenen

Sex, der eine wichtige Rolle in jedermanns Leben spielt, zum Ausdruck bringt, sondern eine andere *Jouissance*, nicht die alltägliche, sondern die jenseits der Ordnung des Alltags.

Die ambivalente Macht des *Pharmakon* berührt aber auch - und darin liegt die faszinierende Tragik Monroes - den zur Ikone transformierten Körper selber. Denn auch er kann durch diese Transformation entweder geheilt oder vergiftet werden. Monroe als Ikone der Verführungskraft stellt also einen dreifach kodierten Körper dar: a) Monroe lebt uns das tödliche Moment solch einer Zuweisung vor, die tödliche Gefahr solch einer Subsumierung des Körpers unter ein Symbol, welches an diesem Körper materialisiert wird, und hierfür gehe ich als Beispiel noch genauer auf einige Szenen aus *Niagara* ein. b) Monroe verdeutlicht zudem nicht nur die Abtötung in ein Stereotyp, sondern eben auch die Nähe von weiblicher *Jouissance* und Tod, wie Bergeron mit Lacan dies ausführt, und hierfür wäre neben *Niagara* die Biographie Monroes das beste Belegmaterial. c) Dieser zur Ikone stilisierte Körper konkretisiert aber auch den Ort, wo die Labilität von Geschlechtszuweisungen verhandelt wird. In allen drei Aspekten geht es um die Verschränkung von weiblicher Sexualität im Bereich des Phallischen, *Jouissance* als Begehren jenseits des Phallus und Tod; d.h. um das Zusammenfallen einer kulturellen Abtötung des weiblichen Begehrens einerseits mit weiblicher *Jouissance* als Todesbegehren andererseits. Darin liegt die beunruhigende Aporie.

Man könnte also sagen, wenn wir - und zu dieser Gruppe zähle ich mich - von Marilyn Monroe fasziniert sind, so fasziniert uns sicherlich die Frage, wie eine Frau, die so sehr weibliche Schönheit und Verführungskraft verkörperte, selbst vom Tod fasziniert war. Hierfür ist Lacans Diskussion und Weiterführung von Freuds Definition des Weiblichen - das ja bekanntlich das große Rätsel, der *dark continent* der Psychoanalyse geblieben ist - bezeichnend. In seinem *Seminar XX - Encore* diskutiert Lacan die Weiblichkeit auf eine radikale Weise als eine strukturelle Frage. Nicht die weibliche Biologie interessiert ihn, sondern die Frage, wie die Weiblichkeit (immer eine kulturelle Konstruktion) anzusiedeln ist innerhalb der symbolischen Ordnung, d.h. innerhalb jenes symbolischen Feldes, das von der phallischen Funktion beherrscht wird. Lacan geht es darum, in welcher Position

und in welchen Bezügen Weiblichkeit sich definiert innerhalb eines Systems, in dem jede Geschlechtsposition eine Frage des Signifikanten ist. Männer und Frauen sind Signifikanten, so Lacan, die durch den gemeinsamen Gebrauch von Sprache miteinander verbunden sind. Innerhalb dieser Ordnung, führt Lacan aus, ist die Frau nicht gänzlich Teil dieses Bereiches des Symbolischen. Weiblichkeit wird von ihm definiert als ein Scheitern in bezug auf die durch den Phallus definierten Gesetze, wobei der Phallus den Repräsentanten des Mangels darstellt, ein Signifikant des Signifikanten ist, ein Zeichen, das nur auf andere Zeichen verweist, ein Machtsymbol, das ein Zirkulieren von Zeichen und Gesetzen garantiert, selbst aber ausschließlich zeichenhaft ist.

Die kulturelle Konstruktion 'Frau' erlaubt an ihrem Körper ein Oszillieren gegenüber dem Phallus als privilegierten Signifikanten patriarchaler Kultur und führt diese durch ihren Körper vor. Sie ist sowohl innerhalb des Phallischen plaziert, weil sie ein Subjekt der Sprache ist, weil sie sich den kulturellen Gesetzen beugt, sich durch Sprache kulturieren läßt. Sie ist aber auch diejenige (bzw. wird konstruiert als diejenige), die der Sprache, der symbolischen Ordnung mißtraut, die sich nicht damit zufrieden gibt, die phallischen Gesetze als einziges Fundament für die Bedeutung ihres Lebens anzuerkennen, die immer noch ein *anderes* Fundament jenseits des Phallus für sich wahrnimmt, für sich in Anspruch nehmen will. Weil sie in einem ambivalenten Bezug zum Phallus steht, kann sie nie seine Besitzerin sein.

So ist sie auf radikale Weise nie Herrin im Haus des Symbolischen; im besten Fall ein gebetener Gast, im extremsten Fall auf der anderen Seite der Grenze des Symbolischen. Gerade auf der anderen Seite plaziert Lacan nun bezeichnenderweise, was er die unendliche *Jouissance* nennt. Die Frau verläßt sich auf ein Sprechen oder ein Schreiben mit dem Körper, als Ausdruck dessen, daß hier die *Jouissance* des Realen, die vom Symbolischen ausgestoßen wurde, wieder zurückkehrt. Die Bezeichnungen, die Lacan dafür anbietet, sind - die Frau ist nicht alles (*pas-tout*), ist nicht-existent (*La femme n'existe pas*), denn sie ist mehr als ihr Bezug zum phallischen Signifikanten (*encore*). Lacan versucht jeweils die Weiblichkeit als eine unheimliche Entortung zu verstehen, als eine Identität ohne fixe Position, als eine Unge-

bundenheit. Wenn Lacan argumentiert, die Frau sei nicht eines oder nicht existent, bedeutet dies nicht (wie oft fälschlich von Kritikerinnen gemeint), die Frau gäbe es nicht. Sondern ich verstehe Lacan so, daß er mit diesen Bezeichnungen zum Ausdruck bringen will, die Frau hat einen negativen weil keinen festen Ort. Man könnte sagen: Im gleichen Zug, in dem sie im imaginären Register männliche Phantasien evoziert und zu erfüllen verspricht, verweist sie immer auch, durch ihre Beweglichkeit, durch ihren Entzug aus dem Phallischen, auf die Fluchtlinie, auf die Begrenzungen eines Feldes des Begehrens. Sie existiert deshalb nicht, weil sie einen unstabilen Platz innerhalb der Norm einnimmt, und weil sie gleichzeitig eine Verortung jenseits der Norm annimmt. Jedoch muß sie sich einer festgelegten Bezeichnung unterordnen, so daß diese Norm sich mit und gegen das Weibliche als Maßstab definieren kann. Als *pas tout* (nicht alles) kennzeichnet die Frau eine Stelle, wo mehr als eine Ordnung zusammenkommt: Sie markiert all das, was überschüssig ist, aus dieser Ordnung hinausdrängt; eine Unmöglichkeit innerhalb des Systems, einen Fluchtpunkt. Als Garant und gleichzeitig als Bruchpunkt fungiert die Weiblichkeit auf zwei Weisen. Wie die britische Filmkritikerin und Lacan-Übersetzerin Jacqueline Rose (1986, S. 219) argumentiert, repräsentiert die Frau somit zwei Dinge - was der Mann nicht ist, d.h. Differenz, und was er aufgeben muß, d.h. Exzeß, *Jouissance*. Innerhalb des von Lacan angebotenen Systems bietet die Entortung der Frau, ihr Oszillieren ihr mehrere Positionen: Zum einen einen Selbstentwurf im Zeichen des Phallus, eben die Ikone der phallischen Verführungskraft, um die es mir die ganze Zeit geht, zum anderen aber auch einen Selbstentwurf jenseits des Phallus, eine *Jouissance*, die das Unmögliche des phallischen Systems aufzeigt, eine *Jouissance*, die auf Exzeß und Selbstverschwendung gerichtet ist.

Danielle Bergeron überträgt Lacans Diskussion von Weiblichkeit auf die Wirkungsgeschichte Marilyn Monroes, um zu dem Schluß zu kommen, daß auf dem Fundament der prekären Weiblichkeit errichtet das narzißtische Bild der Frau immer auch erschrickt und entsetzt. Man könnte an Freuds *Besprechung des Medusenhauptes* (1940) als Sinnbild für das weibliche Geschlecht denken, an den Schreck, der von der Vervielfältigung des Penissymbols, die in dem Schlangen-

haupt repräsentiert wird, ausgelöst ist. Die Vervielfältigung, so Freud, ersetzt das Fehlen des einen Penis - die Frau ist eben nicht *pas tout* sondern *encore*. Während Freud sich dafür interessiert, daß der erschreckende Anblick eigentlich eine Milderung des Grauens darstellt, betont Bergeron den gegenläufigen Aspekt. Denn sie fügt hinzu, gerade auf Grund der Tatsache, daß ihr narzißtisches Bild in all seiner Schönheit den Betrachter entsetzt, konnte Marilyn Monroe, die Verkörperung von Weiblichkeit schlechthin, in ein und demselben Zug sowohl Schmeichlereien als auch heftige Ablehnung hervorrufen. Betrachtet man nochmals das Abschlußbild der Gesangsnummer „Diamonds are a girls best friend“ so stellt das von Diamantbändern statt Schlangen umrahmte Gesicht dieser Ikone der Verführung tatsächlich gleichzeitig ein stabilisierendes und beunruhigendes weibliches Gesicht dar.

Im Zuge ihrer Deutung versteht Bergeron Monroes Leben als die Suche nach einem Wort, nach einem Signifikanten, der angemessen genug gewesen wäre, um diese weibliche, aber fremde *Jouissance* anzuerkennen, für die ihr Körper die erstaunte Gestalt wurde. Die Ikone Marilyn Monroe stellt für sie die Tatsache dar, daß ein Teil des Realen, der durch den Signifikanten nicht durchgestrichen ist, als Rest bleibt, anwesend ist oder wieder zurückkehrt; ein Jenseits des Verbotenes, eine *Jouissance*, die anders ist als jene sexuelle *Jouissance*, die von der symbolischen Ordnung erlaubt und gefördert wird. Denn was Lacan *Jouissance* nennt, ist das, was das Subjekt verliert, indem es in die Sprache eintritt, d.h. das Recht, seine Lebenswelt und sein Liebesobjekt zu benutzen, auszunutzen und zu mißbrauchen auf der radikalen, insistenten Suche nach Befriedigung. Gerade dieser Verlust, bzw. die Aufgabe dieser *Jouissance* bewirkt Begehren, und Begehren verlangt danach, anerkannt zu werden.

Als Beispiel dafür, wie Monroe gerade diese Vorstellung einer weiblichen *Jouissance* jenseits des Phallus verkörpert, ist die Gesangsszene aus *Niagara* bezeichnend. Rose, untreue Ehefrau des eifersüchtigen George Loomis, tritt aus dem Motelzimmer heraus zu den jungen Leuten, die eine Party feiern. Auf ihre Bitte hin, legt der Diskjockey ihre Lieblingsplatte mit dem Lied *Kiss* auf, und nachdem Rose, weil sie den Blick ihres Ehemannes hinter der Jalousie ihres Motel-

zimmers ahnt, das Angebot zum Tanzen ablehnt, begibt sie sich zu dem Ehepaar, mit dem sie sich während ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Niagara angefreundet hat. Neben ihnen auf einer Treppe sitzend singt Rose Loomis mit der Platte, doch eigentlich immer ein ganz klein wenig an der Tonspur der Aufnahme vorbei. Dabei schaut sie weder in die Kamera, noch ist ihr Blick auf irgendeinen bestimmten Adressaten gerichtet. Sie singt selbstgenügsam für sich, bis der eifersüchtige Ehemann aus dem Zimmer gestürzt kommt, die Platte vom Plattenspieler herunterreißt und zerbricht.

In dieser Szene werden die beiden Aspekte des Sex-Symbols, der Ikone weiblicher Verführungskraft deutlich, die gleichzeitig den phallischen Signifikanten verkörpert und eine *Jouissance* jenseits des Phallus zum Ausdruck bringen muß, was ich aporetisch nannte, weil ihr Konflikt nie aufgelöst werden kann. Diese Rose Loomis *qua* Marilyn Monroe ist ein ambivalentes Objekt des Begehrens. Ihre weibliche Sexualität wurde zwar den kulturellen Verboten unterworfen, den Erziehungspraktiken und Werten ihrer Zeitgenossen angepaßt. Als Objekt einer Phantasiebefriedigung birgt sie jedoch auch die Gefahr, genau das zum Ausdruck zu bringen, was sie tilgen, beschwichtigen, ausgrenzen soll. Ihr Körper inszeniert die Möglichkeit, das Begehren wieder zurückführen zu einer gnadenlosen Befriedigung - zu jenen ungebundenen enthemmten sexuellen Trieben, zu jenem gewaltsamen Genuß, zu der Insistenz der archaischen *Jouissance* des Realen (Žižek 1991). Dies ist das Gegenstück zu der phallischen Sexualität als Verbot, die im Dienste kultureller Gesetze stehend, ein gesellschaftliches Leben erst möglich macht. Denn wie Žižek dies ausführt, erlaubt das Symbolische eine partielle *Jouissance*. Das Symbolische setzt sexuellen Genuß an die Stelle der archaischen *Jouissance*. So bietet sich das Sex-Symbol leicht für die kulturelle Herstellung eines idealen Objektes an, wird zu einem Objekt, das zum Konsumieren angeboten wird, eben dem *cheese cake*, der von der amerikanischen Bevölkerung genossen werden kann. Als solch ein ideales Objekt der Befriedigung diente, so Danielle Bergeron, Marilyn Monroe in den imaginären Phantasien ihrer Kultur dazu, jene Verdrängung der Abwesenheit einer anderen *Jouissance* aufrecht zu halten, und durch diese Funktion die Triftigkeit des phallischen Verbotes der *Jouissance* zu garantieren

und den durch den Eintritt in die Sprache bewirkten Verlust zu rechtfertigen.

Anders gesagt - und das geht meines Erachtens aus dieser Szene aus *Niagara* hervor - beruhigt Monroe, indem an ihrem Körper alle politischen Bedrohungen der fünfziger Jahre vermeintlich in einer Debatte über Sexualität entschärft werden konnten: Die Rolle des *pin-up girls* als Verlagerung von politischen Kriegsphantasien in Sexualphantasien. Bezeichnenderweise ist der gewalttätige Ehemann von Rose, George Loomis, ein Kriegsveteran. Gleichzeitig aber faszinierte und desorganisierte diese Ikone. Auf vielfache Weise innerhalb der Hollywood Gesellschaft entortet, verkörpert Monroe immer auch die Bedrohung durch jene andere *Jouissance*, jenes Weibliche an der Grenze des Verbotenen, bezeichnete sie mit ihrem Körper den Bereich der verbotenen *Jouissance*, supplementär (*encore*), weil sie den durch den phallischen Signifikanten autorisierten Genuß überschreitet. Mit dem Sex-Symbol zu spielen, so Bergeron, birgt immer auch das Risiko, einen Funken Erotik in die Ökonomie der Phantasie einzuführen, der nicht als Millimeter auf dem belichteten Filmmaterial gemessen werden kann. Monroe selbst hat einmal erklärt: „Ich empfinde Schönheit und Weiblichkeit als zeitlos. Sie können nicht erzwungen, entworfen werden, und Glamour kann nicht hergestellt werden, weil er auf Weiblichkeit beruht“ (Dyer, S. 61). Hier sind wir wieder bei der von mir mehrfach angesprochenen Aporie: Der völlig im Symbolischen neuentworfene Star siedelt seine Wirkungskraft in einer Funktion, dem Weiblichen an, das völlig im System verortet dieses dennoch sprengt. Sie ist ein Konstrukt der Hollywood Fabrik und gleichzeitig gänzlich jenseits solchem Konstruiertsein. *In-frame* kann weibliche *Jouissance*, kann das phallisch Weibliche gleichzeitig den *frame* auch aufbrechen, etwas zum Ausdruck bringen, was *off-frame* liegt - ein reiner Exzeß, der sich jeglicher Herrschaft entzieht. Diese Wirkungskraft der so berühmten Ikone der Verführung der fünfziger Jahre können wir in den 90er Jahren vielleicht eher genießen als frühere feministische Kritikerinnen, die Monroe immer als dummes Opfer der Kultur- und Filmindustrie sehen wollten (Mellen 1973).

Aber von einem Begehren bewegt zu sein, das einen an die Grenzen des Repräsentierbaren führt, auf der Suche nach einer *Jouissance*,

die vom Symbolischen ausgegrenzt und verboten wird, mag sie zwar in einen Bereich führen, wo weibliche Subjektivität und Kreativität entdeckt werden können. Es ist aber auch jener Weg zum Tod, von dem Lacan in Verbindung mit der *Jouissance* immer gesprochen hat. Monroes Funktion als Sex-Symbol, über das transgressive Erotik gesäubert in ein Körperzeichen eingefangen werden konnte, verschleiert nur, wie sehr Monroe die weibliche *Jouissance* als das, was von der symbolischen Kultur verboten, zensiert, umkodiert, umgeleitet werden muß, in Szene gesetzt hat. Und indem sie das Verbotene, Unterdrückte an ihrem Körper inszenierte, wurde sie selbst unwillkürlich in den Bann des Todes gezogen. So ist es natürlich äußerst unheimlich - und auch mit dieser Bezeichnung verweise ich auf Freud zurück, der das Unheimliche (1919) als verhängnisvolle, unausweichliche Rückkehr des Altbekanntes verstand - daß Monroe in *Niagara*, genauer in dem ersten Film, in dem sie die Hauptrolle spielte, in dem Film, für den ihr neues Image entworfen wurde, daß sie hier die schöne Leiche spielte, ein Schicksal, das sie dann am eigenen Leibe vollziehen mußte oder wollte.

Nach dem Ausbruch an Gewalt, den George Loomis während der Party im Motel gezeigt hat, bittet Rose ihren Liebhaber, den Ehemann endlich zu töten. Als die Polizei ihr die Leiche zeigt, die im Fluß unter den Niagara-Fällen aufgefischt wurde, erleidet sie einen Nervenzusammenbruch, denn sie sieht vor sich nicht den toten Ehemann, sondern den Liebhaber. Nachdem sie aus dem Krankenhaus entlassen wird, versucht sie ihrem Ehemann, dessen Rache sie fürchtet, zu entkommen, doch dieser fängt sie an der zentralen Bushaltestelle ab. Sie flieht in den Turm, dessen Glocken ihr Lieblingslied *Kiss* spielen sollten, als Zeichen von ihrem Liebhaber, das der Mord am Ehegatten erfolgreich war. Nun wird sie unter den Glocken von George Loomis selbst erwürgt.

Diese Leiche können wir als tropische Figur für zweierlei Aussagen lesen: Zum einen als Allegorie dessen, was an gefährlicher weiblicher Sexualität gebändigt, abgetötet und ausgegrenzt werden muß, damit die phallische Kultur ihre Stabilität erhalten kann. Das ist auch die Lektüre, die der Film *Niagara* anbietet. Nachdem der Held diese *femme fatale*, diese wankelmütige, untreue Frau (und wieder denken

wir an Carmen), die ihn stets erotisch anregte, ihm aber gleichzeitig auch die Grenzen seiner erotischen Befriedigungsfähigkeit aufzeigte, indem ihr Begehren durch ihn nie erfüllt werden konnte - nachdem er diese Ikone der Verführung zur Leiche gemacht hat, ist sein Begehren gestillt, seine durch die Frau hervorgerufene Unruhe gebändigt. Bezeichnenderweise waren es die ihr Lieblingslied spielenden Glocken, die sie im Krankenhaus wissen ließen, daß George von ihrer Beteiligung an seinem Mordversuch weiß. Er ließ dieses Lied trotz des Wandels der Ereignisse spielen, weil er erfahren hatte, daß es als Signal zwischen Rose und ihrem Liebhaber fungieren sollte. Wissend, daß sie von seinem Überleben weiß, nutzt er das Lied, um ihr eine andere als die erwartete Botschaft zu überbringen, nämlich daß er statt des Liebhabers auf sie wartet. Diese Glocken sind zudem aber auch Index für das Lied, das für ihn deshalb immer eine Kränkung war, weil es ihn aus ihrem Genießen ausschloß, wie ich für die frühere Szene bereits dargestellt hatte. So ist es bezeichnend, daß die Tötung der Frau auf der Bildebene durch schweigende Glocken verdoppelt wird. In diesem stillen Raum kann George Loomis seiner Frau Rose dann endlich sein Liebesgeständnis machen.

Diese schöne Leiche ist zum anderen aber auch eine Metapher für das Leben Monroes, für die Abtötung ihrer *Jouissance*, die auf etwas jenseits des Phallus gerichtet ist. Monroe fungiert als Warnzeichen, daß solch eine im Zeichen des Phallus stattfindende Beschränkung ihres Begehrens sie zu einem toten Objekt machte. Diese Botschaft – ein Begehren nach dem Tod als Antwort auf die sie abtötende Reduktion auf eine Ikone – hat Monroe dann, durch wiederholte Selbstmordversuche, unglückliche Ehen, Fehlgeburten, Drogen- und Alkoholsucht zehn Jahre durchgespielt. Und - darin liegt das absolut Makabre an dieser Filmikone - so wie die von ihr inszenierte weibliche *Jouissance* nie gänzlich eingebunden werden konnte, so bleibt auch ihr Begehren für den Tod ungebunden. Daher die anhaltende Fülle an Büchern, deren Versuche, ihren Tod zu deuten (wie jüngst die Biographie von Donald Spoto) diese Leiche endlich zum Stillhalten bringen möchten, sie aber eigentlich nur jedes Mal wieder neu beleben. Bergeron kehrt, wie so viele andere, die sich mit der Wechselwirkung zwischen der Biographie und der ästhetischen Wirkung dieser so zwie-

spältigen Ikone weiblicher Verführungskraft beschäftigen, immer wieder zu der Frage zurück, ob Monroe mit ihrem Selbstmord nicht etwa nachträglich die symbolische Hinrichtung von Norma Jean unterschrieben hat? Auf diese an sich aporetische Frage kann sie nur mit der Feststellung ihres eigenen Begehrens als Betrachterin antworten, nämlich mit der Feststellung ihrer eigenen Schaulust, von der ich zugeben muß, daß auch ich sie teile: Aus der aporetischen Verschränkung von Selbstentwurf und Selbstaufgabe, von symbolischer Tötung und deren Korrelat im realen Selbsttötungsbegehren überlebt für uns nachträglich das Bild der mit ihrer weiblichen Verführungskraft sinnlich und gleichsam selbstironisch spielenden Marilyn; der Inbegriff des Phallischen, welcher in seine eigene Parodie umkippt, so daß im gleichen Moment, in dem Monroe die phallischen Phantasien des Betrachters zu erfüllen scheint, ihr Begehren- und somit auch das ihrer Betrachter - als auf einen anderen Ort gerichtet auftauchen kann.

Literaturverzeichnis

Baker, Roger: *Marilyn Monroe*, New York 1990.

Barthes, Roland: *Mythologies*, Paris 1957.

Bergeron, Danielle: „Marilyn Monroe and Feminine Jouissance“. Vortrag auf der MLA in New York, 1992.

— „Femininity“. In: *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary*, Ed. Elizabeth Wright, Oxford 1992a.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Kunstmann Verlag 1994.

Derrida, Jacques: *Dissémination*, Paris 1972.

Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*, London 1987.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“. In: *Gesammelte Werke XII*, Frankfurt a.M. 1919, S. 229-268.

— „Jenseits des Lustprinzips“. In: *Gesammelte Werke XIII*, Frankfurt a.M. 1920.

— „Das Medusenhaupt“. In: *Gesammelte Werke XVII*, Frankfurt a.M. 1949, S. 45-58.

Kofman, Sarah: *Conversions. Le Marchand de Venise sous le signe de Saturne*, Paris 1987.

Kramer, Fritz: *Bikini oder die Bombardierung der Engel*, Frankfurt a.M. 1983.

Lacan, Jacques: *Encore. Le Seminaire XX*, Paris 1975.

McCann, Graham: *Marylin Monroe*, Oxford 1988.

Mellen, Joan: *Marilyn Monroe. Ihre Filme - ihr Leben*, München 1973.

Riese, Rendall und Neal Hitchens: *The Unabridged Marilyn*, New York 1987.

Rose, Jacqueline: *Sexuality and the Field of Vision*, London 1986.

Spoto, Donald: *Marilyn Monroe. The Biography*, London 1993.

Žižek, Slavoj: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge/Ma. 1991.

Mythos Cyborg - Zur Politik der Dekonstruktion technologischer Rationalität

Angelika Saupe

„Es geht gerade nicht darum, Wissenschaft und Technologie entweder nur als mögliche Mittel zur Befriedigung oder aber nur als Matrix komplexer Herrschaftsverhältnisse zu begreifen. Die Metaphorik der Cyborgs kann uns einen Weg aus dem Labyrinth der Dualismen weisen (...). Das bedeutet zugleich den Aufbau wie die Zerstörung von Maschinen, Identitäten, Kategorien, Verhältnissen, Räumen und Geschichten.“ (Haraway 1995, S. 72).

Ich werde zum Abschluß dieser Vorlesungsreihe mit dem Thema 'Frauen und Mythos' etwas über *Cyborgs*, Figuren aus der *Technoscience*, vortragen. Diese Figuren stellte die amerikanische Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway schon Mitte der achtziger Jahre in ihrem *Manifest für Cyborgs* vor, sie ist aber in Deutschland erst in den letzten Jahren mit ihren wissenschaftskritischen Konzeptionen wirklich bekannt geworden. (vgl. Haraway 1995 und 1996) Haraway führt die Cyborg-Figur als einen „ironischen, politischen Mythos“ (Haraway 1996, S. 33) ein, welchen sie als eine explizit politische Methode versteht. Dies soll im folgenden nachvollzogen werden.

Dazu möchte ich mein hierauf gerichtetes Verständnis von Mythos gleich einleitend mit einem Zitat aus dem Buch *Zwischen Natur und Gesellschaft* von Johann Páll Arnason, einem Schüler Adornos, erläutern. Er schreibt:

Der Mythos ist der Versuch einer spekulativen Lösung von Problemen, die aus der gesellschaftlichen Praxis resultieren und nicht auf ihrer eigenen Ebene gelöst werden können; zu diesem Zweck bedient er [der My-

thos; A.S.] sich eines von derselben Praxis präformierten Instrumentariums. (Arnason 1976, S. 67)

Ich denke, Haraways Idee, ihre Cyborg-Figur als einen „ironischen, politischen Mythos“ (Haraway 1985/1995) einzuführen, spielt auf eben dieses von Arnason skizzierte problemlösungsorientierte Mythosverständnis an: Denn zum einen besteht Haraways Anliegen darin, den Widersprüchlichkeiten der postmodernen Gesellschaft analytisch auf den Grund zu gehen. Dieses zunächst im üblichen wissenschaftlichen Sinn zu verstehende Anliegen versucht sie aber zum anderen dadurch einzulösen, daß sie „Geschichten“ erzählt. Und das heißt bei Haraway: „Mythen“ zu konstruieren. Als Mittel für ihre neue Art der Erzählung benutzt sie die Diskursformen neuerer kultureller Disziplinen, von denen sie sich vor allem auf die *Cultural Studies*, die *Science Studies* und die antirassistische feministische Theorie stützt. Ihr Ziel ist dabei die „Produktion weltförmiger Überlagerungsmuster“ (Haraway 1995a, S. 137).

Sie vergleicht dieses Vorgehen mit dem Abnehme-Spiel, dem sogenannten *Cat's Cradle*, in dem die Beteiligten nacheinander den Faden so abnehmen und neu verspinnen müssen, daß sich immer komplexere Muster der Überkreuzung bilden. Haraway geht demnach nicht davon aus, daß diese Form der Gesellschaftsanalyse „die Dinge vereinfacht“, sie übersichtlicher macht, im Gegenteil spricht sie primär von einem „Projekt der Neugestaltung“, das eben die „alten“ Instrumentarien in neuer Weise zu nutzen versucht. (vgl. *ibid.*) Neugestaltung verbindet demnach bei Haraway 'Analyse' und 'Vision'.

Dieser Vortrag beschäftigt sich mit einem kleinen Ausschnitt dieses Projektes. Ich habe mich dafür entschieden, Haraways Verständnis der Technoscience und ihrer Neuformulierung einer gesellschaftstheoretischen Technikkritik nachzuspüren. In Hinsicht auf den Bezugsrahmen Technikkritik gehe ich zunächst von einem Begriff technologischer Rationalität aus, wie ihn Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* geprägt haben. Technologische Rationalität ist dort ein gesellschaftskritisches Konzept, mit dem die Verbindungsform von Ökonomie, Technikentwicklung und Verwissenschaftlichung im Spätkapitalismus beschrieben wird. (vgl. Ador-

no/Horkheimer 1971) Bevor ich auf Donna Haraways Kategorie der *Technoscience* eingehe, die diese Sichtweise modifiziert, werde ich zuerst über *Cyborgs* sprechen, die für Haraway die paradigmatischen Lebewesen in der *Technoscience* darstellen. Mein Ziel ist dabei, die Cyborg-Figur, die Haraway selbst als 'Mythos' kennzeichnet, so zu rekonstruieren, daß diese „Mythisierung“ als eine Politik der Entmystifizierung verstanden werden kann.

I. Cyborgs und lebend(ig)e Maschinen

Cyborgs sind schillernde Wesen, *Trickster* oder Chimären. In Haraways Worten sind sie „kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion“ (Haraway 1995, S. 33).

So erzählt Haraway bspw. von der *OncoMouse*, einer transgenen Maus, die ein aktiviertes transplantiertes Oncogen in sich trägt, ein Gen, das verlässlich einen bösartigen Tumor hervorruft. Diese Maus ist ein Produkt der Biotechnologie zum Zweck der Krebserforschung, die nur im Labor leben kann. Sie ist also ein technisches Produkt sowie eine Lebensform. (Ich komme auf sie zurück). *Cyborgs* sind aber auch jene Mischwesen, die medizinisch die Technik in ihren Organismus integrieren müssen, um zu überleben, wie z.B. einen Herzschrittmacher oder Prothesen etc., ebenso führt sie an, daß sowohl von den Haushaltstechnologien bis zur Künstliche-Intelligenz-Forschung symbiotische Verbindungen zwischen Maschinen und Menschen entstehen, die immer weitreichender unseren Alltag gestalten. In diesem Sinne sind wir alle *Cyborgs*. Das heißt, *Cyborgs* sind nicht nur solche Wesen wie die *OncoMouse*, die man in ihrer Skurrilität leicht von der eigenen Konstitution abgrenzen zu können glaubt. Donna Haraway formuliert in ihrem *Manifest für Cyborgs*: „Im späten 20. Jahrhundert, in unserer Zeit, haben wir uns alle in Chimären, theoretisierte und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus verwandelt, kurz, wir sind *Cyborgs*.“ (Haraway 1995, S. 34)

Auf einer weiteren Ebene weist Haraway auch *Science fiction*-Figuren, die vieldeutig zwischen natürlich und hergestellt changieren,

nicht nur eine imaginäre, sondern auch materielle Realität zu, indem sie diese Figuren als Verfechter von Grenzüberschreitungen sowohl in bezug auf die materiellen als auch kulturellen Lebensformen beschreibt:

Die feministische Science Fiction ist bevölkert von Cyborgs, die den Status von Mann oder Frau, Mensch, Artefakt, Rassenzugehörigkeit, individueller Identität oder Körper sehr fragwürdig erscheinen lassen. (...) Alle diese Figuren gehen den Grenzen der Sprache nach, dem Traum, Erfahrungen mitzuteilen und der Notwendigkeit von Begrenzung, Partialität und Intimität - sogar in dieser Welt vielgestaltiger Verwandlung und Verbindung. (*Ibid.*, S. 68/69)

Cyborgs sind nach Haraway also einerseits technisch-organische Objekte, die im Rahmen der herrschenden gesellschaftlichen Wissenschafts- und Technologieverhältnisse hervorgebracht werden. Andererseits ist *Cyborg* „eine überzeugte AnhängerIn von Partialität, Ironie, Intimität und Perversität. Sie ist oppositionell, utopisch und ohne jede Unschuld.“ (*Ibid.*, S. 35) Donna Haraway konzipiert hier eine Figur, der bzw. die *Cyborg*, welche weder eine eindeutige Gestalt, noch ein eindeutiges Geschlecht und nicht einmal eine eindeutige Subjektivität bzw. Objektivität zugeordnet zu sein scheint. Für Haraway sind Cyborgwesen jedoch kein Phantasma. Einerseits sind *Cyborgs* Produkte der gesellschaftlichen Praxis, die z.B. auch die Militärtechnik als Abkunft beinhaltet. Andererseits weist Haraway *Cyborgs* als allgemeine Metapher postmoderner Entitäten aus, denen sie ein eigenständiges Selbst zuspricht: „Die *Cyborg* ist eine Art zerlegtes und neu zusammengesetztes, postmodernes kollektives und individuelles Selbst. Es ist das Selbst, das Feministinnen kodieren müssen.“ (Haraway 1995, S. 51)¹

Haraways *Cyborg*-Figur ist also ebenso Vision und sie fungiert als ihr politischer Standpunkt. Diese Situierung der *Cyborgs* ist meiner Ansicht nach im wesentlichen in zweierlei Hinsicht problematisiert

¹ Nach Hammer und Stieß verkörpert bei Haraway *Cyborg* „die Konzeption eines fragmentierten, partialen und unabgeschlossenen Selbst, dessen politische und epistemische Beziehungen zu Anderen nicht von Unterwerfung und Aneignung geprägt sind.“ (Hammer/Stieß in Haraway 1996, S. 30).

worden. Zum einen wird Haraway vorgeworfen, mit ihrer feministischen Politisierung der *Cyborg*-Figur in eine Tendenz zur Reproduktion eines übergreifenden feministischen Subjekts zu verfallen, obwohl sie in ihren Texten eine holistisch-feministische Perspektive explizit ablehnt. Zum anderen stellt ihr Vorschlag, mit dem *Cyborg*-Konzept ein durchaus technisches Wesen als Subjekt und sogar feministisches Subjekt vorzuschlagen, zweifellos eine Provokation dar, die auf scharfe Kritik von radikalen und Ökofeministinnen traf. Ich möchte beiden Kritiken entgegenhalten, daß Haraway mit der *Cyborg*-Figur ein Selbst konstruiert, daß sowohl ein eindimensionales Subjekt Frau dekonstruiert, als auch zugleich die Perspektive auf eine immer noch politische Aneignung der Welt in einem feministischen Sinn erhält und erweitert. Der Art und Weise, in der sie beide Perspektiven offenhält, gelten meine weiteren Ausführungen.

Die Vorstellung einer gewissermaßen technizierten Subjektivität, welche in der Verbundenheit von Organismus und Maschine im *Cyborg* existiert, wird von Haraway als das primäre Kennzeichen moderner Verkörperung begriffen. Da diese Behauptung gegenüber denjenigen Subjektivitätskonzeptionen, die sich streng gegen alles Technologische abgrenzen, eine Provokation bedeutet, möchte ich auf diese Vorstellung Haraways näher eingehen: Wenn sie davon spricht, daß *Cyborgs* Mischwesen aus Maschine und Organismus sind, ist dies bei ihr nicht als eine rein materiell-mechanische Art des Zusammensetzens, etwa in Form eines technischen Kunstproduktes zu verstehen. Die *OncoMouse* ist zwar auch auf dieser Ebene ein *Cyborg* - darauf komme ich zurück - doch zunächst geht es mir hier um einen allgemeinen Begriff von Maschine, wie ihn Haraway impliziert, weil dieser nicht mehr universell vom dem des Lebendigen unterschieden wird. Denn sie spielt auf eine sehr viel weitreichendere Form der Vermischung an, die sich auf die Ebene der „Wesenhaftigkeit“ von Maschinen bzw. Organismen bezieht. Das heißt, sie spricht von *Cyborgs* im Sinne einer Umstülpung der traditionellen Paradigmen, die mit den Begriffen Maschine und Organismus verbunden sind.

„Maschine“ war bisher - auf einer ideengeschichtlichen Ebene betrachtet - mit einem mechanistischen Impetus und „Organismus“ meist mit einem vitalistischen behaftet. Beide Begriffe vertraten ge-

wissermaßen verschiedene Welten, auch wenn die Wissenschaftskritik in diesem Jahrhundert schon lange eine umfassende Mechanisierung des „Lebendigen“ kritisierte. (u.a. Marcuse 1969) Der Befund heute, z.B. bei Donna Haraway, tendiert dagegen in eine andere Richtung: Nicht das Mechanizistische als Technik okkupiert totalitär die lebendige Welt, sondern es ist ebensowohl eine „Verlebendigung“ der Technik eingetreten, die neue „Welten“ ermöglicht, z.B. in den Ökotechnologien. Auch die Kommunikationstechnologien auf der Basis der Computertechnik und sogar die Biotechnologien zeigen, daß gewissermaßen ein Paradigmenwechsel „in der Technik selbst“ stattgefunden hat. (vgl. Saupe 1997a) Es werden ihre „kreativen“, „autonomen“ und „lebendigen“ Fähigkeiten und nicht mehr ausschließlich ihre reine Funktionalität und Linearität konstatiert.²

Der französische Philosoph Félix Guattari hat in dieser Hinsicht vom „autopoietischen nexus“ von Maschinen gesprochen (vgl. Guattari 1993 und 1995): Er erweitert das *Konzept der Autopoiesis*, das zunächst von den Biologen Maturana und Varela zur Charakterisierung lebender Systeme entwickelt wurde. (vgl. Maturana/Varela 1987) Autopoietische Maschinen sind darin abgeschlossene, sich selbst produzierende und reproduzierende Systeme ohne *input* und *output*, die sich über die Gesamtheit ihrer Komponenten definieren. Guattari behauptet darüber hinaus, daß diese Vorstellung ebenso auf technische, soziale und kulturelle Systeme zutreffe - wie bspw. mathematische Maschinen, die Stadt oder „Wunschmaschinen“ - und daher dieser Idee von Maschine ein ganz neuer Status zukomme. Er sagt:

Diese (autopoietische) 'Maschine' ist auf das Außen und auf ihre maschinische Umwelt geöffnet und unterhält alle Arten von Beziehungen zu sozialen Komponenten und individuellen Subjektivitäten. Es geht also darum, das Konzept der technologischen Maschine zu dem der maschinischen Gefüge zu erweitern, eine Kategorie, die alles umfaßt, was sich als

² Nicht nur die Systemtheorien, sondern auch die Biologie und die Kognitionswissenschaften haben heute den Geltungsbereich „des Maschinischen“, wie Pierre Lévy es nennt, extrem erweitert. (Vgl. Lévy 1995)

Maschine auf den ontologischen Registern und Trägern entwickelt. (Guattari 1995, S. 118)

Diese Erweiterung bezeichnet Guattari als Heterogenese, womit er meint, daß unter jedem Individuierungsprozeß eine Maschine arbeitet, sei es eine Kultur, ein Biotop, ein politisches Regime, eine Atmosphäre oder ein Subjekt. Pierre Lévy interpretiert diese Auffassung von Maschine folgendermaßen:

In erster Annäherung kann eine Maschine aufgefaßt werden als zu einer physikalischen, biologischen, sozialen, technischen, semiotischen, psychischen usw. Schicht zugehörig, aber in allgemeinerer Weise ist sie schichtenübergreifend, heterogen und kosmopolitisch. Die Maschinen sind 'das, wodurch' es Schichten gibt. (Lévy 1995, S.106)

Dieser heterogenen Maschine weisen sowohl Guattari³ als auch Lévy eine eigenständige Individualität zu, indem sie Maschinen als proto-subjektiv kennzeichnen:

Die Komposition von Maschinen geschieht weder ganzheitlich, noch mechanisch, noch systematisch. Dies ist unmöglich, denn in der neo-vitalistischen Perspektive, die hier die unsrige ist, wird jede Maschine von einer Subjektivität oder einer elementaren Proto-Subjektivität belebt. Man hat sich also nicht 'objektive' oder 'reale' (biologische, soziale, technische usw.) Maschinen vorzustellen, und mehrere 'subjektive Blickwinkel' auf diese Realität. Tatsächlich würde eine rein 'objektive' Maschine, die nicht von Subjektivität durchdrungen, belebt und gefüttert würde, nicht eine Sekunde lang halten, dieses leere und trockene Gehäuse würde sofort zer-

³ „Die Maschine hat etwas mehr als die Struktur. Sie ist 'mehr' als die Struktur, weil sie sich nicht auf ein Spiel von Interaktionen beschränkt, die sich in der Zeit und im Raum zwischen ihren Komponenten entwickeln, sondern weil sie einen Konsistenzkern, einen Insistenzkern, einen Kern ontologischer Affirmation besitzt, der der Entfaltung in den energetisch-zeitlich-räumlichen Koordinaten vorhergeht. (...) Dieser autopoietische Insistenzherd, dieser Herd einer Entwicklung heterogener Alterität, (...) ist schwer zu beschreiben oder zu definieren. (...). Wie kann man ein solches Objekt angehen, wenn nicht auf dem Umweg über den Mythos, die Erzählung, d.h. durch nicht-wissenschaftliche Mittel? (...) Es ist, als ob dieses autopoietische Sein, diese maschinische Proto-Subjektivität sich zugleich auf der Ebene der Komplexität und auf einer Ebene des Chaos befinden würde.“ (Guattari 1995, S. 121/122)

fallen. Die Subjektivität kann also nicht im 'Blickwinkel' oder in der 'Repräsentation' bestehen, sie instituiert und realisiert. Andererseits formt und erhält sich Subjektivität nur in verschiedenen maschinischen Gefügen, unter denen im menschlichen Maßstab die biologischen, symbolischen, medialen und sozio-technischen Gefüge einen zentralen Platz einnehmen. (Lévy 1995, S. 107)

Lévy spricht hier mit Bezug auf Guattaris Ausführungen nicht etwa von einer Beseeltheit seiner Maschine, die an alte vitalistische Konzeptionen anschließen würde, sondern eröffnet eine neuartige Verbindungslinie zwischen materiell-mechanischen und ontogenetisch-lebendigen Anteilen dieser „Wesen“. Diese Art und Weise, den *auto-poietischen* Maschinentypus einzukreisen erinnert sehr stark an Haraways Idee, den *Cyborgs* ebenfalls sowohl objektive als auch subjektive Aspekte zuzuschreiben.⁴ Indem Haraway sich des Begriffs *Cyborg* bedient, ist ihre Terminologie nicht direkt einem inflationären Gebrauch des Begriffs Maschine verdächtig, wie es bei den französischen Autoren erscheint. Dennoch sind auch deren inhaltliche Abgrenzungen zu einem rein mechanistischen Verständnis von Maschine denen von Haraway durchaus adäquat.

So ist der Subjektivitätsstatus des Maschinischen, den alle Autoren umwerben, nicht etwa nur als Metaphorik der Kritik des Technologischen, wie sie in der traditionellen Technikkritik auftritt, zu verstehen. Das heißt, es wird nicht ein Technizismus, der die sozialen Verhältnisse okkupiert und zerstört, beklagt, wie z.B. bei Marcuse und anderen prominenten VertreterInnen. Im Gegenteil ist dieser maschinischen Subjektivität hier ein optimistischer Impetus gegeben: Sowohl Guattari als auch Haraway lehnen die modernen Technologien und damit auch den von ihnen beschriebenen Bedeutungswandel der Kategorie Maschine nicht zivilisationskritisch ab, sondern fordern, sich auf sie einzulassen im Sinne einer Wiederaneignung von Technik. Haraway formuliert diese sogar speziell als feministisches Programm:

⁴ Beim näheren Vergleich der Texte Guattaris und Haraways eröffnen sich viele weitere Analogien ihrer Konzeption von Maschine bzw. *Cyborg*, auf die ich in diesem Rahmen nicht eingehen kann.

Verantwortung für die sozialen Beziehungen, die durch die gesellschaftlichen Wissenschafts- und Technologieverhältnisse strukturiert werden, zu übernehmen heißt, eine antiwissenschaftliche Metaphysik, die Dämonisierung der Technologie zurückzuweisen und sich der viele Kenntnisse erfordernden Aufgabe anzunehmen, die Begrenzungen unseres täglichen Lebens in immer partieller Verbindung mit anderen und in Kommunikation mit allen unseren Teilen zu rekonstruieren. (...) Das bedeutet zugleich den Aufbau wie die Zerstörung von Maschinen, Identitäten, Kategorien, Verhältnissen, Räumen und Geschichten. (Haraway 1995, S. 71/72)

Haraway - und auch Guattari - fordern eine Rückeroberung der Benutzung von Technik zu Zwecken individueller und/oder kollektiver Neugestaltung, in denen sich die Technologien von ihren schädlichen Aspekten abwenden sollten, indem sie mit neuen Denkformen verbunden werden.

Ich möchte diesen kleinen Ausflug zum *Cyborg* als *autopoietische* Maschine damit beschließen, daß ich die skizzierte Ausrichtung auf eine gewissermaßen neue „Maschinenlogik“ hier nicht als irrealer Utopie brandmarken oder als puren Idealismus verwerfen will. Denn die Art und Weise, in der sich die benannten AutorInnen „Maschinen“ annähern, ist jeweils kein unkritisches Unterfangen, sondern als ein vielseitiges gesellschaftspolitisches und dabei der technologischen Rationalität kritisch gegenüberstehendes Modell zu betrachten. Es geht ihnen um Maschinen, die sich begehren lassen! Haraway schreibt:

Intensive Lust auf Geschicklichkeit, auf automatenhafte, technologisch vermittelte Geschicklichkeit, hört auf, eine Sünde zu sein und verwandelt sich in einen Aspekt der Verkörperung. Die Maschine ist *es*, das belebt, beseelt und beherrscht werden mußte. Die Maschinen sind wir, unsere Prozesse, ein Aspekt unserer Verkörperung. Wir können für Maschinen verantwortlich sein; *sie* beherrschen und bedrohen uns nicht. Wir sind für die Grenzen verantwortlich, wir sind *sie*. (*ibid.*, S. 70)

II. Die Entmystifizierung der Technoscience

Ich werde im folgenden die Konzeption der *Cyborg*-Figur nicht weiter in Hinsicht auf ihre subjekttheoretische Bedeutung untersuchen, son-

dem werde mich auf die Weiterentwicklung der Cyborg-Idee als gesellschaftstheoretische Erzählstrategie beziehen. Diese Erzählstrategie kann anhand von Haraways Text *Anspruchsloser Zeuge @ Zweites Jahrtausend. FrauMann trifft OncoMouse* verdeutlicht werden.

Ich wähle hierbei zwei Eckpfeiler für die Diskussion aus. Der eine ist die Vereinbarkeit von Wissenschaftlichkeit und Imagination, wie sie Haraway in ihren spezifischen Erzählstrategien über die *Technoscience* vorführt. Diesem methodischen Aspekt ihrer Konzeption werde ich zuerst nachgehen. Der andere ist die Forderung nach der Überwindung der herrschenden Dichotomien, wie bspw. derjenigen von Natur und Kultur, die sie als Zielvorstellung postuliert. Diesen politischen Aspekt werde ich abschließend erörtern. Den Rahmen bildet hierbei die sog. *Technoscience*, das Zeitalter der - fast - vollständig technologisch organisierten Welt am Ende des 20. Jahrhunderts, über deren Diskurse Haraway reflektiert.

Technoscience soll nicht nur die Zeitspanne nach dem zweiten Weltkrieg bezeichnen, sondern ebenso diejenige gesellschaftliche Praxis, in der Wissenschaft und Technologie als gesellschaftlich primäre Produktionsformen untrennbar geworden sind. Deren Schnittpunkt sieht Haraway in der systematisierten Produktion von Wissen innerhalb industrieller Praktiken. (vgl. Haraway 1995, S. 105) An dieser Stelle läßt sich auch das eingangs angeführte Arnason-Zitat deutlicher auf Haraways Konzeption beziehen: Arnason behauptet, der Mythos sei eine spekulative Lösung für Probleme, die aus der gesellschaftlichen Praxis resultieren und die in der immanenten Rationalität derselben ungelöst bleiben müssen. Haraway untersucht die *Technoscience* genau im Hinblick auf die problemerzeugende Rationalität ihrer Praxis und entwickelt dahingehend den *Cyborg*-Mythos als ein Instrumentarium, nämlich eine spezifische Schreib- oder Beschreibungstechnologie. Dafür greift sie die herkömmlichen Instrumente der *Technoscience* wie z.B. wissenschaftliche Analyse und technologische Produktivität zwar auf, modifiziert sie aber so, daß eine neuartige Verbindung von Wissenschaftlichkeit und Nicht- bzw. Unwissenschaftlichkeit entsteht, die ihre Erzählstrategie konstituiert. Dieses Vorgehen soll näher dargestellt werden.

II.1. Zur Vereinbarkeit von Wissenschaftlichkeit und Imagination

Technoscience ist in Haraways Texten die Welt, wie sie sich seit dem zweiten Weltkrieg auszugestalten begann: Sie ist „die Geschichte der Globalisierung der Welt, eine präzise, semiotisch-materielle Erzeugung von Lebensformen“ (Haraway 1996, S. 348), eben den *Cyborgs*, die als „weitverzweigte Fortpflanzungsorgane“ (*ibid.*, S. 349) in vier großen Kontexten verankert sind. Zur Veranschaulichung der speziellen Form, in der Haraway hier die *Technoscience* beschreibt, möchte ich ein Zitat anführen, das zunächst nur ihre Redeweise illustrieren soll. Die vier großen Kontexte der *Technoscience* sind:

1. die Apparate militärischer Auseinandersetzungen im 20. Jahrhundert in wiederholten Weltkriegen, (...) und den vernetzten Strategien postkolonialer Kontrolle, (...)
2. die Apparate des hyperkapitalistischen Warenverkehrs und flexibler Akkumulationsstrategien, alle beruhend auf atemberaubender Geschwindigkeit und der Macht zur Manipulation des Maßstabes, (...)
3. die Apparate zur Herstellung jenes techno-wissenschaftlichen planetaren Habitatraumes, genannt Ökosystem, dessen Entstehung mit Geburtswehen versehen war. (...)
4. die Apparate der Produktion eines globalisierend außerirdischen Alltagsbewußtseins in der planetaren Pandemie von multiörtlichen, multimedialen und multikulturellen cyborgianischen Unterhaltungsereignissen wie *Star Trek*, *Blade Runner*, *Terminator*, *Alien*, *Jurassic Park* und deren endlose Fortsetzungen. (Haraway 1996, S. 348/349)

Haraway führt uns hier in unsere vertraute Welt in einer nicht vertrauten Form ein, indem sie alle politischen, wirtschaftlichen, natürlichen, kulturellen und sogar gegenkulturellen Aspekte dieser Gesellschaft quasi gleichartig nebeneinanderstellt. Das heißt, die benannten vier Kontexte, Militär, Wirtschaft, Umwelt, Medien, die in einem gesellschaftlichen Sinn soziale Kontexte sind, werden von ihr ausnahmslos als Apparate, mithin als etwas Technologisches ge-

kennzeichnet. Sie sind alle einer technologischen Rationalität im weitesten Sinn verpflichtet.

Diese Gleichstellung entspricht bei Haraway jedoch keiner universellen Technikkritik, die die Vereinnahmung auch letzter Reste der Lebenswelt durch die modernen Technologien beklagt, wie es in der deutschsprachigen Tradition der (feministischen) Technikkritik üblich ist. Haraways Interesse ist hier nicht der vertrauten ideologiekritischen Sichtweise zuzuordnen, denn sie bewertet die als durchaus ideologisch vorgestellten Apparate der *Technoscience* nicht als prinzipielle Gefahren. Vielmehr stellt sie verschiedene Ideologien, die die *Technoscience* konstituieren, zunächst nur nebeneinander, d.h. sie stellt sie als Bedeutungsfelder aus, in der Absicht, daß jede/r Betrachter/in diese als solche erkennen kann und selbst eigene Beschreibungsformen erfinden kann.⁵ Wissenschaftstheoretisch betrachtet, vertritt Haraway damit einen Standpunkt, der nicht davon ausgeht, es könne unideologische Beschreibungsweisen innerhalb der herrschenden gesellschaftlichen Praxis geben. Daher spricht sie von „partiellen Perspektiven“ (vgl. Haraway 1996). Jedoch geht sie ebenso davon aus, daß diejenigen dieser notwendig partiellen Perspektiven, die weitreichender und genauer jeweils ältere Sichtweisen entmystifizieren, auch relativ „wahrere“ Welten konstituieren können. In diesem Sinne sind diese Beschreibungsweisen sowohl „Analyse“ als auch „Vision“.

Gesellschaftspolitische Technikkritik begreift Haraway insgesamt als ein Projekt der Neugestaltung, das heißt der Umformung

⁵ Haraway kritisiert in ihren Texten immer wieder unzureichende Formen von Ideologiekritik. Sie stellt dagegen ein zwei-Ebenen-System von Kritik, indem sie fordert, die wissenschaftlich-technisch-diskursive Konstruiertheit von „wissenschaftlichen Objekten“, welche nicht-ideologisch existieren und die ideologische Ebene der Metaerzählungen, denen diese „Objekte“ zugeordnet sind (z.B. „der Hyperproduktionsismus“) erst zu unterscheiden und dann in ein erweitertes Konzept von Reflexivität zu überführen. Dazu schlägt sie vor, den Begriff der Beugung (oder später der Diffraktion) anzuwenden, den sie nicht als reine Dekonstruktion versteht, sondern als Herstellung von Differenzstrukturen: „Die Beugung bildet die Überlagerung ab, nicht die Replikation, Spiegelung oder Reproduktion. Ein Beugungsmuster verzeichnet nicht den Ort, wo Differenzen auftreten, sondern den Ort, wo die Wirkungen der Differenz erscheinen.“ (Haraway 1995b, S. 21)

aller „Objekte des Hyperproduktionismus“, der politischen Visionen und auch der wissenschaftlichen Kategorien. Sie selbst formuliert dieses Interesse folgendermaßen: „Meine Aufmerksamkeit ist völlig von dem Vorhaben der materialisierten Umformung in Anspruch genommen; denn ich denke, das ist es, was in den weltlichen Projekten der Technoscience und des Feminismus geschieht.“ (Haraway 1996, S. 352) Haraway wählt als Mittel für diese anvisierten Umformungen besondere Erzählstrategien, die aus einer verwirrenden und zugleich faszinierenden Mischung aus rationaler Beschreibung und unterschiedlichsten Stilmitteln wie Ironie, Allegorie, rhetorischen Widersprüchen, Humor und Spiel bestehen. Sylvia Pritsch erläutert diesen Versuch folgendermaßen:

Wie die Ironie, so ist (...) auch die Allegorie eine rhetorische Figur, die durch ihren differenziellen Charakter eine eindeutige Bestimmbarkeit bzw. eine Einheit des Sinns verweigert, und darüber eine mimetische und repräsentative Redeweise unterläuft und unmöglich macht. Damit erscheint die Strategie der Ironie wie die Cyborg-Allegorie, zunächst einmal rein formal betrachtet, als *der* Gegenentwurf zu westlichen Herrschaftspraktiken und ihrer Identitätskonzeption, die in eben jenen repräsentativen Vereindeutigungs- und Ausschlußstrategien und der Herstellung von Dualismen identifiziert werden. (...) Die Unzulänglichkeiten traditioneller Identitätskategorien angesichts der sich eröffnenden Möglichkeiten der Informations- und Biotechnologien ist das, wovon der Text nicht nur spricht, sondern was er auch vorführt. Dabei entsteht eine Spannung zwischen einer poststrukturalistischen Kritik an Identitätskategorien und ihrer dialektischen Bewahrung, zwischen dekonstruktivistischen und konstruktivistischen Textbewegungen. (Pritsch 1997, S. 2/3)

Diese Erzählstrategien Haraways betrachten wir⁶ als eine Spezifität ihrer wissenschaftskritischen Politik, mit der sie – wie sie selbst sagt – „das bürokratische, patriarchale Management“ zerbrechen will und es in die unterschiedlichsten Erzählungen über „die Überlebensmög-

⁶ Im Rahmen eines feministischen Doktorandinnenkollegs an der Universität Bremen habe ich in einer Arbeitsgruppe mit Sylvia Pritsch und Jutta Weber (zu ihren Promotionsthemen vgl. Literaturangaben) die Auseinandersetzung mit Donna Haraways Texten begonnen, weshalb dieser Vortrag auch auf unseren gemeinsamen Diskussionen basiert.

lichkeiten im Patriarchat", die dieses zugleich zu unterwandern trachten, transformiert. (Zitate Haraway) Die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion werden von Haraway oft absichtlich verwischt⁷, so daß durch diese „optische Täuschung" (Haraway) die Realität als „restriktive und expressive Menge sozialer Codes und Konventionen" (Clifford 1993) entlarvt werden kann. Und die Wissenschaften als Erzählpraktiken sind darin als Produzentinnen dieser Codes verankert. In der *Technoscience* stellen sich die Wissenschaften natürlich nicht als ein Agent von Erzählungen unter vielen dar, sondern als derjenige, der den Basiscode erstellt. Insofern unterliegt jede Existenzform der Realität der *Technoscience* den Verwirklichungsprinzipien der wissenschaftlichen Kodierungstexte:

Die Übersetzung der gesamten Welt in ein Problem der Kodierung läßt sich anhand der Kommunikationswissenschaften veranschaulichen (...) Der entscheidende Schachzug besteht in der Bestimmung der Raten, Richtungen und Wahrscheinlichkeiten des Flusses einer Größe, die als Information bezeichnet wird. Die Welt ist durch Grenzen unterteilt, die eine verschiedene Durchlässigkeit für Information besitzen. Information ist genau dasjenige quantifizierbare Element (...), auf dessen Basis universelle Übersetzung und damit unbehinderte, instrumentelle Macht (...) möglich wird. Die größte Bedrohung dieser Macht besteht in der Störung der Kommunikation. (Haraway 1995, S. 52)

Indem Haraway hier die Produktion der Codes durch die Wissenschaften mit den damit parallel entstehenden Machtgefügen in Verbindung setzt, kritisiert sie einerseits die technologisch-wissenschaftliche Entwicklung als Machtinstrument. Andererseits vertritt sie mit ihrer Charakterisierung der Wissenschaft als in erster Linie Textproduktion jedoch auch explizit einen Gegenstandspunkt zu denjenigen Wissenschaftskritiken, die einen rein instrumentellen Charakter von Wissenschaft kritisieren. Deren Kritik ist zwar berechtigt, denn gewissermaßen sind die Technologien der Textproduktion ebenso starr in ihre Herkunft verflochten wie sie aber umgekehrt auch

⁷ „Haraway verwischt nicht nur die Grenzen, sondern stellt die Grenzziehung selbst als machtvollere Aktivität aus, die eine bestimmte Realität produziert bzw. nur bestimmte Bedeutungen dafür zuläßt.“ (Pritsch, schriftliche Textanmerkung)

ständige Erneuerer von Codes sein müssen, um unter Fortschrittsbedingungen „überleben“ zu können. Haraway setzt also gegen die Tendenz zur Kodierung, welche die instrumentelle Macht aufrechterhält, das Geschichten-Erzählen - auch und gerade in der Wissenschaft. In diesem Sinne ist das Geschichten-Erzählen über die Funktionsweisen der *Technoscience* kein irrationalistisches Gegenmodell zur rationalistischen Wissenschaft, sondern sie fordert damit ein konfrontierendes Verändern der analytischen Wissenschaftsforschung:

Es gibt keinen Weg zu Rationalität, zu tatsächlich existierenden Welten, außerhalb von Geschichten, zumindest nicht für unsere Spezies.(...) Es gibt keinen Ausweg aus den Geschichten, aber es gibt viele Möglichkeiten, eine Erzählung zu gestalten, egal, was der Einäugige Vater sagt. Deshalb besteht die Arbeit vor allem darin, die Geschichten zu ändern.“ (Haraway 1996, S. 368/369)

Haraway geht es dabei um Umdeutungen der sogenannten großen Erzählungen der Moderne, z. B. in den Mythos vom *Cyborg*. So verknüpft sie auch in ihrer Beschreibung der *OncoMouse* beispielhaft alle technischen, sozialen, wirtschaftlichen und metaphysisch kulturellen Bedeutungsebenen dieses Ereignisses zu einem dichten Netz der Analyse und gleichermaßen Kritik dieses *Cyborg*-Wesens. Haraways Charakterisierung dieses Kunstprodukts ist einerseits streng gesellschaftskritisch, erhält ihre Wirkung als konstruierter neuer Mythos aber nur mittels einer speziellen humorvollen Attitüde:

Die transgene Maus dieser Anzeige ist ein Produkt der Gentechnologie und erhältlich >Für Forscher nur von DuPont, wo bessere Dinge für ein besseres Leben lebendig werden<. Der Slogan signalisiert präzise die Metamorphose des industriellen Chemiegiganten, der mit Molekülen von zuverlässig unlebendigen Geräten und Verfahren Handel trieb und sich während der Jahrhundertwende in der Ära des Monopolkapitals, als Männer noch Männer waren, konsolidierte hin zu einer biotechnologischen Körperschaft, die mit verheißungsvoll untoten Wesen in einer Neuen Weltordnung handelt, in der es auf Strategien der flexiblen Akkumulation ankommt, an der Wende des Zweiten Jahrtausends, als Männer sehr viel problematischer geworden sind. (*Ibid.*, S. 374)

Haraway entwirft durch ihre Ironisierung meiner Ansicht nach nicht etwa eine abgeschwächte oder verwässerte Technologie-, Kapitalismus- und Patriarchatskritik, sondern in dieser ironisierenden Form erhält sie eher eine neue Schärfe: Sie verurteilt nicht mit einem aus irgendeiner ideologisch einkreisbaren Perspektive erhobenen Zeigefinger, hinterfragt aber dennoch ganz eindeutig die Sinnstruktur und Konstitutionslogik der neuen Technologien. Diese Art der Amoralität an ihrer Kritik ist mir sympathisch, weil Haraway durch sie die konkrete Vision ermöglicht, wie aktuelle Entwicklungen ihrem Standpunkt gemäß verwirklicht werden können. Dies bezieht ein, daß sie nicht dem postmodernen *Laissez-faire* das Wort redet, sondern sie ihren Spaß an den realen Transformationen zum Ausdruck bringt. Die realen Transformationen begrüßt sie also in Hinsicht auf die Dekonstruktion der noch wirksamen, aber schon „alten“, unpräzisen und reduktionistischen Mythen, wie zum Beispiel dem des Kultur-Natur-Dualismus.

II.2. Zur These der Implosion der herrschenden Dichotomien

Ich bin jetzt bei einem der wohl meistzitierten Aspekte ihrer Texte angelangt, der Idee der sogenannten Implosion der Dichotomien, durch die das Zeitalter der *Technoscience* gekennzeichnet sei. Haraway stellt folgende Behauptung auf:

Die Nachkommen, die aus diesem techno-wissenschaftlichen Schoß hervorgehen, sind Cyborgs - implodierte keimende Entitäten, dichtgepackte Kondensationen von Welten, ins Dasein gestoßen von der Wucht der Implosion des Natürlichen und des Künstlichen, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, Maschine und organischem Körper. (Haraway 1996, S. 349)

So stellt das Beispiel *OncoMouse* eine Überschreitung von Natur und Kultur in einem noch naheliegenden Sinn dar: Ihre „Natur“ ist die kulturell sowie technisch produzierte Kunstnatur, die die bis dahin scheinbar klare Grenze zwischen beiden Dimensionen verwischt. Haraway plädiert nun nicht für die unbedachte Technologisierung aller Lebewesen, sondern macht an diesem Beispiel deutlich, daß die Tren-

nung zwischen Natur und Kultur vor allem eine ideologisierte ist. Empirisch „beweist“ die *OncoMouse*, daß diese Trennung für die technologische Realität nicht zwingend ist. (Das impliziert sogar, daß sie es nie gewesen ist): Haraway beklagt daher nicht unseren heutigen technologischen Stand als apokalyptisch, sondern beschreibt ihn zunächst nur, ohne ihn direkt zu bewerten. Denn sie begreift diese Impllosionen als eine Chance zu einer entideologisierenden Rekonstruktion des Natur-Kultur Dualismus insgesamt, wie er die Moderne und letztlich die abendländischen Kulturen geprägt hat. So insistiert sie:

Die Grenzlinie, die zwischen Werkzeug und Mythos, Instrument und Konzept, historischen Systemen gesellschaftlicher Verhältnisse und historischen Anatomien möglicher Körper, die Wissensobjekte eingeschlossen, verläuft, ist durchlässig. Mythos und Werkzeug konstituieren sich wechselseitig. (Haraway 1995, S. 51)

Haraway identifiziert in der *Technoscience* demnach nicht ausschließlich eine kritisch zu betrachtende Entwicklungslogik, die sich an der Realität der Technik im Sinne neuer Werkzeuge und Organisationssysteme allein festmacht, sondern eine viel umfassendere Ausweitung von Technologie: In einem diskurstheoretischen Sinn zeigt sie anhand des wissenschaftlichen, moralischen, sozialen und literarischen Redens diese Techniken auf, d.h. ihre diskursiven Konstruktionen. In dieser Weise ist *Technoscience* ein übergreifendes Konglomerat aus allen möglich-werdenden Erzählstrategien, in der sich sowohl neue alte Einschränkungen als auch neue Ermöglichungen von „Kategorien“ ergeben, und das meint sie im Sinne von Erlebnismöglichkeiten bzw. Lebensmöglichkeiten. So gelingt auch die Entmystifizierung der *Technoscience* gerade auf der Basis, ihre Realität - also diejenige der *Cyborgs* - als Verwirklichungsformen ernst zu nehmen.

Haraway faßt diese Ansicht am Schluß ihrer Erzählung über die *OncoMouse* und die parallel dazu fungierende Figur 'FrauMann' folgendermaßen zusammen:

OncoMouse und FrauMann sind schräge Gestalten, also lesbisch/schwul. Als unerlöste Wesen, Nachkommen von schreibenden Maschinen, Vektoren der Ansteckung für natürliche Subjekte sind FrauMann und Onco-

Mouse nichtsdestotrotz die Anspruchslosen Zeuginnen der Tatsachen in der Technoscience. (...) Sie sind die Zeugen, deren Wort als verlässliches Zeugnis gilt in den neu entstehenden Gerichtssälen konstruierter Natur. Ihre Objektivität ist unbestreitbar; ihre Subjektivität ist eine ganz andere Sache. Ihre Konstruiertheit steht nicht im Gegensatz zu ihrer Realität: sie ist der Zustand ihrer Realität; sie wird vielmehr zusehends zum Zeichen von Realität überhaupt. (...) Die Familie ist völlig durcheinander. Reinheit der Rasse, Reinheit jeder Art, die große weiße Hoffnung der heliozentrischen Aufklärung auf ein wahrhaft autochthones Europa, der Traum des Mannes von der Selbstgeburt, die endgültige Herrschaft über die natürlichen anderen zum besten des einen - alle wurden von einer Bastard-Maus und einer Ansammlung einander ebenbürtiger, unmännlicher, erfundener Menschen zerstört. Ich finde das sehr erquicklich. (Haraway 1996, S. 385)

So fungieren Haraways Figures - in ihrer unnachahmlichen Weise - immer wieder nicht nur als Analyseobjekte, sondern werden selbst als AgentInnen „der Apparate der körperlichen Produktion“ vorgestellt, die auch die Form „widerständiger Kollektive“ (Zitate Haraway) annehmen können. Die Betonung liegt hier auf 'können', denn die *Cyborg*-Figuren sind nicht etwa per se oppositionell, subversiv oder in der herkömmlichen Terminologie die prädestinierten revolutionären Subjekte. Haraway kommt es primär darauf an, zu betonen, daß auch den Wissensobjekten ein subjektiver Status zukommt. Das heißt, daß sie in den Herstellungspraktiken der *Technoscience* als Aktive, d.h. Handelnde verankert sind. Dabei ist Handlungsfähigkeit immer nur als eine kontextgebundene und relationale gegeben, weshalb dem Status von Subjektivität nicht mehr ungebrochen der Mythos von der Autonomie des Subjekts bzw. des Subjektiven zugeordnet werden kann.

Subjekte und Objekte der Technoscience landen im Schmelztiigel der spezifischen, verorteten Praxisformen, von denen einige von globaler Lokalität sind, und werden von ihnen gezeichnet. In der Hitze des Feuers verschmelzen Subjekte und Objekte regelmäßig miteinander. (*Ibid.*, S. 361)

Ich verstehe die Rede vom „Verschmelzen“ hier nicht als eine emphatische Hypothese, die das Kreieren eines neuen, holistischen Ideals nahelegt, denn es geht ihr nicht um das Einswerden, eine neue

Einheit von Subjekt und Objekt etwa, die deren Getrenntheit aufhebt. Eher symbolisiert sie eine Art 'melting pot', in den Subjekt und Objekt fallen, und die Offenheit des Ergebnisses, wenn beide ihm wieder entsteigen: Es gibt unendlich viele Möglichkeiten des Verschmelzens, aber nicht beliebig viele „realitätstüchtige“ Bedeutungen als „Ergebnisse“ dieses Prozesses!

Jutta Weber beurteilt in diesem Zusammenhang Haraways Konzept als einen Entwurf, der versucht, der Entmaterialisierung von Welt bzw. Natur entgegenzuarbeiten. Sie schreibt:

Auf der einen Seite scheint in ihrem alternativen Modell durch das Beharren auf dem Bruch zwischen Begriff und Sache (...) der Eigenwilligkeit von 'Natur' mehr Raum gegeben zu werden. Auf der anderen Seite stellt sich aber die Frage, ob die Auflösung der Subjekte und Objekte in Akteure sich nicht der gleichen Bewegung verdankt, die Haraway so treffend als Effekt der neuen Technologien beschreibt: die Fragmentierung und Refiguration von Subjekten wie Objekten in beliebige Einheiten, ihre Formalisierung im Zeitalter der Rekombination. (Weber 1997, S. 4)

Haraways Vorschlag bleibt demnach ambivalent, da die Strategie, Subjekte und Objekte in immer wieder neu zerlegbare Akteure aufzulösen, den Strategien der Ent-Materialisierung, wie sie in der *Technoscience* selbst praktiziert werden, auffallend ähnlich sind. (vgl. *ibid.*, S. 6). Dennoch sollte - Weber zufolge - Haraways Modell so verstanden werden, daß sie versucht, „ein narratives Feld namens 'Natur' zu eröffnen, in dem es möglich ist, Natur als eigenwillig zu denken - ohne sie zu renaturalisieren.“ (*Ibid.*, S. 3)

Dieses narrative Feld Natur ist bei Haraway tatsächlich stets konsequent „Konstruktion“, „Thema des öffentlichen Diskurses“ und „der Ort, wo die öffentliche Kultur neu zu errichten ist“ (Haraway 1995b, S. 14). Sie fällt nicht in eine Strategie des Anti-Produktionismus oder der Behauptung, daß Natur nicht artifiziell sei, zurück, sondern erkennt, daß auch die oft als Auflösung und Dekonstruktion von Natur beschriebenen Phänomene im Zeitalter der *Technoscience* keine wirkliche Negation von Natur sind:

Technologische Dekontextualisierung ist für Hunderte von Millionen, wenn nicht für Milliarden von Menschen wie für andere Organismen eine

alltägliche Erfahrung. Meines Erachtens handelt es sich dabei nicht so sehr um eine Denaturierung als vielmehr um eine bestimmte Produktion von Natur. (*Ibid.*, S. 14)

Produktion von Natur ist hier von Haraway in einem viel umfassenderen Sinn gemeint, als es die Geschichte der *OncoMouse* und ihrer künstlich hergestellten Natur entspricht, welche ja normalerweise gerade als Denaturierung kritisiert wird. Produktion von Natur findet im Rahmen der *Technoscience* als allgemeine Tendenz statt, indem neue Bereiche kreierte werden, die als Natur gelten. Verändert werden dadurch vor allem solche gesellschaftlichen Praktiken, die die Grenzen zwischen Kultur und Natur im vorherigen Sinne aufrechterhielten, z.B. die Trennung zwischen Produktions- und Reproduktionssphäre. So hat die Emanzipation der Frauen diese Trennung relativiert (vgl. Saupe 1997). Die Implosion dieser Sphären bedeutet jedoch keine grundsätzliche Aufhebung von Kultur und Natur - wie es allerdings meist verstanden wird - sondern nur deren Verschiebung. Es kann dazu die These aufgestellt werden, daß Haraway, indem sie von einer Implosion spricht, vor allem darauf verweisen will, daß mit den neuen Technologien eine enorme Beschleunigung dieser Verschiebung eingetreten ist. Das ändert aber nichts an der unauflösbaren Verbundenheit beider Kategorien, sondern bedeutet eher ihre Anerkennung und damit die Auflösung der Ideologie ihrer Trennung. (vgl. Saupe 1997a)

Deshalb soll Donna Haraways Plädoyer für eine offen gehaltene Aneignung der *Cyborg*-Welt als mögliche Emanzipation von den herkömmlichen Paradigmen sowohl durch „Frauen“ als auch „Männer“ interpretiert und nicht nur als Technikeuphorie abgelehnt werden. Denn sie postuliert nicht eine Grenzüberschreitung in eine gänzlich neue Welt, sondern eher eine Neuaneignung der Welt in einem weniger ideologisch verstellten Rahmen. Aus diesem Grund spricht sie von Grenzüberschreitung als Implosion und eben nicht als Explosion, weil die Moderne damit gerade nicht in die Luft gesprengt, sondern „auf ihre Füße gestellt“ wird.

Ich bin mir bewußt, daß ich in meinem Vortrag eine explizit positive Haltung zu Donna Haraways *Cyborg*-Mythos bezogen habe. Ich

habe diesen „Mythos“ nicht aus der Welt schaffen wollen, denn ich bin überzeugt, daß sich zwar nicht nur die angesprochenen Einwände berechtigtermaßen gegen einzelne Aspekte der Thesen Haraways vorbringen lassen, die Faszination und theoretische Vielschichtigkeit ihrer Konzeption jedoch auch allzuleicht zerstörbar ist. In diesem Rahmen habe ich mich also für das visionäre Realistische entschieden.

Literaturverzeichnis:

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 1971, (Orig. Amsterdam 1947).

Arnason, Johann Páll: *Zwischen Natur und Gesellschaft. Studien zu einer kritischen Theorie des Subjekts*, Frankfurt/M./Köln 1976.

Clifford, James: „Halbe Wahrheiten“. In: Gabriele Rippl (ed.), *Unbeschreiblich weiblich. Texte zur feministischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 1993.

Guattari, Félix: „Machinic Heterogenesis“. In: Verena Andermatt Conley (ed.), *Rethinking Technologies*, Minneapolis/London 1993, S. 13-27.

—: „Über Maschinen“. In: Henning Schmidgen (ed.), *Ästhetik und Maschinismus: Texte von und zu Félix Guattari*, Berlin 1995, S. 115-132.

Hammer, Carmen /Stieß, Immanuel: „Einleitung“. In: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M./New York 1995.

Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“. (Orig. 1985) In: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.

—: „Das Abnehme-Spiel: Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus“. (Orig. 1994) In: dies., *'Monströse Versprechen'*.

Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft, Argument-Sonderband AS 234, 1995a, S. 136-148.

—: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“. (Orig. 1992) In: dies., 'Monströse Versprechen'. *Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*, Argument-Sonderband AS 234, 1995b, S. 11-80.

—: „Anspruchsloser Zeuge @ Zweites Jahrtausend. FrauMann trifft OncoMouse. Leviathan und die vier Jots: Die Tatsachen verdrehen“. (Orig. 1993) In: Elvira Scheich (ed.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, Hamburg 1996, S. 347-389.

Lévy, Pierre: „Fraktale Faltung oder Wie Maschinen uns helfen können, heute das Transzendente zu denken“. In: Henning Schmidgen (ed.), *Ästhetik und Maschinismus: Texte von und zu Félix Guattari*, Berlin 1995, S. 95-114.

Marcuse, Herbert: *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1969.

Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: *Der Baum der Erkenntnis*, Bern/München/Wien 1987.

Pritsch, Sylvia: *Cyborg-Lektüren 1. Cyborg-Mythos*, Unveröffentl. Manuskript, 1997, 13 S. (z. Zt. Dissertation zu performativen feministischen Subjektivierungsstrategien)

Saupe, Angelika: „Selbstproduktion von Natur. Die Autopoiesistheorie: Herausforderung für eine feministische Theorie der Gesellschaft“. In: Ulrich Eisel, Ludwig Trepl (ed.), *Beiträge zur Kulturgeschichte der Natur*, Bd. 6, Berlin 1997.

—: „'Leben' im Zeitalter der Technoscience“. In: *Das Argument* 221, 39. Jg., H. 4, 1997a, S. 523-532.

Weber, Jutta: *Feminismus & Konstruktivismus oder Die Verlockungen unendlicher Rekombination: Zur Netzwerktheorie bei Donna Haraway*. Manuskript eines Vortrags auf der Tagung Wissenschaft und Geschlechterdifferenz am 31.5.97 an der FU Berlin. (z. Zt. Dissertation zum Naturbegriff in postmodernen feministischen Theorien), 1997.

Dualismus oder Differenz? Zum Stand der feministischen Diskussion und Wissenschaftskritik in den USA

Sara Lennox

In *Der Handel in Frauen: Noten zur 'politischen Ökonomie' des Geschlechts*, einem 1975 veröffentlichten und noch sehr einflußreichen Artikel, hat die Anthropologin Gayle Rubin behauptet:

Männer und Frauen sind natürlich verschieden. Aber sie sind nicht so verschieden wie Tag und Nacht, Erde und Himmel, Yin und Yang, das Leben und der Tod. Aus dem Standpunkt der Natur sind Männer und Frauen einander eigentlich ähnlicher als jede/r etwas anderem ähnlich ist - zum Beispiel, Bergen, Kängurus, Kokosnußpalmen. Die Idee, daß Männer und Frauen verschiedener voneinander sind als sie es von irgend etwas anderem sind, muß von woanders her stammen als aus der Natur.¹

In ihrem Aufsatz hat Rubin die Bezeichnung von Männern und Frauen als polaren Oppositionen dargestellt, als Dualismus, als ein *sex/gender*-System, das sozial konstruiert und nicht naturgegeben ist: „Eine Reihe von Einrichtungen“, wie Rubin es definiert hat, „mit Hilfe derer eine Gesellschaft die biologische Sexualität in Produkte menschlicher Aktivitäten verwandelt und innerhalb derer diese verwandelten sexuellen Bedürfnisse befriedigt werden.“² (Hier ist es vielleicht wichtig zu unterstreichen, daß nicht nur *gender*, sondern auch *sex* eine Bedeutung

¹ Gayle Rubin: „The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex“. In: Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, S. 179.

² *Ibid.*, S. 159.

hat, die schwer ins Deutsche zu übersetzen ist: *Sex* bedeutet nicht nur Sex, Sexualität, sondern auch Geschlecht oder weibliche und männliche Anatomie, d.h. die biologischen Fundamente des Geschlechtsunterschieds.) In diesem Aufsatz möchte ich die Entwicklung nachzeichnen, die der *gender*-Begriff innerhalb des U.S.-amerikanischen Feminismus seit Rubins bahnbrechendem Beitrag durchlaufen hat. Zunächst möchte ich die Etappen aufzeigen, durch die der *sex/gender*-Dualismus verwandelt wurde, indem zunehmend nicht nur *gender*, sondern auch *sex* als gesellschaftlich konstruiert verstanden wurde, d.h. als Produkt der Differenzen eines semiotischen Systems. Dann möchte ich einige Folgen dieser Verwandlung des *gender*-Verständnisses für die gegenwärtige feministische Diskussion in den USA darstellen. Ich werde fünf verschiedene Gebiete behandeln, die alle, soviel ich weiß, in Deutschland keine Entsprechung finden: den antifeministischen Feminismus, *Queer Theory*, die feministische Auseinandersetzung mit 'Weißheit', den materialistischen Feminismus und die *Third Wave* oder 'Dritte Welle', die jüngste Generation von FeministInnen. Schließlich möchte ich erörtern, auf welcher Basis es noch möglich sein könnte, trotz der vielfachen Unterscheidungen unter Frauen, die jetzt als Produkte der neuen Definitionen von *sex* und *gender* auftreten und die die ehemaligen feministischen Grundkategorien 'Frau' und 'Weiblichkeit' ersetzen, eine neue politische Definition von 'Frauen' zu bilden, die es erlauben würde, daß ganz verschiedene Frauen sich zusammentun und einer gemeinsamen politischen Praxis nachgehen.

In einem vor kurzem erschienenen Aufsatz in *Signs*, der renommiertesten feministischen Zeitschrift in den USA, untersucht Linda Nicholson die Wandlung des *gender*-Begriffs in den letzten zwei Jahrzehnten der feministischen Wissenschaft. Seit dem Anfang der U.S.-amerikanischen Frauenbewegung hat der *gender*-Begriff FeministInnen erlaubt, zwischen dem zu unterscheiden, was sie in den meisten Fällen als die tatsächlichen biologischen Unterschiede zwischen Männern und Frauen bezeichnen,

und dem Überschuß an Bedeutungen, die die jeweilige Gesellschaft diesen Unterschieden beimißt. Obwohl *sex* zu bedeuten scheint, daß Unterschiede zwischen Männern und Frauen unveränderbar seien, weil sie auf 'biologischen Tatsachen' beruhten, erlaubte es *gender* zu argumentieren, daß der menschliche Charakter sozial konstruiert, also veränderbar ist - eine notwendige Voraussetzung für die feministische Praxis. Aber Nicholson unterstreicht, daß diese frühe Auffassung des Unterschieds zwischen Männern und Frauen auf dem beruht, was sie den „biologischen Fundamentalismus“ und „die Kleiderständer-Theorie der Identität“ nennt: „Der Körper wird als physiologisch gegebener Kleiderständer verstanden, der immer die gleiche Gestalt behält“ und auf dem „verschiedene kulturelle Artefakte, besonders die der Persönlichkeit und des Betragens geworfen oder aufgesetzt werden.“ Diese „Kleiderständer-Theorie“ der Beziehung zwischen Biologie und Gesellschaft hatte verschiedene Vorteile für den Feminismus: Sie

ermöglichte es vielen FeministInnen, das zu behaupten, was oft mit dem biologischen Determinismus assoziiert wird: daß die Konstanten der Natur für verschiedene gesellschaftliche Konstanten verantwortlich sind, aber dies nämlich ohne daß sie einen der kritischen Nachteile dieses Standpunktes aus feministischer Perspektive akzeptieren müßten, nämlich, daß solche gesellschaftlichen Konstanten nicht zu ändern sind. Weiterhin ermöglichte es dieser Standpunkt, sowohl auf Differenzen wie auch auf Ähnlichkeiten unter Frauen zu bestehen. Die Behauptung, daß einiges, was auf den Kleiderständer geworfen wird, in verschiedenen Kulturen gleichartig ist - als Antwort auf bestimmte Merkmale des Kleiderständers selbst - läßt sich mit der Behauptung vereinbaren, daß andere Dinge, die auf den Kleiderständer geworfen werden, verschiedenartig sind.³

Bis in die frühen achtziger Jahre hinein unterstützten solche Argumente die sehr produktiven Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis dieser Jahre, da der Glaube an transkulturelle Gemeinsamkeiten unter Frauen

³ Linda Nicholson: „Interpreting Gender“. In: *Signs* 20.1 Herbst 1994, S. 81.

eine gemeinsame Basis für feministische Kritik ermöglichte. Wie zum Beispiel Nancy Hartsock 1983 anführt, indem sie Lukács' Argumente zum Standpunkt des Proletariats in *Geschichte und Klassenbewußtsein* zur Hilfe zieht, können auch FeministInnen einen solchen privilegierten epistemologischen Standpunkt einnehmen, da die Perspektive der Frau auf die Gesellschaft eine Rechtfertigung für die Wahrheitsansprüche des Feminismus bietet, während sie den Feminismus auch mit einer Methode ausstattet, mit der er die Wirklichkeit analysieren kann.⁴

Diese sehr nützliche Auffassung von der Beziehung zwischen *sex* und *gender* wurde aber in den späten siebziger Jahren zunehmend durch die Proteste von schwarzen Frauen in den USA in Frage gestellt, die der Meinung waren, daß solche Argumente nicht genügend auf die Differenzen unter Frauen achteten. Die Bedeutung dieser Interventionen für den U.S.-amerikanischen Feminismus kann nicht hoch genug eingeschätzt werden: Sie bildet auch eines der Fundamente, auf dem die Arbeit von Judith Butler basiert, wie Butler in ihrem Aufsatz in *Der Streit um Differenz* betont:

Wenn man die Kategorie 'Frauen' anruft, um die Wählerschaft, für die der Feminismus spricht, zu beschreiben, wird unweigerlich eine interne Debatte darüber ausbrechen, welchen deskriptiven Gehalt dieser Begriff hat. [...] In den frühen achtziger Jahren wurde das feministische 'Wir' zu Recht von den [schwarzen] Frauen angegriffen, die behaupteten, daß dieses 'Wir' stets weiß war, und daß es gerade die Ursache für eine schmerzliche Zersplitterung darstellte, obgleich es die Bewegung festigen sollte [...] Meine These ist, daß jeder Versuch, der der Kategorie 'Frauen' einen universellen oder spezifischen Gehalt zuweist und dabei voraussetzt, daß eine solche *vorgängige* Garantie der Solidarität erforderlich ist, zwangsläufig eine Zersplitterung hervorrufen

⁴ Susan Hekman: "Truth and Method. Feminist Standpoint Theory Revisited". In: *Signs* 22.2 Winter 1996, S. 341.

wird. Die 'Identität' als Ausgangspunkt kann niemals den festigenden Grund einer politischen feministischen Bewegung abgeben.⁵

Die schwarze Historikerin Elsa Barkley Brown drückte es so aus: „Wir haben immer noch nicht erkannt, daß Frausein nicht von dem Kontext extrahierbar ist, in dem frau eine Frau ist - das heißt, Rasse, Klasse, Zeit und Ort. Wir haben immer noch nicht erkannt, daß nicht alle Frauen das gleiche 'gender' haben“.⁶ Die neue Aufmerksamkeit auf Differenzen unter Frauen löste eine Flut neuer Arbeiten aus, die die historische und kulturelle Spezifität von Frauen untersuchten und bot auch die Gelegenheit, frühere feministische Arbeiten, besonders die ganze Richtung, die radikaler oder kultureller Feminismus heißt, als „ahistorisch“, „biologistisch“ oder gar „essentialistisch“ zu denunzieren. Eine feministische Reaktion auf die Einsicht, daß über Frauen an sich zu reden die Differenz überdeckt, war die Empfehlung, daß FeministInnen jetzt nur über bestimmte Sorten von Frauen verschiedener Herkunft reden wie Lesben, heterosexuelle Frauen, bisexuelle Frauen, und so weiter. Eine andere Reaktion war die Empfehlung, daß unsere Kategorien durch historische Eingrenzung verfeinert werden können, daß, anstatt von Kategorien wie Geschlechtsidentität, Mutterschaft oder Reproduktion zu reden, wir historisch spezifische Kategorien benutzen wie die moderne eng begrenzte Kernfamilie mit männlichem Oberhaupt.⁷ Susan Stanford Friedman argumentiert, daß im Laufe der achtziger Jahre die neue feministische Auf-

⁵ Judith Butler: „Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der 'Postmoderne'“. In: Seyla Benhabib, J. Butler et al. (ed.), *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt/M., Fischer Verlag, 1993, S. 48-49.

⁶ Elsa Barkley Brown: „'What Has Happened Here'. The Politics of Difference in Women's History and Feminist Politics“. In: *Feminist Studies* 18.2 Sommer 1992, S. 300.

⁷ Jane Roland Martin: „Methodological Essentialism, False Difference, and Other Dangerous Traps“. In: *Signs* 19.3 Frühling 1994, S. 636-637.

merksamkeit auf Differenz allmählich binäre Kategorien und Dualismen überhaupt ersetzte. Sie behauptet, daß FeministInnen zunehmend von einem Diskurs Gebrauch machten, den sie „relationelle Positionalität“ nennt. Dieser Diskurs „betrachtet die Identität als situationsbezogen konstruiert und lokalisiert sie im Zwischenbereich zwischen verschiedenen Systemen der Alterität und Stratifikation.“ Als Produkt der neuen feministische Analysen „von multiplen Formen von Unterdrückung wie auch ineinandergreifenden Unterdrückungssystemen“ verrät der neue Diskurs auch den „Einfluß des Poststrukturalismus wie auch postkolonialer Kritiken an der Identität und Formulierungen der Subjektivität, die den nichteinheitlichen, unbestimmten, nomadischen und hybriden Charakter einer linguistisch konstruierten Identität betonen“.⁸ Die U.S.-amerikanische feministische Analyse wie auch andere theoretische Richtungen in der amerikanischen Akademie tendieren also dahin, den Dualismus überhaupt zu verwerfen und nur auf das fließende Spiel der Differenzen zu achten.

Innerhalb dieses Kontextes war es unwahrscheinlich, daß die binäre Opposition *gender/sex* überleben würde. FeministInnen der neunziger Jahre betrachteten *sex*, also die bloßen Tatsachen der Biologie und Anatomie, zunehmend auch als gesellschaftlich konstruiert. Die Historikerin Joan Scott behauptet: „Wir können sexuelle Differenzen nur als Funktion unseres Wissens über den Körper erkennen, und dieses Wissen ist nicht rein, ist nicht von seiner Implizierung in einer breiten Reihe von diskursiven Zusammenhängen zu isolieren.“⁹ Nicholson erklärt:

Die menschliche Bevölkerung unterscheidet sich nicht nur in gesellschaftlichen Erwartungen bezüglich unseres Denkens, Fühlens und Handelns, sondern auch darin, wie der Körper gesehen wird und die Beziehung zwischen solchen

⁸ Susan Stanford Friedman: „Beyond White and Other. Relationality and Narratives of Race in Feminist Discourse“. In: *Signs* 21.1 Herbst 1995, S. 17.

⁹ Joan Scott: *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988, S. 2.

Ansichten und Erwartungen darüber, wie wir zu denken, fühlen und handeln haben.¹⁰

Judith Butler ist eine der einflußreichsten feministischen TheoretikerInnen, die für die Denaturalisierung sowohl von Geschlechterkategorien als auch von dem, was als natürlich zählt, nämlich *sex*, plädiert. Für Butler sind sowohl *gender* als auch *sex* (in beiden Bedeutungen, d.h. Sexualität wie Anatomie) *performance*, Inszenierungen, d.h. die Wiederholung einer Reihe von Normen, von denen unsere Begriffe von Identität eher Effekte als Ursachen sind. Indem sie sich auf Derrida und Foucault bezieht, betrachtet Butler alle fundierenden Termini als in die Machtdiskurse verwickelt, von denen behauptet wird, sie wären die ersten Prinzipien. Sie argumentiert:

Eine Reihe von Normen aufzustellen, die jenseits von Macht oder Kraft sind, ist schon an sich eine der Macht entsprungene begriffliche Praxis nötig, die ihr eigenes Spiel mit der Macht sublmiert, verstellt und erweitert, indem sie auf Tropen der normativen Universalität Rekurs nimmt. Und es geht nicht darum, auf Fundamente zu verzichten oder einen Standpunkt zu vertreten, der sich als antifundamentalistisch versteht. Die Aufgabe ist stattdessen zu hinterfragen, was der theoretische Schritt, der Fundamente setzt, *autorisiert* und was er ausschließt oder verhindert.¹¹

Sex ist, wie Butler behauptet, eines dieser „regulierenden Ideale“:

In diesem Sinne fungiert das 'biologische Geschlecht' demnach nicht nur als eine Norm, sondern ist Teil einer regulierenden Praxis, die die Körper herstellt, die sie beherrscht, das heißt, deren regulierende Kraft sich als eine Art produktive Macht erweist, als Macht, die von ihr kontrollierten Körper zu produzieren - sie abzugrenzen, zirkulieren zu lassen und zu differenzieren.¹²

¹⁰ Linda Nicholson: „Interpreting Gender“. In: *Signs* 20.1 Herbst 1994, S. 183.

¹¹ Judith Butler: 1993, *op.cit.*, S. 39.

¹² J. Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Übers. von Karin Wordemann, Berlin, Berlin Verlag, 1995, S. 21.

Als „radikale Konstruktivistin“ ist Butler nicht willens zuzugestehen, daß irgendein Aspekt von *sex* - sexuell differenzierte Teile, Aktivitäten, Kapazitäten, Differenzen in Hormonen und Chromosomen - außerhalb einer jeweils historisch - und kulturell spezifischen diskursiven Konstruktion zu konzipieren ist. In einigen feministischen Zirkeln wurde diese Entwicklung als „Entmaterialisierung“ sowohl von *gender* als auch von *sex* betrachtet: In einem Kommentar in den *Feministischen Studien* spricht z.B. Barbara Duden von der „Frau ohne Unterleib“. Die sehr weitreichende Folge dieses Konstruktivismus für die feministische Theorie war, wie Nicholson unterstreicht, „daß wir uns nicht auf den Körper beziehen können, um transkulturelle Behauptungen über den Unterschied zwischen Mann und Frau zu fundieren.“¹³ Mit anderen Worten gibt es a priori überhaupt nichts, was Frauen verschiedener Zeiten und Kulturen verbinden könnte.

Vielleicht als Resultat einer gewissen Ratlosigkeit über die weitere Richtung der feministischen Praxis hat sich in letzter Zeit die feministische Wissenschaft in verschiedene Teilaspekte aufgesplittet, die zum Teil ganz andere Fragen als die behandeln, die für die Frauenbewegung der siebziger und achtziger Jahre von zentralem Interesse waren. Eine sehr unerwartete Folge der Entwicklungen im U.S.-amerikanischen Feminismus der achtziger und neunziger Jahre war der Auftritt einer Gruppe von konservativen Frauen, oft „konservative Feministinnen“ oder „anti-feministischen Feministinnen“ genannt, die ihr Anliegen als einen Versuch darstellten, den Feminismus vor den radikalen Frauen zu retten, die die Bewegung in die Irre geleitet hätten. Diese konservativen Frauen sind mit den gleichen Gruppen alliiert und von den gleichen Stiftungen finanziert, die seit der Mitte der achtziger Jahre für die Angriffe auf den Multikulturalismus und die „politische Korrektheit“ verantwortlich sind. Es ist tatsächlich der Fall, daß sie sich einer bestimmten Version der feministischen Ziele anschließen. In *Professing Feminism* (Sich zum Feminismus

¹³ Linda Nicholson: *op. cit.*, S. 83.

bekennen) erklären zum Beispiel Noretta Koertge und Daphne Patai ihre Unterstützung für das, was sie die zentralen Anliegen des Feminismus nennen:

Diskriminierung gegen Frauen zu beenden; Frauen gegen sexuelle Angriffe und ökonomische Ausbeutung zu schützen; traditionelle Auffassungen von Geschlechterrollen zu ändern; Frauen ermöglichen, genügend Selbstvertrauen und Fertigkeiten zu erwerben, um ihre Lebensprojekte zu verfolgen; Gleichberechtigung in dieser Gesellschaft sicherzustellen; und zu erforschen, was für eine Gesellschaft gleichberechtigte Frauen und Männer zusammen konstruieren würden.¹⁴

Was sie aber verurteilen, ist jede Art von feministischer Analyse oder Praxis, die über den Liberalismus oder den Glauben an klassische liberale Lösungen hinausweist. In ihrem sehr erfolgreichen Buch *Who Stole Feminism?* (Wer hat den Feminismus gestohlen) erklärt Christina Hoff Sommers, daß sie gerne bereit sei, dazu zu verhelfen, das Ihrige innerhalb einer Gesellschaft zu bekommen, mit deren Zielen sie einverstanden ist. Sie verurteilt aber die Sorte von FeministInnen, die sie „gender-FeministInnen“ nennt, deren Arbeit eine Bedrohung ist für „die amerikanische Demokratie, die liberale Bildung, die akademische Freiheit und den Feminismus des 'mainstreams', der dafür verantwortlich ist, daß Frauen in der amerikanischen Gesellschaft die Gleichheit fast errungen haben.“¹⁵ Der Fehler der *gender-FeministInnen*, die am häufigsten in Universitäten und Colleges zu finden seien, sei ihre Behauptung, daß die männliche Dominanz ein systemischer Aspekt der gegenwärtigen Gesellschaftsordnung ist:

¹⁴ Daphne Patai, Noretta Koertge: *Professing Feminism. Cautionary Tales from the Strange World of Women's Studies*, New York, BasicBooks, 1994, S. 207.

¹⁵ Christina Hoff Sommers: *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon and Schuster, 1994, S. 83.

Der amerikanische Feminismus wird heute von einer Gruppe von Frauen dominiert, die den Versuch machen, die Öffentlichkeit davon zu überzeugen, daß amerikanische Frauen nicht die freien Geschöpfe sind, die wir zu sein glauben. Die FührerInnen und TheoretikerInnen der Frauenbewegung sind der Meinung, daß unser System als Patriarchat, als männliche Hegemonie, als „sex/gender-System“ zu beschreiben ist, innerhalb dessen das herrschende Geschlecht darauf aus ist, Frauen kauern und unterwürfig zu halten. [...] Um Frauen für ihre Sache anzuwerben, genügt es nicht, daß sie uns daran erinnern, daß viele brutale und egoistische Männer Frauen Schlimmes antun. Sie müssen uns überzeugen, daß die Unterdrückung von Frauen, die von Generation zu Generation aufrecht erhalten wird, eine strukturelle Eigenschaft unserer Gesellschaft ist.¹⁶

Auf der einen Seite liefern die antifeministischen FeministInnen ein Zeugnis für den außerordentlichen Erfolg des U.S.-amerikanischen Feminismus: Obwohl die USA sonst zusehends nach rechts rücken, trauen sich die Konservativen nicht, die Errungenschaften amerikanischer Frauen anzugreifen, indem sie vorschlagen, daß Frauen die öffentliche Sphäre verlassen und zu ihren traditionellen Aufgaben im Heim zurückkehren. Wie auch Sommers am Ende ihres Buches erklärt, ist der Feminismus „so amerikanisch wie Apfeltorte (*apple pie*), und er wird bleiben.“¹⁷ Aber die Versuche der antifeministischen FeministInnen müssen als eine konservative Intervention in der Auseinandersetzung über die wahre Bedeutung des Feminismus verstanden werden. Sommers und ihre Mitstreiterinnen versuchen, eine Definition des Feminismus zu konstruieren, die von Frauen behauptet, daß sie in der Welt, wie sie jetzt ist, nur Gleichheit wollen und sonst nichts. Eine der größten Leistungen des U.S.-amerikanischen Feminismus ist aber die Fähigkeit, die Spannung zwischen der Suche nach Gleichheit für Frauen in der jetzigen Gesellschaftsordnung und dem Kampf für die Verwandlung der ganzen Gesellschaft zu erhalten.

¹⁶ *Ibid.*, S. 16.

¹⁷ *Ibid.*, S. 128.

Der sogenannte Gleichheitsfeminismus verleugnet die feministische Vision eines größeren Gesellschaftswandels; er gibt sich damit zufrieden, sich mit der Welt, wie sie ist, zu versöhnen, sobald Frauen das bekommen, was Männer schon haben. Wie auch immer man die Behauptung dieser Frauen beurteilt, daß sie selbst FeministInnen seien, sie tragen auf diese Weise zu dem weiterreichenden konservativen Angriff auf alle Errungenschaften der sozialen Bewegungen der sechziger Jahre bei.

Während die antifeministischen FeministInnen die Radikalisierung des Feminismus durch die *gender*-Debatten ablehnen, verfolgen die AnhängerInnen der *Queer Theory* eine Theorie und Praxis, die direkt der Befragung aller Identitätskategorien einschließlich *gender* und *sex* entstammt. In einem Beitrag in den *Feministischen Studien* hat Sabine Hark den Terminus „queer“ für eine deutsche Leserschaft definiert:

'queer' bedeutet im amerikanischen Englisch adjektivisch soviel wie 'seltsam, sonderbar, leicht verrückt', aber auch 'gefälscht, fragwürdig'; als Verb wird es gebraucht für 'jemanden irreführen, etwas verderben oder verpfuschen', substantivisch steht es z.B. für 'Falschgeld'. Umgangssprachlich ist *queer* ein Schimpfwort für Homosexuelle, spielt also mit der Assoziation, daß Homosexuelle so was wie Falschgeld sind, mit der die *straight world*, die Welt der 'richtigen' Frauen und Männer, arglistig getäuscht werden soll.¹⁸

Mehrere TheoretikerInnen haben versucht, in ihren Definitionen an der radikalen Kritik der *Queers* an der herkömmlichen Theorie, auch der feministischen und lesbischen, festzuhalten: Hark erklärt zum Beispiel:

[Queer] steht für den Versuch, die Identitätskategorien schwul und lesbisch (und damit auch Heterosexualität als Identität) in Frage zu stellen. Es ist ein Zeichen, das nichts bezeichnet, da es keine Referenzen gibt, auf das es verweist: *queer* ersetzt in den USA neuerdings zwar häufig andere Selbstdefinitionen wie schwul, lesbisch, bisexuell, letztlich steht es jedoch quer

¹⁸ Sabine Hark: „Queer Interventionen“. In: *Feministische Studien* 11.2 1993, S. 103.

zu all diesen Kategorien und beansprucht, diesen gleichsam den ontologischen Boden unter den Füßen wegzureißen.¹⁹

Teresa de Lauretis behauptet, daß *queer* der Versuch sei, „Begriffe zu artikulieren, in denen lesbische und schwule Sexualitäten als Formen von Widerstand gegen kulturelle Homogenisierung verstanden werden könnten, da sie den dominanten Diskursen mit anderen Konstruktionen eines kulturellen Subjekts entgegenwirken.“²⁰ Michael Warner betont, daß *queer* ein Angriff nicht nur auf Kategorien der *gender* oder sexuellen Identität ist, sondern auf das Normale überhaupt:

Auf *queer* zu bestehen - einen Terminus, der gegen das 'Normale' definiert wird und einem Kontext des Terrors entstammt - hat den Effekt, daß es auf ein weites Feld der Normalisierung als Ort der Gewalt weist, nicht auf die bloße Intoleranz. Das Brillante an dieser Strategie des Namens liegt darin, daß es Widerstand auf dem breiten sozialen Terrain des Normalen mit einem eher spezifischen Widerstand auf dem Terrain der Homophobie auf der einen Seite, auf dem der Lust auf der anderen, verbindet. 'Queer' bezeichnet also auch die Schwierigkeit, die Gruppe zu definieren, um deren Interessen es in der *queer*-Praxis geht. Und als ein Teilersatz für die Termini 'lesbisch und schwul' versucht *queer* teilweise Fragen der Sexualität von denen des *gender* zu trennen.²¹

Wenn weder *gender*, Anatomie noch Sexualität bestimmen kann, was *queer*-Sein heißt, wie weiß man - wie wissen die *queers* selbst, was und wer sie sind? In einem sehr drastischen Sinne ist *Queer Theory* ein frontaler Angriff sowohl auf die Politik der Identität wie auch auf alle Formen der Identität überhaupt. Judith Butler, die als eine der führenden

¹⁹ *Ibid.*, S. 104.

²⁰ *Ibid.*, S. 104.

²¹ Suzanna Danuta Walters: „From Here to Queer. Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't A Woman Be More Like a Fag?)“. In: *Signs* 21.4 Sommer 1996, S. 834.

TheoretikerInnen der *Queer Theory* gilt, unterstreicht die Weigerung der *queers*, sich zu einer Identität zu bekennen, wenn sie behauptet: „Kategorien der Identität tendieren dazu, Instrumente von Regimes der Regulierung zu sein, ob als die normalisierenden Kategorien repressiver Strukturen oder als Parole für eine befreiende Befragung gerade dieser Repression.“²² Butler und andere *Queer*-TheoretikerInnen betrachten Identitätsformen stattdessen als Inszenierung, als *performance*: Das, was wir als unsere Identität (*gender, sex, etc.*) betrachten, ist nicht Ausdruck eines authentischen inneren Kerns oder Wesens, sondern der dramatische Effekt (nicht die Ursache) unserer Inszenierungen. Wir lernen diese Inszenierungen genau auf die gleiche Weise zu fabrizieren, wie wir eine Sprache lernen, durch Nachahmung und die langsame Beherrschung öffentlicher kultureller Idiome (z.B. die körperlichen Gesten von *gender*). Innerhalb dieses Rahmens ist also die Illusion eines innerlichen organisierenden *gender*-Kerns eine Phantasie, die sich auf der Oberfläche von Körpern durch die *performance* inskribiert. Die *queers* sind also diejenigen, die sich weigern, mitzumachen, sich in diese Kategorien einzupassen: Als postmoderne Subjekte unternehmen sie eine Politik der Subversion von Identitäten überhaupt, wie Steven Seidman argumentiert:

Implizit in dieser Subversion der Identität ist eine Zelebrierung der Liminalität, der Räume zwischen oder außerhalb von Strukturen, eine anarchistische Befürwortung der 'reinen' Freiheit von allen Hindernissen und Grenzen. [...] Wie in der poststrukturalistischen Verweigerung der Identität werden unter dem undifferenzierten Zeichen von *queer* all diejenigen heterogenen Begierden und Interessen vereint, die im heterosexuellen und schwulen *mainstream* marginalisiert und ausgeschlossen werden. *Queers* werden nicht durch ihre

²² Judith Butler: „Imitation and Gender Insubordination“. In: Diana Fuss (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Routledge, 1991, S. 13-14.

einheitliche Identität vereint, sondern nur durch ihren Widerstand gegen disziplinierende, normalisierende gesellschaftliche Kräfte.²³

Wie Butler ausführt, nimmt diese Subversion konkret oft die Form von Parodie an. Für Butler gibt es vor der Bildung der *gender*-Identität keine natürlichen Ressourcen wie polymorphe Sexualität oder Androgynie, die den Widerstand gegen das *gender*-System motivieren könnten. Was aber möglich ist, ist Widerstand durch Parodie oder Travestie von einem Standpunkt innerhalb des Systems, um eine 'natürliche' und 'essentielle' Auffassung von *gender* in Frage zu stellen und das System zu destabilisieren. Dieser Widerstand kann sich als *drag*, *cross-dressing* oder *camp* ausdrücken, als Spiel mit den Kriterien, die 'normalerweise' *gender* bezeichnen, indem Personen des 'einen' Geschlechts oft auf übertriebene Weise sich die Kleider und die Gesten des 'anderen' Geschlechts aneignen. Oder *queers* spielen innerhalb der 'eigenen' *gender*-Kategorien mit einer parodierten Darstellung der Rollen des einen oder des anderen Geschlechts als z.B. *butch* oder *femme* oder *dildo*- oder Lippenstift-Lesben. Wie Butler behauptet, fordert *drag*

das subversive Gelächter im Pastiche-Effekt jener parodistischen Verfahren, die das Original, das Authentische und das Reale selbst als Effekt darstellen. Ein Verlust der *Geschlechter-Normen* hätte den Effekt, die Geschlechter-Konfigurationen zu vervielfältigen, die substantivische Identität zu destabilisieren und die naturalisierten Erzählungen der Zwangsheterosexualität ihren zentralen Protagonisten: 'Mann' und 'Frau' zu berauben.²⁴

²³ Steven Seidman: „Identity and Politics in a 'Postmodern' Gay Culture. Some History and Conceptual Notes“. In: Michael Warner (ed.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, S. 133.

²⁴ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Übers. v. Katrina Menke, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991, S. 215.

Andere TheoretikerInnen argumentieren, daß *drag* als Spiel mit *gender*-Normen die Kastration als Fundament des Patriarchats in Frage stellt: Sobald die Männlichkeit als nur Mache, als Imitation gesehen wird, wird der phallische Schwindel als solcher entblößt und delegitimiert, erklären die AnhängerInnen von *drag*. Auch wenn Lesben übertrieben die Gesten der Weiblichkeit nachahmen, kann das auch als destabilisierende Parodie verstanden werden: *gender* als Parade, als Maskerade, als fiktiv: Da der Stil die Frau *ist*, dieses Rollenspiel ermöglicht, *gender* auf Distanz zu halten, was wiederum unterstreicht, daß es Rolle, und nicht Natur ist. Die Performance-Künstlerin Annie Sprinkle gilt zum Beispiel aus dem Grund auch als *queer*: Als Lesbe stellt sie ihre Karriere als heterosexuelle Porno-Königin dar, erzählt mit süßlicher Kleinmädchen-Stimme von ihren sexuellen Abenteuern und läßt für zehn Dollar sogenannte Titten-Fotos von sich und ihrem Publikum machen: Man sitzt auf der Bühne bequem in einem Sessel und läßt sich mit einer riesigen Sprinkle-Brust auf dem Kopf photographieren. Suzanna Walters bemerkt:

Offenbar sind *cross-dressing*, *passing* und sonstige Tropen des postmodernen Vergnügens sexier, lustiger und kreativer als frühere Diskurse der Identität und Politik. *Performance* ist vielleicht die perfekte Trope für unsere eigenartige Zeit, da sie ein Gefühl der verführerischen Aktivität innerhalb der deprimierenden Ruinen des Spätkapitalismus produziert.²⁵

Es fällt wahrscheinlich auf, daß einige Formen der *queer* Parodie der U.S.-amerikanischen schwulen Subkultur entstammen, und das ist vielleicht ein schwieriger Punkt für FeministInnen. Oft werden FeministInnen oder gar Lesben als GegnerInnen von *queers* betrachtet:

An der Reifizierung geschlechtlicher bzw. sexueller Identitäten seien, so *queer* KritikerInnen, auch feministische bzw. lesbisch/schwule Bewegungen und Diskurse beteiligt. Auch sie haben, mit dem Hinweis auf die politische Not-

²⁵ Suzanna Danuta Walters: *art. cit.*, S. 855.

wendigkeit der Behauptung von Identitäten, in deren Stabilität und Kohärenz investiert.²⁶

Da *queer* sowohl *gender*- wie auch *sex*-Kategorien in Frage stellt, sind auch weibliche *queers* gar nicht überzeugt, daß andere Frauen bzw. Lesben ihre Verbündeten seien: Es ist die sexuelle Abweichung, die das *queer*-Sein ausmacht, was zu dem etwas eigenartigen Phänomen geführt hat, daß es neuerdings auch *straight*, d.h. heterosexuelle *queers* gibt. Der Feminismus wird als rigide, homophobisch und asexuell dargestellt, und als schuldig daran, eine einzige selbstidentische universelle Kategorie 'Frau' - das Gegenteil von 'Mann' - als Subjekt des Feminismus aufgestellt zu haben, manchmal gar als die Sex-Polizei, die nur eine einzige Art von politisch korrekter Sexualität erlaubt. Suzanna Walters beschreibt dieses Klischee vom Feminismus so:

Es war einmal eine Gruppe von sehr langweiligen häßlichen Frauen, die sich gar nicht für Sex interessierten, viel im Wald spazierengingen, schlechte Gedichte über Göttinnen lasen, Flanellhemden trugen und Männer haßten (auch ihre schwulen Brüder). Sie nannten sich Lesben. Dann kamen glücklicherweise einige Kerle, die Foucault, Derrida und Lacan hießen, sich Mädchenkleider anzogen und große weiße Pferde ritten. Sie sagten diesen albernen Frauen, daß sie politisch korrekte, rigide, frigide, sexhassende Puritanerinnen seien, die es einfach nicht kapierten - es sei sowieso nur ein Spiel, es gehe um Wörter und Bilder, um Mimicry und Nachahmung, es sei eine Zeichenkako-phonie, die nirgendwo hinführe. Es sei einfach albern, wurde den Frauen gesagt, ihre Politik um *gender* herum aufzubauen, da *gender* sowieso nur eine Inszenierung sei, ein Kostüm, das angezogen werde und in *drag-performance* verkehrt herum getragen werde. Und jeder wisse, daß Jungens sich besser verkleiden können.²⁷

²⁶ Sabine Hark: *art. cit.*, S. 107.

²⁷ Suzanna Danuta Walters: *art. cit.*, S. 844.

Walters ist der Meinung, daß Theorien der *performance* sehr leicht ahistorisch und auch marginalisierend wirken können, da sie keine anderen gesellschaftlichen Barrieren berücksichtigen. Sie fragt sich, warum die schwule männliche Nutte jetzt als exemplarisch gilt, warum Lesben nicht dabei sind, ihre eigenen Formen nonkonformer Sexualität auszuarbeiten und ob *queer* Lesben wieder unsichtbar macht. Sie fragt sich desweiteren, was die *Queer* Theorie und Praxis außer Acht läßt:

Daß ich einen Dildo trage, wird nicht verhindern, daß ich als Frau vergewaltigt oder als Lesbe belästigt werde. Auch wenn ich mich etwas mächtiger fühle, wird es mir nicht helfen, außerhalb des Ghettos der geschlechtspezifischen Arbeitsteilung zu bleiben. Ich kann homophobische Männer mit Baseball-Schlägern nicht von der Theorie der *gender*-Ambiguität überzeugen, ihnen nicht beibringen daß ich 'wirklich' keine Lesbe bin.²⁸

Die Antwort ist sicher nicht, argumentiert Walters weiter, den Feminismus ganz abzulehnen, sondern kontinuierliche und kreative Verhandlungen zwischen FeministInnen und *queers* mit substantielleren und bedeutungsvolleren Bindungen, und nicht Trennung als Ziel anzustreben. Vor allem in diesen Tagen der antifeministischen FeministInnen „muß wiederholt darauf bestanden werden, daß es keine radikale Praxis und gar keine radikale Theorie ohne den Feminismus gibt, wie vielfältig und neu konfiguriert dieser neue Feminismus auch sein mag“.²⁹ Zu einer Zeit des globalen Kulturtransfers können wir ziemlich sicher sein, daß die *Queer Theory* auch in Deutschland ankommen wird: Vielleicht können FeministInnen hier die Auseinandersetzung mit den *queers* aufnehmen, die uns in den USA noch nicht gelungen ist.

Die politische Praxis von *queers* nimmt sich die anti-AIDS Gruppe ACT UP, was ungefähr „sich aufführen“ heißt, als Modell und lehnt die

²⁸ *Ibid.*, S. 856.

²⁹ *Ibid.*, S. 864.

Praxis der *mainstream*-Lesben- und Schwulen-Gruppen ab, die nur auf Aufnahme in die größere Gesellschaft zielt, wie Lisa Duggan erklärt:

Die neuen Militanten lehnen den liberalen Wert der Privatheit und das Appell an Toleranz ab, die in dem Programm der schwulen Organisationen des *mainstream* vorherrschen. Stattdessen betonen sie *Publicity* und Selbstbehauptung; Konfrontation und direkte Aktion stehen oben auf der Liste ihrer taktischen Optionen; die Rhetorik der Differenz ersetzt die Betonung von Assimilation und Ähnlichkeit mit anderen Gruppen liberaler Positionen.³⁰

Queer Nation ist eine der bekanntesten politischen Gruppen, die sich die Aufgabe gesetzt hat, eine neue multiple mehrdeutige Auffassung von Nationalität zu entwickeln, die sich auf Gemeinsamkeiten mit den politischen Praktiken unterdrückter Nationen bezieht. Seit ihrer Gründung 1990 hat sie kollektive lokale Rituale des Widerstands, Massenkulturspektakel, eine Organisation und sogar ein Lexikon erfunden. Sie fassen solche Taktiken als Guerillakrieg auf, der die Normalität des Nationalen als *camp* simuliert. Unter anderem eignet sich *Queer Nation* die Strategien der Werbungsindustrie an, um öffentliche Räume in Zonen der politischen Pädagogik zu verwandeln. Sie lehnen die Strategien der Assimilierung immer ab und versuchen, ihre Gegenwart so explizit wie nur möglich zu artikulieren mit dem Ziel, die Sicherheit öffentlicher Orte für all diejenigen zu gewährleisten, die sich in diesen Sphären bewegen. In New York City haben sie eine Posterkampagne mit radikalen Künstlern gestartet; in Chicago haben sie Flugblätter mit der Parole verteilt: „I hate straights“, (Ich hasse Heterosexuelle), einem Satz, der ausdrücken will, daß *queers* nicht länger bereit sind, ihre Wut zu unterdrücken und auf Toleranz und Assimilierung von Heterosexuellen zu hoffen. Die „rosaroten Panther“ haben sich in Selbstverteidigungstechniken ausgebildet und versuchen, andere *queers* gegen homophobische Angriffe zu schützen; in den 'Queer Nights Out'-Aktionen überfallen Gruppen von *queers* Kneipen

³⁰ Lisa Duggan: „Making Things Perfectly Queer“. In: *Socialist Review* 22.1 1992, S. 15.

und Bars und benehmen auf sehr auffällige Weise *queer*, um die Gewöhnlichkeit des Körpers und der Lust von *queers* zu unterstreichen; in Malls und Einkaufszentren gehen sie sehr demonstrativ zusammen einkaufen oder lieben sich in sehr ausführlichen „Kiss-Ins“. „Wir sind hier! Wir sind *queer*! Findet Euch damit ab!“ ist die Botschaft. Was frau auch immer von der *Queer Theory* hält, die *queer* Praxis ist eine sehr wichtige und sehr mutige Intervention, die den Freiraum für *queers* and andere Andersdenkende und -handelnde zurückerobert.

Eine andere Gruppe von FeministInnen, deren theoretischer und praktischer Ansatz nicht ganz so weit entwickelt ist, betont eine andere Kategorie, die *gender* und *sex* durchkreuzt, die Rassenidentität. In den achtziger Jahren waren Rasse und ethnische Zugehörigkeit die gesellschaftlichen Kategorien, die FeministInnen zuerst dazu zwangen, auf Differenzen unter Frauen zu achten. Seit den frühen achtziger Jahren widmen sich schwarze Frauen, die sich zunehmend als Feministinnen, oder auch manchmal als *Womanistinnen* definieren, der Erforschung sowohl der Besonderheiten der Erfahrung von Frauen und Geschlechterverhältnissen in ihren *communities* als auch ihren Unterschieden von weißen Frauen und Männern. Auch sie unterstreichen also die Falschheit der universalisierenden Behauptungen, die von weißen Frauen früher gemacht wurden, und zeigen auf, wie Konstruktionen von Weiblichkeit immer rassistisch und kulturell definiert sind. Schwarze Frauen waren also in der Vorhut derjenigen, die theoretische Konzepte entwickelten, die das Verständnis der Vielzahl von Kategorien wie Rasse, Klasse und Sexualität ermöglichten, drei zentrale Begriffe, die sich überschneiden, um das Leben und die Erfahrung von Frauen zu bestimmen. Seit den frühen neunziger Jahren haben aber einige weiße FeministInnen auch einen Schritt vorwärts unternommen, indem sie darauf bestanden haben, daß in genau dem Sinne, demzufolge auch Männer, und nicht nur Frauen, ein *gender* haben, auch weiße und nicht nur schwarze Frauen eine Rassenidentität besitzen. Ruth Frankenberg, eine der ersten feministischen WissenschaftlerInnen, die auf diesem Gebiet veröffentlicht hat, argumentiert:

Wenn es stimmt, daß die Rassenidentität auch das Leben von weißen Frauen bestimmt, dann gebe ich dieser kumulativen Gestalt den Namen 'Weißheit'. 'Weißheit' ist eine Gruppe miteinander verbundener Charakteristika. Erstens ist die Weißheit ein Ort des strukturellen Rassenprivilegs. Zweitens ist es ein 'Standpunkt', ein Ort, von dem aus weiße Menschen sich selbst, andere und die Gesellschaft betrachten. Drittens bezieht sich 'Weißheit' auf eine Gruppe kultureller Praktiken, die meist unmarkiert und ungenannt sind.³¹

Peggy McIntosh hat diese Einsichten in das Wesen weißer Privilegien weiterentwickelt:

Ich bin dazu gekommen, weiße Privilegien als ein unsichtbares Paket unverdienter Wertgegenstände zu betrachten. Ich kann mich darauf verlassen, daß ich sie jeden Tag einlösen kann, sie sollten mir aber unbewußt bleiben. Weiße Privilegien sind wie ein Rucksack mit besonderen Vorräten, Versicherungen, Werkzeugen, Landkarten, Reiseführern, Codebüchern, Pässen, Visa, Kleidern, Kompaß, Notausrüstung und Blankoschecks. [...] Ich erkenne ein Muster durch die Matrix der weißen Privilegien, ein Muster von Prämissen, die an mich als weißen Menschen weitergereicht wurden. Es gibt ein Hauptterrain der Kultur, es ist mein Terrain, und ich gehöre zu denen, die das Terrain kontrollieren dürfen. Ich kann die Standards dieser Kultur erfüllen und die Vorteile verschiedener Optionen wahrnehmen, um das aus meinem Leben zu machen, was diese Kultur einen Erfolg nennt. Meine Hautfarbe ist ein Vorteil bei jeder Entscheidung, zu der ich erzogen wurde. Auf wichtige Weisen kann ich damit rechnen, dazu zugehören und daß gesellschaftliche Systeme zu meinem Vorteil funktionieren werden. Mir wird erlaubt, all das, was außerhalb der herrschenden kulturellen Formen liegt, herabzusetzen, zu fürchten, zu vernachlässigen oder zu ignorieren. Als Teil der Hauptkultur darf ich sie ziemlich offen kritisieren, mein Leben wird mir so oft entgegengespiegelt, daß ich mich

³¹ Ruth Frankenberg: *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, S. 1.

im Bezug auf meine Rasse, wenn nicht auf mein Geschlecht, als einen der echten Menschen wahrnehmen kann.³²

Die Arbeit der FeministInnen, die sich mit Weißheit befassen, hat also mindestens zwei Schwerpunkte. Erstens versuchen sie, Weißheit sichtbar zu machen, da Weißheit die unmarkierte, ungenannte Norm ist. McIntosh zeichnet zum Beispiel sechsvierzig verschiedene Privilegien der Weißheit auf: Zu denen gehören unter anderem das Privileg, hauptsächlich unter Menschen der eigenen Hautfarbe zu sein; mit dem guten Willen von NachbarInnen, VerkäuferInnen, MaklerInnen und Bankleuten rechnen zu dürfen; das eigene schlechte Benehmen nicht als beispielhaft für alle Menschen dieser Hautfarbe sehen lassen zu müssen; nie gebeten zu werden, für alle Menschen der eigenen Hautfarbe zu sprechen und so weiter. Diese FeministInnen versuchen auch zu demonstrieren, wie die Rassenidentität von anderen Kategorien wie Klasse, Kultur, Ethnizität, *gender* und Sexualität durchkreuzt wird, wie sich Definitionen von Weißheit mit der Zeit ändern und wie sie mit der weiteren Geschichte der westlichen Expansion und des Kolonialismus verbunden ist. Sie betonen, daß das westliche oder weiße Subjekt als Effekt der westlichen diskursiven Produktion seiner Anderen produziert wird. Sie untersuchen auch, wie durch gesellschaftliche Prozesse innerhalb der institutionellen Einrichtungen in Schulen, Universitäten und Arbeitsplätzen Frauen als Agenten produziert werden, die häufig ganz unbewußt den Rassismus reproduzieren und wie der Versuch seitens weißer Menschen, die Bedeutung von Rassenidentität zu verleugnen - ein Standpunkt, der in den USA 'Farbenblindheit' genannt wird - oft tatsächlich als eine 'Ausweichung vor der Macht' zu interpretieren ist, als ein Versuch, die Privilegien

³² Peggy McIntosh: „White Privilege and Male Privilege. A Personal Account of Coming to See Correspondences Through Work in Women's Studies“. In: M. I. Andersen, P. Hill Collins, *Race, Class, and Gender*, London, Routledge, 1992, S. 71, S. 77.

zu verleugnen, die von der weißen Hautfarbe herkommen. Sie argumentieren stattdessen, daß Weißheit Hierarchie, Ausgrenzung und Beraubung sowohl verlangt wie auch konstituiert. Obwohl FeministInnen offensichtlich dabei sind, Kategorien zu entwickeln, die Weißheit in ihren vielen Varianten zu begreifen, steckt die empirische Arbeit zu dieser Frage noch in den Anfängen. Als Schritt in die Richtung der Dokumentation dieser Prozesse können Frankenbergs Interviews mit dreißig Frauen in ihrem Buch *White Women Race Matters* gelten, in dem sie sowohl die rassistischen Prämissen dieser Frauen untersucht als auch die Frage, wie ihre Identität durch andere Kategorien beeinflusst wird.

Auf der anderen Seite versuchen diese antirassistischen FeministInnen auch aufzudecken, wie weiße Frauen sich der Reproduktion des Rassismus widersetzen können. Daß sie die Rassenidentität als genau so relevant für weiße wie für schwarze Frauen sieht, hat gewichtige Folgen für die feministische antirassistische Praxis. Aus dieser Perspektive ist antirassistische Arbeit keine wohlwollende Aktivität, die anderen zugute kommt, sondern eine Form der Praxis, die große Bedeutung auch für die Gestaltung des Lebens weißer FeministInnen hat. AktivistInnen, die ihren Nachdruck auf Weißheit legen, haben verschiedene Strategien des Widerstands vorgeschlagen. Eine Gruppe, die sich die Neuen AbolitionistInnen nennt, empfiehlt „Rassenverrat“, die Ablehnung der weißen Privilegien und der weißen Identität. Unter der Parole „Untreue der Weißheit gegenüber ist Treue der Menschheit gegenüber“ weigern sie sich, weiterhin mit dem weißen RassistInnen zu kooperieren. (Eine Erwiderung auf einen rassistischen Witz wäre zum Beispiel: „Sie haben das wahrscheinlich gesagt, weil Sie der Meinung sind, ich wäre eine Weiße“.) Andere antirassistische FeministInnen benutzen Straßentheater an öffentlichen Orten, um auf die Prämissen zu verweisen, auf denen Weißheit beruht und Diskussionen darüber anzuregen. Eine dritte Gruppe, „Weiße Frauen, die den Rassismus herausfordern“, behauptet, daß es wichtig ist, die

Wirklichkeit, daß wir eine weiße Hautfarbe besitzen, für uns in Anspruch zu nehmen und uns mit unseren unverdienten Privilegien auseinanderzusetzen, während wir zugleich darauf hinweisen, daß diese Hierarchie eine Erfindung ist. [...] Die Herausforderung ist also, unsere Weißheit als physische Beschreibung in Anspruch zu nehmen, während wir zugleich das ablehnen, was Weißheit ideologisch bedeutet.³³

Diese Frauen argumentieren, daß ein Bewußtsein der weißen Rassenprivilegien eine Umstellung gegenüber anderen Weißen verlangt, was häufig bedeutet, daß einem/einer die Rassenprivilegien verweigert werden, weil andere Weiße entscheiden, daß antirassistische Weiße nicht länger „zu uns“ gehören. Ein solches Bewußtsein muß auch die Erkenntnis einschließen, daß auch Weißheit keine einheitliche Kategorie ist und daß weiße Frauen verschiedener Herkunft in verschiedenen Kontexten auf verschiedene Weisen effektiv sein können. Statt ihre Weißheit zu verleugnen möchte diese Gruppe von Feministinnen ihre Weißheit neu definieren, wie sie argumentieren:

Letztendlich ist unser Ziel, an einer rebellierenden Bewegung teilzunehmen, die Weißheit aus den Händen der Waffenfans, der Lebensrechtler, der Quotengegner und der Immigrationsgegner entführt und sie in die Hände derjenigen legt, die willens sind, gegen Farbenhierarchien als System der Ungleichheit zu arbeiten. Estelle Disch erklärt: Jedesmal, wenn man sagt, es wäre okay, weiß zu sein, hört es sich an, als wäre man selbst weiße Rassistin. Weil es keine andere Sprache gibt, müssen wir die gleichen Wörter wie sie - mit entgegengesetzten Bedeutungen benutzen und herausfinden, wie man innerhalb

³³ Becky Thompson, *White Women Challenging Racism: „Home/Work. Antiracist Activism and the Meaning of Whitemenss“*. In: Michelle Fine, Lois Weis, Linda C. Powell et al. (ed.), *Off White. Readings on Race, Power, and Society*, New York, Routledge, 1997, S. 357.

dieses Kontrastes organisieren kann. Das ist offenbar die Herausforderung, die uns bevorsteht.³⁴

Obwohl diese verschiedenen Gruppen von AntirassistInnen verschiedene Strategien wählen, haben sie eines mit den *queers* gemeinsam: Sie sind überzeugt, daß ein Angriff auf Ungleichheiten jedweder Art nur durch die Anerkennung von Differenzen möglich ist, und nicht durch die Verleugnung, daß sie existieren.

Eine Vielzahl von akademischen FeministInnen haben auf die Änderungen in der U.S.-amerikanischen feministischen Theorie der neunziger Jahre durch die Herausarbeitung eines neuen theoretischen Standpunkts geantwortet, den sie den „materialistischen Feminismus“ nennen. Viele materialistische FeministInnen hätten sich früher wahrscheinlich als sozialistische oder marxistische FeministInnen bezeichnet, aber ihr Ansatz ist in den neunziger Jahren durch ihre Begegnung mit der postmodernen Theorie sehr stark modifiziert worden. Auf der einen Seite bleiben diese FeministInnen insofern MaterialistInnen, weil sie immer noch argumentieren, daß nicht nur der Diskurs, sondern auch die Gesellschaftsstruktur, die Arbeitsteilung und der Staat die Produktion von Subjektivität bedingen - obwohl sie auch behaupten, daß der Marxismus bedeutend verändert werden muß, um die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung einbeziehen zu können. Sie verwerfen heftig eine postmoderne Theorie, die eine Politik der Differenz unter Identitäten wie Rasse, Klasse, Geschlecht einer Politik der Differenz innerhalb der Signifikation ersetzt. Sie argumentieren weiterhin, daß verschiedene Formen der Herrschaft wie Patriarchat, Kapitalismus oder Imperialismus systemisch und global sind und durch systemische Analyse zu verstehen sind, nicht als beliebige Beispiele des Spiels der Macht. Sie bestehen auch darauf, den Diskurs als „Ideologie“ zu definieren, um behaupten zu können, daß der Diskurs immer in einer Beziehung zur Macht der dominanten Gruppen steht - obwohl sie als

³⁴ *Ibid.*, S. 362-363.

postmoderne TheoretikerInnen nicht länger an den Unterschied zwischen Ideologie und Wahrheit glauben, sondern für eine Althusser'sche Definition von Ideologie eintreten, die Ideologie als „das imaginäre Verhältnis der Individuen zu ihren realen Existenzbedingungen“ versteht. Ihre Gesellschaftsanalyse basiert nicht auf unhaltbaren Meta-Narrationen: Sie legitimiert sich nicht aufgrund ihrer wissenschaftlichen Wahrheit, sondern durch ihr Erklärungsvermögen und ihr Eintreten für emanzipatorische gesellschaftliche Veränderung. Sie geben das Basis-Überbau-Modell preis und argumentieren stattdessen, daß politische, ideologische, und ökonomische Produktionssphären sich wechselseitig determinieren und systematisch darin verwickelt sind, bestimmte Gesellschaftsverhältnisse aufrechtzuerhalten. Als postmoderne TheoretikerInnen bestehen sie auch darauf, daß Ideologie bzw. Diskurs eine sehr stark determinierende Rolle im Gesellschaftsleben spielt und betrachten Textualität und Differenz - die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant selbst als Orte gesellschaftlichen Konfliktes und Kampfes. Wie viele U.S.-amerikanische FeministInnen der neunziger Jahre glauben materialistische FeministInnen, daß Weiblichkeit wie auch die Lebensbedingungen von Frauen diskursive Produktionen sind, die nur durch eine Analyse von vielen Faktoren, darunter Klasse, Rasse, Nationalität und Sexualität so wie *gender* zu verstehen sind. Sie behaupten weiterhin, daß der gesellschaftliche Wandel im Interesse der Frauen nicht durch die Beiträge von Frauen allein zu bewerkstelligen ist. Wie Rosemary Hennessy, eine führende materialistische Feministin es ausdrückt, ist eine solche globale Revolution vielmehr der „Effekt eines kollektiven, nicht nur eines feministischen Subjekts.“³⁵

Materialistische FeministInnen würden also zwei Arten von Kritik an andere FeministInnen richten. Auf der einen Seite fordern sie feministische TheoretikerInnen heraus, die in den liberalen Humanismus oder Empirismus zurückfallen, indem sie sich auf eine undifferenzierte „Erfah-

³⁵ Rosemary Hennessy: *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, New York, Routledge, 1993, S. 323.

„Leben von Frauen“ oder auf „das Leben von Frauen“ als Grund von feministischen Erkenntnissen beziehen. Hennessy selber betont, daß auch die „Wirklichkeit“ des „Lebens von Frauen“ ein ideologisches Produkt ist:

Das Leben von Frauen wird durch Ideologie in dem Sinne geformt, daß die gelebte Erfahrung nie roh auf den Tisch kommt, sondern daß ihr aus einer Vielzahl von Perspektiven Sinn zugeschrieben wird, darunter die der Frau, die die Erfahrungen macht, wie auch die der feministischen KritikerIn, WissenschaftlerIn oder TheoretikerIn, die sich auf das Leben von Frauen als Grund ihrer Erkenntnisse beruft. Das Leben von Frauen wird überhaupt nur verständlich als Resultat der sinnstiftenden Mechanismen, die im jeweiligen historischen Moment existieren.³⁶

Gleichzeitig kritisiert Hennessy als historische Materialistin sehr heftig diejenigen postmodernen FeministInnen, die Weiblichkeit als Alterität oder Überfluß innerhalb der Signifikation, also als alleiniges Produkt von Diskurs ansehen. Sowohl „Überfluß“ wie auch „Alterität“ sind Positionen innerhalb des Diskurses: „Die Kategorie des 'Anderen' ist Texten der Kultur immanent. Es grenzt die herrschenden Diskurse ab, indem es den negativen Pol von präkonstruierten Kategorien bezeichnet und die Grenzen der Verständlichkeit überhaupt definiert.“³⁷ Mit Hilfe der Theorie von Althusser und Gramsci behauptet Hennessy also, daß das Subjekt des Feminismus den herrschenden Institutionen des patriarchalischen Kapitalismus entstammt. Sie argumentiert: „Sobald Ideologie als ein ungleichmäßiges und widersprüchliches Ensemble von Diskursen verstanden wird, braucht der Ort, von dem aus Kritik artikuliert wird, sich nicht außerhalb der Ideologie zu befinden.“ Die „produktiven Widersprüche“ im konterhegemonialen Diskurs des Feminismus „sind Widersprüche, die von den ausbeuterischen und repressiven Verhältnissen des patriarchali-

³⁶ *Ibid.*, S. 78.

³⁷ *Ibid.*, S. 86.

schen Kapitalismus produziert werden.³⁸ Die Autorität des Feminismus und seine Wahrheitsansprüche ergeben sich nicht auf der Grundlage seiner Erkenntnisse an einem Standort außerhalb der Ideologie, sondern aus den *Effekten* seiner Erkenntnisse, über Sinngebung in der Welt. Das Besondere des feministischen Ansatzes gegenüber anderen radikalen Perspektiven, die auch eine systemische Analyse anstreben, liegt in dem Standpunkt, von dem aus der Feminismus seine Kritik unternimmt. Oder, wie Hennessy es ausdrückt:

Wenn das Objekt feministischer Untersuchungen als das komplexe Zusammenspiel von sozialen Verhältnissen definiert wird, innerhalb derer das feministische Subjekt reproduziert wird, dann kann gleichermaßen das kollektive *Subjekt* der feministischen Kritik seinen speziellen Ansatz behaupten - als Subjekt einer Kritik, die damit beginnt, die Abwertung von Frauen im Patriarchat in allen möglichen Produktionsverhältnissen zu untersuchen und dagegen anzugehen.³⁹

Indem materialistische FeministInnen ihre Perspektive als den Zugang einer Kritik aller unterdrückerischen Systeme auffassen, sind sie bemüht, „eine Philosophie der Praxis“ zu entwickeln, „die dazu beitragen kann, einen global artikulierten revolutionären Kampf zu führen.“⁴⁰

Die letzte wichtige Gruppe von FeministInnen der neunziger Jahre ist wahrscheinlich die bedeutendste für das Überleben der Frauenbewegung, denn sie besteht aus der „Third Wave“, der Dritten Welle, der jüngsten Generation von frauenbewegten Frauen, manchmal sogar aus den Töchtern von FeministInnen der ersten Stunde. Obwohl Frauen dieser Generation häufig als PostfeministInnen abgetan werden, schlossen sich nach einem Rückgang während der achtziger Jahre viele jüngere Frauen ab Ende der achtziger Jahre der Frauenbewegung neu an, manchmal als

³⁸ *Ibid.*, S. 92.

³⁹ *Ibid.*, S. 97.

⁴⁰ *Ibid.*, S. 323.

Folge ihrer Beteiligung als Lesben an Aktionen von *queers*. (Sicher spielen auch die *Women's-Studies*-Programme hier eine wichtige Rolle, die es mittlerweile an fast jedem College und jeder Universität des Landes gibt). Auf der einen Seite konnten sie einige harterfochtene Errungenschaften der Frauenbewegung als selbstverständlich betrachten - Sportteams für Frauen, Empörung gegenüber sexueller Belästigung und Gewalt gegen Frauen, die Voraussetzung der Gleichheit der Frau, die Anerkennung von weiblichen Leistungen; andererseits mußten sie gegen Karrierebarrieren, Homophobie - und sexuelle Belästigung und Gewalt gegen Frauen - weiterhin ankämpfen. Diese Generation hat die Erfahrung hinter sich, daß es ohne Bündnisse mit sehr vielen verschiedenen Frauen nicht geht. Einige der Beteiligten meinen sogar, daß die *Third Wave* überhaupt eine andere Art von Feminismus ist, der durch die Herausforderung von schwarzen Frauen an weiße Frauen ermöglicht wurde, sich von vorneherein mit vielfältigen Identitäten und Formen von Unterdrückung auseinandersetzen mußte und sich am ehesten durch Widersprüche definieren läßt. Oft stehen sie dem Feminismus der älteren Generation sehr kritisch gegenüber, den sie manchmal als eine eintönige lustfeindliche Bewegung darstellen, die mit ihrer eigenen zum Teil unter dem Einfluß von *queers* gewonnenen Wertschätzung sexueller Lust und sonstiger Arten von Vergnügen wenig gemeinsam hat. Rebecca Walker - Tochter der schwarzen Autorin Alice Walker - schreibt in ihrer Einleitung zu einer Sammlung von Aufsätzen jüngerer Feministinnen:

Für viele von uns scheint es, als ob Feministin sein wie wir es gesehen und verstanden haben, heißt, uns einer Identität und einer Lebensweise anzupassen, die keinen Platz für Individualität, Komplexität und unsere weniger als perfekten persönlichen Geschichten freihält. [...] Für uns sind die Grenzen zwischen „Uns“ und „Denen“ oft verschwommen, und infolgedessen versuchen wir, Identitäten zu schaffen, die Ambiguität und unsere vielfältigen Posi-

tionalitäten zulassen, die eher einschließen als ausschließen, eher erforschen als bestimmen, eher suchen als ankommen.⁴¹

Trotz oft fehlender Kommunikation zwischen den Generationen können ältere FeministInnen darauf gefaßt sein, daß der Feminismus weitergeht - wenn auch nicht unbedingt in den Formen, an die sie gewohnt waren.

Die sehr verschiedenen Akzente von *Queer Theory*, dem weißen anti-rassistischen Feminismus, dem materialistischen Feminismus und der *Third Wave* legen nahe, daß als Resultat der Betonung von Differenzen unter Frauen der U.S.-amerikanische Feminismus der neunziger Jahre sich in eine Reihe von Bewegungen aufgesplittert hat, so daß es nicht leicht vorstellbar ist, wie kollektive Aktionen im Interesse von Frauen möglich sein könnten. Das heißt, nicht nur die feministische Theorie, sondern neuerdings auch die feministische Praxis, lassen erkennen, wie wenig Gemeinsamkeiten Frauen teilen. Auf welcher Basis ist es also noch möglich, eine Frauenbewegung - oder auch eine konkrete feministische Praxis - zu postulieren, die gegen spezifische oder allgemeine Aspekte der Unterdrückung von Frauen durch Männer ankommen könnte? Am Ende ihres *Signs*-Beitrages bietet Linda Nicholson einige Vorschläge an, die eventuell einen Ausweg aus dieser scheinbaren Sackgasse zeigen könnten. Ist es möglich, fragt Nicholson, die Angriffe auf den biologischen Fundamentalismus als Angriff auf Feminismus überhaupt zu verstehen? Denn, „wenn wir keine gemeinsamen Kriterien besitzen, die dem Wort 'Frau' eine Bedeutung schenken, wie können wir dann eine politische Praxis um diesen Terminus aufbauen? Erfordert die feministische Praxis nicht, daß die Kategorie 'Frau' eine bestimmte Bedeutung besitzt?“⁴² Nicholson wendet sich an die Philosophie von Ludwig Wittgenstein, um dieser Idee zu entgegnen. Nach Wittgenstein werden Wörter „dadurch

⁴¹ Rebecca Walker (ed.): *To Be Real. Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor Books, 1995, S. xxxiii.

⁴² Linda Nicholson: *op. cit.*, S. 100.

definiert, daß ein komplexes Netz von Eigenschaften entwickelt wird, von denen verschiedene Elemente in jeweils verschiedenen Fällen vorhanden sind“. Nicholson schlägt uns vor, daß wir auf ähnliche Weise das Wort 'Frau' verstehen. Auf die Idee zu verzichten, daß 'Frau' eine genau feststellbare Bedeutung hat, heißt nicht, daß es gar keine Bedeutung hat. Stattdessen illustriert die Bedeutung des Wortes 'Frau' eine Landkarte mit sich überschneidenden Ähnlichkeiten und Unterschieden, und auf dieser Landkarte „verschwindet der Körper nicht, wird eher eine historisch spezifische, variable Größe, deren Bedeutung und Tragweite als verschieden in verschiedenen historischen Kontexten erkannt werden.“⁴³ Was daraus folgt, ist, wie Nicholson behauptet, eine andere Auffassung der feministischen Praxis. Bündnispolitik wird oft als Bündnis zwischen FeministInnen und anderen verstanden, aber es ist auch möglich, Bündnisse zwischen Gruppen von FeministInnen zu schließen. Die feministische Praxis könnte dann als der Zusammenschluß von Menschen verstanden werden, „die den Bedürfnissen von Frauen nachkommen wollen, ohne daß dieser Begriff notwendigerweise eine einzige oder vereinbarte Bedeutung hat.“⁴⁴ Das tun FeministInnen sogar schon: Wir schließen Bündnisse mit Frauen, die unsere eigenen Ziele teilen und nicht mit Frauen aus der rechten Szene, die ein ganz anderes Programm haben. Zum Schluß argumentiert Nicholson, daß es vielleicht höchste Zeit ist, daß wir explizit zugeben, daß unsere Behauptungen über Frauen nicht auf einer gegebenen Realität beruhen, sondern unseren eigenen Standorten innerhalb der Geschichte und der Kultur entspringen: Sie sind politische Entscheidungen, die sowohl die Kontexte widerspiegeln, aus denen wir kommen, als auch die Zukunft, die wir gerne sehen möchten.

⁴³ *Ibid.*, S. 101.

⁴⁴ *Ibid.*, S. 102.

Literaturverzeichnis

- Brown, Elsa Barkley:** „'What Has Happened Here'. The Politics of Difference in Women's History and Feminist Politics“. In: *Feminist Studies* 18.2 Sommer 1992, S. 295-312.
- Butler, Judith:** „Imitation and Gender Insubordination“. In: Diana Fuss (ed.), *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York, Routledge, 1991, S. 13-31
- „Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der 'Postmoderne'“. In: V. Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*, Frankfurt, Fischer Verlag, 1993, S. 31-58.
- *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. v. Karin Wordemann, Berlin, Berlin Verlag, 1995.
- *Das Unbehagen der Geschlechter*, Übers. v. Katrina Menke, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991.
- Duden, Barbara:** „Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument“. In: *Feministische Studien* 11.2 1993, S. 24-33.
- Duggan, Lisa:** „Making Things Perfectly Queer“. In: *Socialist Review* 22.1 1992, S. 11-31.
- Frankenberg, Ruth:** *White Women, Race Matters. The Social Construction of Whiteness*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- Friedman, Susan Stanford:** „Beyond White and Other. Relationality and Narratives of Race in Feminist Discourse“. In: *Signs* 21.1 Herbst 1995, S. 1-49.
- Hark, Sabine:** „Queer Interventionen“. In: *Feministische Studien* 11. 2 1993, S. 103-109.
- Hartsock, Nancy:** *Money, Sex, and Power. Towards a Feminist Historical Materialism*, Boston, Northeastern University Press, 1983.

- Hennessy, Rosemary:** *Materialist Feminism and the Politics of Discourse*, New York, Routledge, 1993.
- Hekman, Susan:** „Truth and Method. Feminist Standpoint Theory Revisited“. In: *Signs* 22.2 Winter 1996, S. 341-65.
- Martin, Jane Roland:** „Methodological Essentialism, False Difference, and Other Dangerous Traps“. In: *Signs* 19.3 Frühling 1994, S. 630-657.
- McIntosh, Peggy:** „White Privilege and Male Privilege. A Personal Account of Coming to See Correspondences Through Work in Women's Studies“. In: M. I. Andersen, P. Hill Collins, *Race, Class, and Gender*, London, Routledge, 1992, S. 70-81.
- Nicholson, Linda:** „Interpreting Gender“. In: *Signs* 20.1 Herbst 1994, S. 79-105.
- Patai, Daphne, Noretta Koertge:** *Professing Feminism. Cautionary Tales from the Strange World of Women's Studies*, New York, BasicBooks, 1994.
- Rubin, Gayle:** „The Traffic in Women. Notes on the 'Political Economy' of Sex“. In: Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, S. 157-210.
- Scott, Joan:** *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Seidman, Steven:** „Identity and Politics in a 'Postmodern' Gay Culture. Some History and Conceptual Notes“. In: Michael Warner (ed.), *Fear of a Queer Planet. Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, S. 105-142.
- Sommers, Christina Hoff:** *Who Stole Feminism? How Women Have Betrayed Women*, New York, Simon and Schuster, 1994.
- Thompson, Becky, White Women Challenging Racism:** „Home/Work. Antiracist Activism and the Meaning of Whitemenss“. In: Michelle Fine, Lois Weis, Linda C. Powell, L. Mun Wong, *Off White. Readings on Race, Power, and Society*, New York, Routledge, 1997, S. 354-366.

Walker, Rebecca (ed.): *To Be Real. Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*, New York, Anchor Books, 1995.

Walters, Suzanna Danuta: „From Here to Queer. Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't A Woman Be More Like a Fag?)“. In: *Signs* 21.4 Sommer 1996, S. 830-869.

Informatik-Frauen

Britta Schinzel und Christine Zimmer¹

Auf dem Spielplan steht das Stück *Entwicklung der Informatik* - eine Geschichte, deren Hauptrollen scheinbar nur an Männer, an große Männer, vergeben wurden: Charles Babbage, Alan Turing, Konrad Zuse, Noam Chomsky, Donald Knuth und viele andere formieren sich zu einer klangvollen Liste. Wenn Frauen in diesem Stück überhaupt vorkommen, werden sie meist auf die Neben- oder gar Statistinnenrollen verwiesen. Welche Rollen die Frauen tatsächlich eingenommen haben, wie sie die Geschichte der Informatik bevölkert und gestaltet haben, dafür soll hier ein erster Einstieg geboten werden.

Will man mehr über die informatischen Denkerinnen erfahren, so muß man schon etwas genauer hinsehen: Bspw. sind im aktuellen, 1995 erschienen Buch *Computer Pioneers* der IEEE Computing Society (Lee 1995) unter 240 Pionieren der Computergeschichte gerade einmal ein Dutzend Frauen erwähnt. Die allgemein geringe Präsenz von Frauen in den Lexika der Informatik läßt jedoch noch wenig Rückschlüsse über ihren tatsächlichen Anteil an der Entwicklung der Informatik zu. Frauen wie Ada Gräfin Lovelace, Edith Clarke, Rózsa Péter, Thelma Estrin, Grace Murray Hopper, Adele Goldberg, Jean Sammet, Dana Angluin, Dorothy Denning oder Nancy Lynch - um nur einige Namen zu nennen - müssen in ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Bedeutung neu eingeschätzt - und vor allem wahrgenommen werden. Im folgenden werden einige dieser Persönlichkeiten aus Vergangenheit und Gegenwart näher vorgestellt, außerdem wird in einem kurzen Rückblick die Position

¹ Wir bedanken uns bei Til Westermeyer für Vorarbeiten an diesem Text.

von Frauen in der Computer-Programmierung der 40er und frühen 50er Jahre beleuchtet.²

Ada Gräfin Lovelace (1815-1852) - die Ahnfrau der Informatik

Ada Gräfin Lovelace, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebte, stieß zu dieser Zeit auf höchst widrige Bedingungen, was die Verwirklichung ihrer mathematischen, bzw. frühen informatischen Ambitionen anging. Denn Frauen in der Wissenschaft konnten im Denken der frühbürgerlichen Zeitgenossen nur als eine 'Entartung' der Natur gewertet werden. Der Weg in Universitäten und Bibliotheken war für Frauen vollständig verschlossen. In dieser von den Männern hermetisch verriegelten Welt zu irgendwelchen akademischen Ehrungen oder Ämtern - und damit zu einer Wirksamkeit in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit - zu gelangen, war unmöglich. Andererseits war der Wissenschaftsbetrieb in dieser historischen Phase seiner 'Selbstfindung' noch so wenig formalisiert, daß auch noch andere, informelle Wege des Einstiegs in die Wissenschaft offenblieben: Als wissenschaftliche Ausbildung galt auch die private Lehre bei einem älteren Wissenschaftler - eine Möglichkeit, von der Frauen vergleichsweise oft Gebrauch machten.

Das Leben von Augusta Ada Byron King, Gräfin von Lovelace, ihr Ringen um intellektuellen Aktionsraum, war deutlich von den gegebenen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen geprägt. Augusta Ada Byron kam am 10. Dezember 1815 als Tochter von Lady Byron und dem Dichter Lord Byron zur Welt. Nach der frühen Trennung der Eltern - diese erfolgte zwei Monate nach ihrer Geburt - wuchs sie zurückgezogen unter der Obhut ihrer Mutter auf. Ada wurde wie üblich in adligen Familien von einem privaten Hauslehrer unterrichtet - daß zu ihrem

² Wer sich intensiver für das Thema interessiert, kann weitere Porträts beispielsweise im WWW (z.B. Bois 1997; MacTutor 1996a; TAP 1997; *Woman Mathematicians* 1997) finden. Einen guten Überblick über die Beteiligung von Frauen an der Computerentwicklung gibt auch der Artikel „Pioneering Women in Computer Science“ von Denise W. Gürer (1995).

Repertoire auch die Fächer Mathematik und Astronomie gehörten, ist allerdings ungewöhnlich. Ihr Hauslehrer William Fend, ein ehemaliger Cambridge-Professor, blieb auch in späteren Jahren für sie ein wichtiger Mentor und Vertrauter.

Die zweite wichtige Persönlichkeit in Adas Leben, die ihr mathematisches Talent erkannte und förderte, war die junge Mathematikerin Mary Sommerville. Die beiden Frauen lernten sich Anfang der 30er Jahre in London kennen. Sommerville wurde einerseits zum wichtigen Vorbild für die achtzehnjährige Ada, verschaffte ihr andererseits den begehrten Zugang zu den wissenschaftlichen Zirkeln und den *scientific people* in London. 1833 traf sie bei einer dieser gesellschaftlichen Veranstaltungen auf Charles Babbage, der als „eine der Hauptfiguren dieser 'Szene'“ galt (Hoffmann 1987, S. 44). Ada verfolgte mit großem Interesse die Projekte von Babbage, sie suchte den Kontakt zu ihm. Vor allem mit seinem Konzept und Modell der *difference engine*, einer mechanischen Rechenmaschine, setzte sie sich in den folgenden zwei Jahren intensiv auseinander.

Eine große Veränderung für Ada brachte 1835 ihre Heirat mit Lord King, dem späteren Earl of Lovelace. Die Zeit für ihre mathematischen Studien und die Kontaktpflege mit den wissenschaftlichen Kreisen wurde nun zur äußerst knappen Ressource: Sie hatte die Betreuung mehrerer Wohnsitze zu übernehmen, sie brachte in vier Jahren drei Kinder zur Welt und nach der Geburt ihrer Tochter erkrankte sie sehr schwer. Nach Aussagen ihrer Umgebung geriet sie in eine kaum lösbaré Spannung zwischen ihren wissenschaftlichen Ambitionen und den durch ihre gesellschaftliche Position an sie herangetragenen Verpflichtungen, denen sie nur 'ungenügend' nachkam. Obwohl es Lovelace gelang, den Kontakt zu Charles Babbage einigermaßen aufrechtzuerhalten, litt sie sehr unter dem Verlust eines direkten wissenschaftlichen Austausches. William Fend war mittlerweile nicht mehr in der Lage, sie noch weiter zu unterrichten. Schließlich nahm sie 1840 eine ausgedehnte 'mathematische' Korrespondenz mit Fends Schwiegersohn Augustus de Morgan auf, der Professor für Mathematik an der Londoner Universität war. Dieser beurteilte ihre mathematischen Leistungen als außergewöhnlich

gut. Daß er diese Tatsache ihr selbst verschwieg, geschah nach seinen eigenen Aussagen aus Angst um ihre schwache Gesundheit.

1842 übersetzte Ada Gräfin Lovelace den Bericht eines italienischen Militäringenieurs über die *analytical engine* ins Englische. Die *analytical engine* war das Nachfolgeprojekt von Babbages *difference engine* und sollte eine vielfältig einsetzbare, rudimentär programmierbare Rechenmaschine werden - der erste Computer. Ein Nachbau bewies erst vor wenigen Jahren die prinzipielle Funktionsfähigkeit der *analytical engine*, die allerdings zu Lebzeiten von Babbage und Lovelace nie realisiert wurde. Ursachen hierfür werden in den begrenzten Möglichkeiten der Feinmechanik des 19. Jahrhunderts gesehen. Zudem fehlte dem Projekt ganz simpel die finanzielle Unterstützung.

Ada schickte ihre Übersetzung an Babbage, der ihr dazu riet, diesen Bericht mit ihren eigenen Anmerkungen zu vervollständigen. Ihr Briefwechsel mit Babbage und ihre Anmerkungen zu der Übersetzung handeln von den verschiedenen Möglichkeiten der Programmierung der *analytical engine*. Lovelaces Kommentar ist schließlich dreimal so lang wie der ursprüngliche Bericht. Babbage sah in beidem zusammen eine umfassende Dokumentation der Möglichkeiten seines Modells. Die Arbeit wurde unter den Initialen A.A.L. veröffentlicht und stieß auf Anerkennung in der Fachwelt, die der Autorin allerdings weitgehend verborgen blieb. Nach dieser Episode lehnte Babbage eine weitere Zusammenarbeit mit ihr ab.

Ada Lovelaces nie ermüdende Versuche, in den folgenden Jahren wissenschaftlich Fuß zu fassen, blieben erfolglos. Sie betätigte sich als Übersetzerin wissenschaftlicher Artikel. Der Schwerpunkt ihres naturwissenschaftlichen Interesses verlagerte sich auf die Elektrizität. Ihr Angebot an Michael Faraday, an der Erforschung der Elektrizität mitzuarbeiten, wurde von diesem abgelehnt. Auch der Versuch einer Karriere als Musikerin scheiterte. Sie verschuldete sich zusehends und litt unter einer zunehmend schlechten Gesundheit. Im Alter von nur 36 Jahren starb Ada Lovelace in London.

Gegen Ende der 50er Jahre unseres Jahrhunderts wurde Ada Gräfin Lovelace wiederentdeckt. Spannend an dieser Wiederentdeckung bleibt das bis in die Gegenwart andauernde Oszillieren zwischen zwei Portraits,

zwei Bildern von Ada: Den einen gilt sie ausschließlich als Übersetzerin und Vermittlerin von Charles Babbage, den anderen als 'erste Programmiererin'.

Das Bild der Vermittlerin und Assistentin, die durch ihre Beschreibungen und Erläuterungen von Babbages Gedanken zur Beförderung seines Werkes beitrug, war zunächst das dominante. Es entspricht der überhaupt nur denkbaren komplementären und rezeptiven Rolle, die man gemäß dem 'klassischen' Geschlechterbild einer Frau im Wissenschaftsprozess des 19. Jahrhunderts zubilligte. Daß man überhaupt auf sie aufmerksam geworden war, entsprang dem wachsenden Interesse für die konzeptionellen Wurzeln der Computertechnik, das sich unweigerlich mit Charles Babbage beschäftigte.

Das Motiv der 'ersten Programmiererin', das 1968 zum erstenmal auftauchte, spiegelt ebenfalls ein wissenschaftsgeschichtliches Erkenntnisinteresse wieder: Die Teildisziplin der Softwareentwicklung und Programmierung suchte sich durch ihre eigene Geschichte von der Hardwareentwicklung zu profilieren. Ada Lovelace wird nun, initiiert durch dieses neue Zentrum der wissenschaftsgeschichtlichen Tatsachenbildung, zur 'Ahnfrau' der Softwareentwicklung. Man feierte sie als Entdeckerin von Konzepten wie der 'Schleife', der 'Subroutine' und des 'bedingten Sprungs'. Mitte der 70er Jahre benannte das amerikanische Verteidigungsministerium ihr zu Ehren eine neu entwickelte Programmiersprache mit dem Namen ADA und trug damit zur Etablierung von Lovelace als einer - bzw. der ersten - Programmiererin bei.

Die Karriere von Ada Lovelace in der Geschichte der Computerwissenschaften gibt sehr anschaulich Zeugnis von zwei allgemeingültigen Tendenzen: Zum einen sind Fakten nicht immer gleich Tatsachen, sondern sie werden erst in einem mehr oder minder komplexen diskursiven Prozeß zu geschichtlichen Tatsachen gemacht. Das Ergebnis dieses Prozesses sagt meist mindestens genausoviel über die Interessenlage (oder gar ideologischen Tendenzen) der Betrachtenden wie über die Taten der geschichtlichen Akteure aus. Zum anderen unterliegen Frauen in der Wissenschaftsgeschichte einer ganz

spezifischen Blickrichtung: der Definition ihrer Person über ihr Geschlecht und ihre Rolle.

Heute kann man Ada Lovelace ohne Zögern als eine Ahnfrau der Informatik betrachten. In ihrem Bericht über die *analytical engine* und in ihrer Korrespondenz mit Charles Babbage hat sie vor über 150 Jahren heute gängige Einsatzgebiete des Computers visioniert, die damals als pure Spekulation gelten mußten. Ihre Ideen reichten von mathematischen Anwendungen, wie der Primzahlerzeugung und einem Programm zur Berechnung der Bernoulli-Zahlen, bis hin zu Fragen, die wir gegenwärtig dem Gebiet der KI-Forschung zurechnen. Ihre Vorstellungskraft reichte außergewöhnlich weit: Sie hielt die *analytical engine* potentiell dafür geeignet, eines Tages Grafiken zu erzeugen und selber Musikstücke zu komponieren - für uns nichts Ungewohntes mehr. (Freemann 1996).

Rózsa Péter (1905-1977) und die Theorie rekursiver Funktionen

Die am 17.2.1905 geborene Ungarin Rózsa Péter studierte an der Loránd-Eötvös-Universität Budapest. Ihr Fach war zunächst die Chemie, aber angeregt durch Vorlesungen des Mathematikers Lipót Fejér wechselte sie dann zur Mathematik. 1927 graduierte sie und war damit ausgebildete Lehrerin für Mathematik und Physik. Aufgrund der Stellenknappheit in diesem Bereich war sie gezwungen, sich ihren Lebensunterhalt als Tutorin zu verdienen.

Ihr mathematisches Interesse lag damals im Bereich der Zahlentheorie. Enttäuscht darüber, daß einige von ihr gefundenen Theoreme sich als Wiederentdeckungen bereits vorhandener Ergebnisse erwiesen, wandte sie sich für einige Zeit von der Mathematik ab - und der Dichtung, einer weiteren ihrer Begabungen, zu. Anfang der 30er Jahre kehrte sie wieder zur Mathematik zurück. Durch László Kalmár, einen Freund aus Studienzeiten, stieß sie auf Gödels Arbeiten über Unvollständigkeit. Sie entwickelte ein von Gödel unabhängiges Beweisverfahren für die Richtigkeit seiner Behauptungen, gewann damit auch wieder Vertrauen in die eigene Profession als Mathematikerin.

1932 wurde ihr erster Aufsatz zum Bereich der rekursiven Funktionen auf dem *International Congress of Mathematicians* in Zürich vorgestellt, noch unter dem Namen Politzer. Wenig später nahm sie den ungarischeren Namen Péter an, unter dem alle ihre weiteren Arbeiten erschienen sind. 1937 wurde sie Mitherausgeberin des *Journal of Symbolic Logic*. 1945 erreichte Péter eine feste Anstellung als Fakultätsmitglied am *Budapest Teachers Training College*. Ihr Buch *Rekursive Funktionen*, in dem sie den damaligen Kenntnisstand zu diesem Bereich mit ihren eigenen Arbeiten zusammenführte, erschien 1951.

Péter war 1952 die erste Frau Ungarns, die den Dokortitel der Mathematik erhielt. Ihre Arbeit wurde in ihrem Heimatland mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet. 1955 erhielt sie eine Professur an der Loránd-Eötvös-Universität, wo sie bis zu ihrer Emeritierung 1975 blieb. Mitte der 50er Jahre befaßte sie sich erstmals mit der Anwendung der Theorie rekursiver Funktionen in der Informatik. Daneben arbeitete sie an Lehrbüchern für den mathematischen Schulunterricht und schrieb *Playing with Infinity*, eine populäre Heranführung an die höhere Mathematik. 1973 wurde sie als erste Mathematikerin korrespondierendes Mitglied der ungarischen Akademie der Wissenschaften. Schließlich erschien 1976 ihr letztes Buch, das die Anwendung rekursiver Funktionen in der Informatik zum Thema hatte. Rózsa Péter starb am 16.2.1977.

Péters Arbeiten zu den primitiv-rekursiven Funktionen, die heute eine Teilgebiet der theoretischen Informatik sind, waren grundlegend. Der Begriff 'primitiv-rekursiv' wurde von ihr 1934 geprägt, als sie sich mit Kurt Gödels Arbeiten über Berechenbarkeit beschäftigte. Rózsa Péter erkannte, daß primitiv-rekursive Funktionen weit mehr als nur ein Hilfsmittel beim Beweisen sein könnten: Sie sah darin ein eigenständiges Gebiet der Mathematik, das der Effizienz und Ausführbarkeit von Berechnungen (später Komplexitätstheorie) nahekommt. Von 1932 bis 1936 veröffentlichte sie mehrere Aufsätze zu diesem Themenfeld, mit denen sie die Grundsteine für die mathematische Theorie primitiv-rekursiver Funktionen legte. Péter blieb den primitiv-rekursiven Funktionen auch weiterhin treu: 1951 erschien das bereits erwähnte Buch *Rekursive Funktionen*, das sich als erstes Buch exklusiv mit diesem

Thema befaßte. Es ist ein Kompendium arithmetischer Funktionen und ihrer Zusammenhänge in den verschiedensten Darstellungen.

Seit Mitte der 50er Jahre untersuchte Péter die Bedeutung der Theorie rekursiver Funktionen für die Informatik. Aufgrund ihrer praktisch kombinatorischen Fähigkeiten und ihrer Praxis in der Behandlung arithmetischer Funktionen erkannte sie bereits zu dieser Zeit, daß die Gesamtheit der partiell rekursiven Funktionen IP die praktisch ausführbaren Algorithmen bei weitem überschreitet. Von dieser Position aus griff sie die Church These an, in der die prinzipielle Berechenbarkeit mit IP identifiziert wird. Ihr erschien IP als zu groß, die Klasse der von Gödel gefundenen primitiv rekursiven Funktionen eher angemessen. Die später entwickelte Komplexitätstheorie, die die praktisch ausführbaren Funktionen mit den (primitiv-rekursiven) Polynomzeitfunktionen identifiziert, gibt ihr nachträglich Recht. In der Tat können wir diese Leistung Róza Péters als Zwischenstufe in der Entwicklung der Komplexitätstheorie von Gödels Unvollständigkeitsresultaten und Turings Nichtentscheidbarkeit des Halteproblems zur heutigen Polynomzeitkomplexität betrachten. Ihr letztes Buch wurde 1976 veröffentlicht, auch dieses wieder zum Bereich rekursiver Funktionen: *Recursive Functions in Computer Theory*.

Trotz ihrer umfangreichen und bahnbrechenden Arbeiten hatte Péter innerhalb der Disziplin der theoretischen Informatik nur wenig Echo gefunden. Genauer gesagt wurde sie in der englischsprachigen Fachwelt kaum rezipiert. Eine englische Übersetzung ihres ersten Buches erschien erst 1967, 16 Jahre nach der Erstveröffentlichung: „The English speaking world did not read her book but read, instead, Kleene’s book of 1952.“ (W. Fletscher nach MacTutor 1996b). Der hier erwähnte Stephen Kleene ist dann auch derjenige, der in den Lehrbüchern der theoretischen Informatik als Referenz für die Theorie rekursiver Funktionen geführt wird. Sein Buch zum Thema erschien 1952 in den USA. Er allerdings bezeichnete im selben Jahr Róza Péter 1952 im *Bulletin of the American Mathematical Society* als „the leading contributor to the special theory of recursive functions.“ (nach Morris and Harkleroad 1990).

Letztlich ist es auch heute noch eine offene Frage, wie der Tatbestand der sehr begrenzten Wahrnehmung dieser Wissenschaftlerin zu erklären

ist. Sehen wir von der Möglichkeit des reinen Zufalls ab, könnte es sich um den national differierenden und konkurrierenden Entwicklungsweg einer Disziplin handeln, deren Vertreter sich zudem schwer taten, Frauen als Gleichgestellte in einer scheinbar extremen Männerdomäne zu akzeptieren. Oder aber Rózsa Péter war - wie manche Autoren heute vermuten - ein Opfer des kalten Krieges, hochgeehrt in Ungarn³, aber weitgehend ignoriert im „westlichen Ausland“. (Morris and Harkleroad 1990; MacTutor 1996b) Bleibt zu bemerken, daß ganz unabhängig von solchen Überlegungen ihre fachlichen Leistungen so bedeutend sind, daß Péter zumindest posthum die ihr gebührende Wertschätzung finden müßte.

Computing: eine weibliche Tradition

Für einige Leser oder Leserinnen mag es fast schon provozierend klingen, aber die erste Phase der Computerprogrammierung lag zum überwiegenden Teil in den Händen von Frauen. Dieser Satz bedarf einiger Erklärungen.

Die ersten 'echten' Computer wurden in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts konzipiert und gebaut, also hundert Jahre nach den hochfliegenden Plänen von Babbage und Lovelace. Den größten Bedarf daran hatte damals das Militär: Die Berechnung der Flugbahnen von Geschossen, die bis dahin von Hand geleistet werden mußte, sollte dringend beschleunigt werden, ebenso die Entschlüsselung gegnerischer Funkcodes. Abgespielt hat sich diese Frühgeschichte nicht auf einer breiten Basis, sondern in Form einiger weniger universitärer und militärischer Forschungsprojekte. Obwohl Frauen in dieser Phase nur selten auf verantwortlichen Positionen zu finden sind, ergibt eine genauere Spurensuche, daß oft Mathematikerinnen mit großer Zahl in allen diesen Projekten präsent waren. (Hoffmann 1987, S. 80)

³ Péter war die Autorin des zweiten ungarischen Buchs über Mathematik, das in der Sowjetunion veröffentlicht wurde.

Die Arbeit des Programmierens in dieser Phase ist verschieden vom heutigen Berufsbild des 'Programmierers', das sich erst in den 50er Jahren mit der Weiterentwicklung der Computertechnologie zu neuen (zunächst verwaltungstechnischen) Aufgabengebieten und einem vergrößerten Produktionsumfang herausbildete.⁴ 'Programmieren' der ersten Stunde ist ein Sammelbegriff für die Vielzahl verschiedener Arbeitsschritte (in tayloristischer Arbeitsteilung) in der Entwicklung und Umsetzung von Programmen für meist militärische Anwendungen. Subsummiert werden können darunter der eigentliche Programmentwurf (Spezifizierung des zu lösenden Problems und das Finden des geeigneten Algorithmus), das Codieren (Übersetzung des Programms in den jeweiligen Maschinen-Code des Rechners oder eine Programmiersprache) und die tatsächliche Umsetzung des Programmes in die Maschinsprache an der laufenden Rechenmaschine. Denn die ersten elektronischen Computer, wie z. B. die amerikanische ENIAC oder die britische COLOSSUS, waren raumfüllende Giganten aus vielen tausend Vakuumröhren und Schaltern. Programmieren hieß auf dieser letzten Ebene auch, sämtliche Schalter entsprechend dem zuvor entworfenen Programm manuell auf *on* oder *off* zu stellen - eine heute kaum noch vorstellbare, mühselige Arbeit.

Die Entwicklung der Hardware der ersten Rechner war eindeutig männlich dominiert, hier tummelten sich Physiker und Ingenieure der Elektrotechnik - Sparten, zu denen Frauen kaum Zugang fanden. In allen anderen Bereichen, die sich an die Konzeption der Hardware angeschlossen, gab es sehr viele Frauen, auf der 'untersten' Ebene der 'Maschinen-Operatoren' sind fast nur noch Frauen zu finden. Dies hatte vor allem zwei Gründe: Zum einen hatten die Kriegsjahre zu einer

⁴ Entdeckt und behandelt wurde dieser „Geschlechtswandel“ des Programmierens von der arbeitssoziologischen Forschung der 70er Jahre (vgl. dazu Ute Hoffmann 1987, S. 74 u. 83-100). Hoffmann bietet eine kritische Diskussion dieses arbeitssoziologischen Ansatzes von Philip Kraft, der die starke Präsenz von Frauen in der frühen Computerprogrammierung für die Folge einer anfänglichen Fehleinschätzung des tatsächlichen intellektuellen Anforderungsniveaus dieser Tätigkeit hält. Eine Erklärung, die der differenzierten Betrachtung nicht standhält.

Verknappung der männlichen Arbeitskräfte und deshalb zu einem Nachrücken von Frauen auch in stärker qualifizierte Tätigkeiten geführt. Zum anderen schloß sich diese Arbeit an das weibliche Berufsbild des Computer an. Als Computer bezeichnete man vor den elektronischen Rechnern Menschen, die von Hand bzw. mit Hilfe mechanischer Rechenmaschinen komplexe Rechenoperationen im Militärbereich oder in der Astronomie durchführten. *Computing* hatte als typische Frauenarbeit schon seit Ende des 19. Jahrhunderts Tradition. Zwar blieb diese Tätigkeit mit dem Stigma einer untergeordneten und unsichtbaren Funktion behaftet, stellte aber dennoch eine der seltenen Nischen zur qualifizierten Arbeit für Frauen im naturwissenschaftlichen Bereich dar.⁵ *Computer* arbeiteten bspw. im Ballistischen Forschungslaboratorium der US-amerikanischen Armee in Aberdeen, das in Zusammenarbeit mit der *Moore School of Electrical Engineering* der Universität Pennsylvania den Rechner *ENIAC* baute. Aus ihren Reihen rekrutierten sich die *ENIAC-Girls* (das feste Team zur Bedienung des Großrechners), ein Vorgang, der beispielhaft für die Einbeziehung von Frauen in das Feld der frühen Computerarbeit ist.

Die *ENIAC-Girls* waren keine Ausnahmerecheinung: Die Mathematikerin Adele Goldstine, die Frau des Leiters des Ballistischen Forschungslaboratorium in Aberdeen, war seit 1943 Mitglied des 14-köpfigen Entwicklungsteams von *ENIAC*. Sie schrieb 1946 das Demonstrationsprogramm, mit dem *ENIAC* zum erstenmal der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, außerdem stammte aus ihrer Feder das technische Handbuch zur *ENIAC*. Das Bedienungspersonal der britischen *COLOSSUS* wurde aus Kriegsfreiwilligen des *Women's Royal Naval Service* zusammengestellt. Die berühmte Grace Murray Hopper (1906-1992), die in den 50er Jahren für die *UNIVAC* eines der ersten Compiler-Programme erarbeitete und später die Programmiersprache

⁵ Die Mathematik gehörte zusammen mit der Biologie und der Astronomie zu den wenigen Disziplinen, in welchen die Frauen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den naturwissenschaftlichen Bereich vordringen konnten. (Ute Hoffmann 1987, S. 91) Tatsächlich gab es bis 1933 in Deutschland mehr habilitierte Frauen in der Mathematik als in allen Geisteswissenschaften zusammengenommen.

COBOL entwickelte, begann ihre Karriere 1944 als *Coder* für den Rechner Mark I der Harvard-University. Die amerikanische Ingenieurin Thelma Estrin trug maßgeblich zur Entwicklung des israelischen *WEIZAC*-Rechners bei, der 1955 fertiggestellt wurde. Jean Bartik entwarf das logische Design für die *UNIVAC* und war später an der Erarbeitung der Programmiersprache FORTRAN beteiligt. Frauen arbeiteten weiterhin am Complex Number Computer, am MANIC-Projekt in Los Alamos und an John von Neumanns *Institute of Advanced Studies*. (Hoffmann 1987, S. 75-103; Gürer 1995; TAP 1997).

Erst ab den 50er Jahren verschwanden die Frauen zunehmend aus dem Bereich der Computer-Programmierung und aus dem Bewußtsein der Zeitgenossen als tragende Mitarbeiterinnen einer grundlegenden Entwicklung.

Frauen in der Informatik heute

Nach diesem kurzen Rückblick auf die Frauen in der Geschichte der Informatik bleibt noch die Frage nach der Gegenwart der Disziplin. Und auch hier zeigt sich, daß Informatikerinnen vieles leisten. Beispielhaft werden drei dieser derzeitig tätigen Frauen mit ihren Arbeiten herausgegriffen.

Adele Goldberg war, nachdem sie 1973 ihr Studium der Informatik an der University of Chicago abgeschlossen hatte, 14 Jahre lang Mitarbeiterin am *Xerox Palo Alto Research Center*. Sie war in dieser Zeit vorrangig an der Entwicklung und Fortschreibung der Programmiersprache *Smalltalk* beteiligt. Das auch heute noch verwendete *Smalltalk* war eine der ersten objekt-orientierten Sprachen und verhalf dieser Form der Programmierung überhaupt erst zu einer gewissen Popularität.

Ende der 80er Jahre verließ Goldberg das *Palo Alto Research Center* und gründete die Firma *ParcPlace*, in der sie von 1988 bis 1991 als Präsidentin und *Chief Executive Officer* fungierte. *ParcPlace* gilt als eine der führenden Firmen auf dem Gebiet der kommerziellen Nutzung von *Smalltalk*. Seit der Mitte der 90er Jahre leitet Goldberg mit *Neometron* die zweite von ihr gegründete Firma. Hier werden Werkzeuge für das Projektmanagement von netzgestützter Teamarbeit entwickelt. Dieser

Bereich des Projektmanagements und Software-Engineerings mit Hilfe objekt-orientierter Technologie bildet den zweiten Schwerpunkt von Goldbergs Arbeit. Eine echte Neuerung stellt die dabei von ihr entwickelte Trainingsumgebung *LearningWorks* dar: Das auf *Smalltalk* basierende *LearningWorks* ordnet als Lernziel das Arbeiten in Teams bei der Gestaltung von Softwaresystemen dem reinen Programmieren vor. Goldberg reagierte damit auf den Zwiespalt zwischen der theoretisch ausgerichteten informatischen Ausbildung, die die Systementwicklung eher vernachlässigt, und der Praxis, deren Schwerpunkt gerade auf der Gestaltung von Softwaresystemen liegt.

Adele Goldberg war und ist Mitglied in verschiedenen wissenschaftlichen Gremien. Sie wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet; unter anderem gewann sie 1987 den *Software Systems Award* der ACM und wurde 1990 vom PC Magazine für ihr Lebenswerk geehrt.

Die theoretische Informatikerin Dana Angluin, die 1976 ihr Studium an der University of California in Berkeley beendete, arbeitet seit 1979 an der Yale University als *Senior Research Scientist* auf dem Gebiet der Theorie algorithmischen Lernens. Sie beschäftigt sich also mit der Frage, ob und wie Algorithmen aus Beispielen allgemeine Regeln ableiten können (induktive Inferenz). Wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit ist die Untersuchung von Lernalgorithmen, wie sie etwa in Expertensystemen verwendet werden, mit Mitteln aus der Theoretischen Informatik. Sie konzipierte einen Lernalgorithmus, der auf der Grundlage eines fragebasierten Ansatzes in der Lage ist, endliche deterministische Automaten in polynomialer Zeit zu identifizieren - ein bis dahin ungelöstes Problem.

Die algorithmische Lerntheorie ist - im Unterschied zum praktisch-empirisch orientierten maschinellen Lernen - ein relativ junges Gebiet der Informatik, das enorm an Entwicklungstempo gewonnen hat. Potentielle praktische Anwendungsfelder der algorithmischen Lerntheorie reichen von der Sprachverarbeitung, der Robotik und anderen Teilbereichen der Kognitionswissenschaften und KI-Forschung bis hin zum *data mining* und zur verbesserten DNA-Analyse. (Angluin 1996) Dana Angluin hat mit ihrem Konzept fragebasierter Lernalgorithmen einen wesentlichen Beitrag zur Beförderung dieses Forschungsgebiets geleistet.

Die Informatikerin Nancy Lynch ist Professorin für *Electrical Engineering und Computer Science* am MIT (*Massachusetts Institute of Technology*). Sie leitet die dortige *Theory of Distributed Computing*-Gruppe, die sich mit formalen Modellen verteilter Systeme, den dazugehörigen Algorithmen und Datenstrukturen sowie mit der praktischen Anwendung dieser theoretischen Modelle befaßt. Lynch gilt als die führende Fachfrau auf dem Gebiet der Theorie Verteilter Systeme.

Sie veröffentlichte - neben vielen Aufsätzen in Zeitschriften und Sammelbänden - gemeinsam mit ihrer Arbeitsgruppe 1994 das Buch *Atomic Transactions*, in welchem die wichtigsten Kontrollalgorithmen für verteilte Datenbanksysteme in formaler Beschreibung (Korrektheitsbeweise, Spezifikationen, Datentypen) zusammengetragen sind. Ihr 1996 erschienenes zweites Buch *Distributed Algorithms* ist eine Zusammenfassung des aktuellen Stands im Bereich verteilter Algorithmen. Es eignet sich somit als Einführungslektüre für InformatikstudentInnen in diese Theorie, darüber hinaus aber auch als Nachschlagewerk für SoftwareentwicklerInnen und WissenschaftlerInnen, die im Feld der verteilten Algorithmen arbeiten.

Beide Bücher bauen auf dem formalen Modell der *Input-Output*-Automaten auf, das Nancy Lynch zusammen mit ihrem Schüler Mark Tuttle entwickelte. Es eignet sich sehr viel besser als die klassischen Modelle zur Beschreibung der Bestandteile konkurrierender asynchroner Systeme. I/O-Automaten können zudem als Basis für Korrektheitsbeweise und Komplexitätsuntersuchungen für verteilte Algorithmen dienen. Erfolgreich angewendet wurde das Modell bereits auf so unterschiedliche Problemfelder wie die Allokation von Ressourcen in Netzwerken, der gemeinsame Zugriff auf Objekte, die Modellierung verteilter Datenbanksysteme, sowie Kommunikationsalgorithmen und Datenflußarchitekturen. (Lynch and Tuttle 1989).

Zusammenfassung

Es ist eben nicht schon immer so gewesen, daß im Bereich der Informatik *naturgemäß* kaum Frauen anzutreffen sind: Frauen sind und waren hier auch in der Vergangenheit gestalterisch tätig. Ziel des Herauspräparierens einzelner Frauenschicksale ist nicht allein die einfache Vervollständigung eines bisher gängigen, männerlastigen Geschichtsbildes; es soll darüber hinaus einem kritischen Bewußtsein für die Aussparungen, die fehlende Wahrnehmung, und vor allem ihre Ursachen an die Oberfläche verholfen werden. Solange Frauen in gesellschaftlich relevanten Wissenschaftssparten als Ausnahmen wahrgenommen werden, solange sie ihre Eignung in diesen Feldern durch besonders hervorragende Leistungen unter Beweis stellen müssen und vor allem, solange beide Geschlechter ganz insgeheim noch an die natürliche Gegebenheit dieses Umstandes glauben können, wird der Frauenanteil wahrscheinlich unverhältnismäßig niedrig bleiben. Das langsame Aufweichen ideologischer und mentaler Verkrustungen, durch die Männern und Frauen noch immer nicht nur verschiedene Rollen sondern auch verschiedene Fähigkeiten und Eignungen zugeschrieben werden, muß durch bewußte Reflexion und bewußtes Fragen, aber auch durch aktives Handeln unterstützt werden.

Mit der Wahrnehmung der Frauen in der Geschichte der 'Männerdisziplin' Informatik und ihrer Darstellung eröffnet sich ein neuer und wichtiger Raum der Identifikation; denn gerade die jungen Frauen, die sich für die *harten* Naturwissenschaften interessieren, benötigen ermutigende Impulse, um ihr Interesse in Lebensplanung und tatsächliche Erfahrungen umzusetzen.

Literaturverzeichnis

- Angluin, Dana:** „Learning regular sets from queries and counterexamples“. In: *Information and Computation* 75 1987.
— „A 1996 Snapshot of Computational Learning Theory“. In: *ACM Computing Surveys* 28 1996.

Bois, Danuta: *Distinguished Women of Past and Present, Field of Activity: Computer Science.* <http://www.netsrq.com:80/~dbois/computer.html>.

Freemann, Elisabeth: „Ada and the Analytical Engine“. In: *EducomReview* Vol. 31 No. 2. 1996, [<http://www.educom.edu/web/pubs/reviewArticles/31240.html>]

Gürer, Denise W.: „Pioneering Women in Computer Science“. In: *Communications of the ACM* 38 1, Januar 1995, S. 45-54.

Hoffmann, Ute: *Computerfrauen. Welchen Anteil haben Frauen an Computergeschichte und -arbeit?*, München, Rainer Hampp Verlag, 1987.

Lee, J.A.N.: *Computer Pioneers*, Washington/Brüssel/Tokio, IEEE Computing Society Press, 1995.

Lynch, Nancy und Tuttle, Mark: „An Introduction to Input/output automata“. In: *CWI-Quarterly* 2 (3) September 1989, S. 219-246.

MacTutor: *MacTutor History of Mathematics archive*, <http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/history/Mathematicians/>, 1996a.

—: *MacTutor History of Mathematics archive: Rósa Péter*, <http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/history/Mathematicians/Peter.html>., 1996b.

Morris, Edie and Harkleroad, Leon: „Rózsa Péter: Recursive Function Theory's Founding Mother“. In: *The Mathematical Intelligencer* Vol. 12 No. 1, 1990, S. 59-61.

TAP: *The Ada Project*, <http://www.cs.yale.edu/homes/tap/tap.html>., 1997.

Woman Mathematicans: *Biographies of Woman Mathematicans Web Site*, <http://www.scottlan.edu/lriddle/women>., 1997.

Zeitgenössische Hefte über die Liebe: „Subkultur von Mädchen in Rußland“.

Olga Vajnsštejn¹

Любовь для русского народа
Любовь для русской красоты
Любовь сильнее кислорода
И крепче серной кислоты.²

Die Liebe für das russische Volk
Die Liebe für die russische Schönheit
Die Liebe ist wichtiger als Sauerstoff
Und stärker als Schwefelsäure.

Persönliche Aufzeichnungen von Mädchen im Teenageralter sind nach wie vor einer der aufregendsten und am wenigsten erforschten Bereiche des Privatlebens: die sogenannten „Hefte über die Liebe“ (тетради о любви). Diese Manuskripte sind auch als „Alben“ (альбомы) bekannt, in den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts gemeinhin auch als „Liederbücher“ (песенники). Ein Heft enthält alle möglichen Texte über die Liebe und über Beziehungen zu Jungen und wird normalerweise nur im engsten Freundeskreis herumgereicht. Vor anderen MitschülerInnen, LehrerInnen und Erwachsenen dagegen wird es geheimgehalten.

Auf den ersten Blick erinnert ein solches Heft sofort an ein persönliches Tagebuch und könnte damit von HistorikerInnen als privates Dokument eingestuft werden. Die Intimität dieses Genres der Eingeweihten scheint durch seine Handschriftlichkeit, seine besonderen Geheimseiten sowie die strengen Warnungen an Diebe und Fremde noch betont zu werden. Wie ich jedoch in meinem Aufsatz ausführen möchte, verlangen diese Mädchenhefte, daß man sich ihnen gerade in Hinblick auf Privatheit und Öffentlichkeit sehr vorsichtig nähert. Das Material hat viele subtile

¹ Aus dem Englischen und Russischen übersetzt von Kerstin Pietzonka.

² *Val'jas Notizbuch //*: siehe Quellenangaben auf der letzten Seite.

Aspekte, deren Bedeutung abhängig vom historischen und kulturellen Kontext ist.

Ein typisches Heft aus den achtziger Jahren umfaßt verschiedene Genres: Man findet hier populäre Liedtexte, sentimentale Gedichte und Balladen, Aphorismen und didaktische Widmungen, melodramatische Kurzgeschichten, Wünsche von Freunden, „Liebesregeln“, „Schulchroniken“, verschiedene Wahrsagespiele (гадалки), erotische Geschichten, Fragebögen und Witze. Neben Zeitungsausschnitten und Postkarten ist das Heft mit Zeichnungen der Mädchen illustriert. Die Schrift ist häufig verschieden farbig.

Der Inhalt eines Heftes aus der späten Sowjetzeit steht ausdrücklich im Widerspruch zur offiziellen Ideologie und zum öffentlichen Leben. Diese Themen „lernt man nicht in der Schule“; sie werden von den Erwachsenen oft vom moralischen Standpunkt aus als „skandalös“ oder aus ästhetischer Sicht als Muster schlechten Geschmacks abgetan. Im Prinzip handelt es sich hier um ein Produkt unzensurierter Kultur, um eine Art „Samizdat“ von Mädchen.

Obwohl die Hefte vor allem unter Stadtmädchen verbreitet sind, weisen sie doch, wie ich zeigen möchte, viele strukturelle Eigenschaften der traditionellen Folklore auf. Sie sind Teil einer neuen schriftlichen urbanen Folklore, die sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt hat.² Andere verwandte Genres sind Serien von politischen Witzen, „sadistische Verse“ von Kindern (садистские частушки), Alben von Soldaten während der zweijährigen Dienstzeit (дембельские альбомы) sowie die Alben von jugendlichen Sträflingen. All diese Genres sind Ausdruck von Interessen einer jeweils klar umrissenen Gruppe, in manchen Fällen einer isolierten Gemeinschaft. Die Identität dieser Menschen definiert sich durch Alter, Geschlecht oder soziale und politische Stellung.

Auch die Mädchenhefte könnten innerhalb dieses Systems nach den Parametern Alter und Geschlecht eingeordnet werden. Denn sie zeigen einen bestimmten „symbolischen Nenner“ (Julia Kristeva): „Diese Erinnerung oder dieser symbolische gemeinsame Nenner betrifft die Reaktion von menschlichen Gruppen, die räumlich und zeitlich zusammengehören, ... auf die Probleme der *Vermehrung*, der Arterhaltung, von Leben und

² Siehe S. Ju. Nekljudov: „Posle fol'klora“. In: *Živaja Starina*, 1995, 1, S. 2-5.

Tod, des Körpers, von Sex und Symbol.“³ Das in diesem Sinne verstandene kollektive kulturelle Erinnerungsvermögen beherrscht die Identität jeder Besitzerin eines Heftes. Und folglich offenbart ein solcher Diskurs sowohl Geschlossenheit (aufgrund der fortlaufenden Reproduktion und Repräsentation) als auch Anfälligkeit (wegen des notwendigen Zusammenspiels mit anderen symbolischen Nennern).

Beide Aspekte werden im diachronen Rahmen leicht sichtbar. Die heutigen Hefte über die Liebe sind offensichtlich eine Modifizierung des russischen Frauenalbums. Die historische Entstehung der Mädchenhefte kann bis ins 18. Jh zurückverfolgt werden, in die Zeit Peters des Großen. Die Alben kamen zusammen mit dem Sentimentalismus und europäischen Einflüsse in Mode, als Rousseau und Richardson der letzte Schrei waren. Später wurden die Alben ein nicht wegzudenkender Bestandteil der gesellschaftlichen Kultur von Mädchen und jungen Frauen aus aristokratischen Familien⁴ und wurden sogar von Puškin in *Evgenij Onegin* beschrieben:

Конечно. Вы не раз видали
Уездной барышни альбом.
Что все подружки замарали
С конца, с начала и кругом...
Тут непременно Вы найдете
Два сердца, факел и цветки:
Тут, верно, клятвы Вы прочтете
В любви до гробовой доски⁵

Natürlich sahen Sie schon öfter
Das Album eines Provinzfräuleins
Das alle Freundinnen vollschmierten
Vom Ende, Anfang und drumherum..
Da finden Sie auf jeden Fall
Zwei Herzen, eine Fackel, Blumen;
Dort lesen sie bestimmt Schwüre
Von der Liebe bis in den Tod.

Die Alben des 19. Jh.s waren eine Familienangelegenheit: Die ersten Seiten wurden für gewöhnlich mit den Wünschen der Eltern gefüllt, danach war die Besitzerin des Albums an der Reihe, die das Album FreundInnen anbot und ihre Lieblingstexte abschrieb. Traditionsgemäß galten

³ J. Kristeva: „Women's time“. In: R.R.Warhol, D.P.Herndl, (ed.), *Feminisms*, Rutgers, 1991, S. 443, 444: „This memory or symbolic common denominator concerns the response that human grouping, united in space and time, have given ... to the problems of reproduction, survival of the species, life and death, the body, sex and symbol.“

⁴ Siehe Ju. M. Lotman: *Roman A. S. Puškina Evgenij Onegin. Kommentarij*, Leningrad, 1983, S. 241; G. Hammarberg: „Flirting with words: Domestic albums, 1770-1840“. In: H. Goscilo, B. Holgrem (ed.), *Russia - Women - Culture*, Indiana, 1996, S. 297-321.

⁵ A. S. Puškin: *Evgenij Onegin*, Glava 4, strofy XXVIII-XXIX.

die letzten Seiten als die wichtigsten, weshalb dort nur privilegierte Leute hineinschrieben, bevorzugt ein Liebster oder ein zukünftiger Bräutigam.

Im Laufe der Zeit demonstrierte das Genre des Albums in zweierlei Hinsicht seine Anfälligkeit. Zum einen war es nicht länger nur innerhalb der aristokratischen Stadtzirkel in Mode, sondern auch in den Vororten, Kleinstädten und Dörfern, es wechselte also das soziale Milieu. Diese Entwicklung begann mit dem Aufkommen neuer demokratischer Bildungseinrichtungen für Mädchen (zum Beispiel Gymnasien, Internate, Höhere Kurse für Frauen) und dem Typus des „Institutmädchens“ (институтка)⁶. Die entscheidende Wende kam jedoch in den zwanziger Jahren nach der sozialistischen Revolution, als echte Folklore von Bauern, Soldaten und sogar Verbrechern in die Alben Einzug hielt.

Die zweite Entwicklung betrifft das Alter: Die Besitzerinnen der Alben wurden allmählich jünger und zu Beginn der dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts wurden die Alben bereits vorwiegend von Teenagerinnen geschrieben.⁷

Trotz dieser Veränderungen bewahrten die Alben die Geschlossenheit des Genres. Die Schlüsseltexte blieben intakt. Teenagerinnen der zwanziger und dreißiger Jahre kopierten die vorrevolutionären Gedichte und Lieder, oft ohne überhaupt deren Bedeutung zu verstehen. Dies ist ein ständig wiederkehrendes Phänomen in der Kulturgeschichte: In weltweiten traditionellen Überlieferungen durch Kinder bleiben archaische Texte erhalten, die schon vor Generationen gebraucht wurden. In ähnlicher Weise konnte auch das Feiertagsgewand eines Bauern die städtische aristokratische Mode des vergangenen Jahrhunderts widerspiegeln.

Als eines der konservativsten Elemente in der Struktur der Alben erwiesen sich kurze Eintragungen, die ursprünglich wohl aus dem Stegreif improvisiert wurden: „Люби меня, как я тебя“ (Liebe mich, so wie ich Dich); „Все, кто пишет в альбом кроме меня, лгут“ (Alle, die außer mir ins Album schreiben, lügen); „Пишу тебе две строчки // целую в обе щеки“ (Ich schreibe Dir zwei Zeilen// ich küsse Dich auf beide Wangen); „Писал поэт - имени нет // Месяц и число снегом занесло“ (Es schrieb der Dichter - einen Namen hat er nicht//Monat und

⁶ Siehe A.F. Belousov: „Institutka“. In: *Školnyj byt i fol'klor*. Teil 2, Tallinn, 1992, S.119-159.

⁷ Siehe V.V. Golovin: „Devičij al'bom 20-30 godov XX veka“. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Nr. 21.

Tag hat der Schnee verweht); "Секрет на сто лет" (Geheimnis für 100 Jahre); "Кто писал, тебе известно, а другим не интересно" (Wer Dir schrieb, ist Dir bekannt, und für andere nicht interessant) /I, III, IV/ Diese Formeln, die man in beinahe jedem Heft findet, spielen mit den Konventionen des Album-Schreibens und seines offenen Geheimnisses der Identität des Unterzeichnenden; sie nehmen die Funktion des kulturellen Gedächtnisses ein und setzen die Tradition fort.

Die strukturelle Einheitlichkeit eines Albums basiert auf den rhetorischen Formeln, die Anfang und Ende kennzeichnen. Das utopische Traumland, „Territorium der Liebe“, wird durch eine Fantasieadresse auf der ersten Seite unmittelbar angekündigt:

Город Любви.
Тоскующий район.
ул. Ревнивая.
дом Ожидания.
квартира Свидания.⁸

Stadt der Liebe,
Bezirk der Sehnsucht,
Straße der Eifersucht,
Haus der Erwartung,
Wohnung des Wiedersehens.

Die nächste Seite eines heutigen Heftes enthält normalerweise einige altertümllich anmutende Warnungen. Die Besitzerin droht potentiellen Dieben:

Кто возьмет тетрадь без спросу
Тот останется без носу - /III/

Wer dieses Heft nimmt, ohne zu fragen,
Dem wird die Nase abfallen.

Dies erinnert aufgrund der Kürze und der Aussagekraft an alte lateinische Epitaphe zur Warnung an Grabräuber erinnert. Häufig findet sich eine freundliche Bitte, das Heft zu schließen:

Открыли Вы тетрадь,
Прошу закрыть сейчас.
Секреты тут мои.
Они же не для Вас!

Haben Sie dies Heft geöffnet,
Bitte ich, es gleich zu schließen,
Die Geheimnisse dort gehören mir,
Sie sind nicht für Sie!

Danach folgt die Forderung, nicht zu streng zu sein und Grammatik- und Rechtschreibfehler nicht zu beachten:

⁸ Siehe E. Bobrova: *Devičji tetradi* (Manuskript), S. 1.

Когда Вы станете читать,
Прошу ошибки не считать! /III/

Wenn Sie beginnen, dies zu lesen,
Bitte ich, die Fehler nicht zu zählen!

Прошу мои ошибки,
Считать за улыбки.⁹

Ich bitte, meine Fehler
als Lächeln zu zählen.

Das Dulden von Fehlern kennzeichnet den ausdrücklichen Widerspruch zu den Rechtschreibnormen der Schule und zu jener Welt, in der alles streng geregelt ist. Die Sprache in den Heften ist in der Tat „frei“, man kann hier alle möglichen unglaublichen Dinge finden:

Ты смеешься и плачешь шутя.
Далеко, далеко без рассудка /III/

Du lachst und du weinst scherzend,
Weit, weit, ohne Verstand

einschließlich fantastischer Zeitangaben –

В рассветный час заката -

In der Morgendämmerungsstunde des
Sonnenuntergangs

oder, umgekehrt, exzessiver Genauigkeit –

Ровно в полночь в изысканном зале.
А точнее, в двенадцать часов. /III/

Genau um Mitternacht im eleganten Saal,
Oder noch genauer, um 12 Uhr.

Es muß wohl nicht betont werden, daß niemand in den Texten von Teenagerinnen stilistische Schönheiten erwartet. Es ist aber auch wahr, daß die Sprache der Liebe im allgemeinen schwerlich sehr originell sein kann. Mit Roland Barthes Worten, „Das Schreiben über die Liebe ist eine Konfrontation mit dem Verputz der Sprache: dies ist das Reich der Tor-

⁹ Diese Zeilen beziehen sich wahrscheinlich auf Puškins *Lob der Fehler*:

Как уст румяных без улыбки.

Wie ein purpurner Mund ohne Lächeln,

Без грамматической ошибки

Gefällt mir die russische Sprache

Я русской речи не люблю.

Ohne Fehler nicht.

Evgenij Onegin, III, XXVIII

heit, in dem die Sprache gleichzeitig zu viel und zu wenig, überreich und arm ist.“¹⁰

Die Assoziationen mit Verputz, oder vielmehr Morast, Schlamm („le gachis“), ergeben sich auch deshalb, weil die Gedichte, die aus Büchern abgeschrieben werden, alle dem selben Typus angehören: Die Mehrheit kann als melodramatische Lyrik eingestuft werden und ist, sogar an minimalen ästhetischen Kriterien gemessen, sofort als „Kitsch“ oder Banalität zu erkennen.¹¹ Ein bemerkenswerter Vertreter dieser Richtung ist der sowjetische Dichter E. Asadov. Obwohl von offiziellen Kritikern immer verschmäht, war er doch jahrzehntelang der Lieblingsdichter der Mädchenkreise, er erhielt immer Berge von Briefen. Sein romantisches Image war besonders anrührend, er war blind und ein Kriegsveteran; also schrieben ihm viele seiner BewunderInnen, um ihm ihre Unterstützung anzubieten.

Da die sentimentale Triviallyrik den überwiegenden Teil der Texte in den Heften einnimmt, bestimmt sie die dominante stilistische Tendenz. In dieser Hinsicht bilden scheinbar fast alle Texte unter demselben Titelblatt einen intertextuellen Rahmen, und sobald ein neues Fragment eingeschlossen wird, wird es meist essentiellen Veränderungen unterworfen, damit es sich einfügt. Und sogar ein ‚klassisches‘ Gedicht von Puškin, Apukčtin oder Tjutčev fungiert in dieser Umgebung als melodramatische Romanze: Puškins „Гляжу как безумный на черную шаль“ („Ich blicke wie ein Wahnsinniger auf den schwarzen Schal“) ist ein anschauliches Beispiel.

Das „Vorwort“ (зачин) eines Heftes beginnt normalerweise mit einem epigraphischen Gedicht, wie z.B. dem bekannten „Abschied von der Kindheit“:

Детство - пора золотая.
Детством умеи дорожить.
Детства второго не будет.

Kindheit – goldene Zeit,
Verstehe, die Kindheit zu schätzen,
Eine zweite Kindheit wird es nicht geben,

¹⁰ R. Barthes: *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, S. 115: „Vouloir écrire l'amour, c'est affronter le gachis du langage: cette région d'affolement ou le langage est à la fois trop et trop peu, excessif et pauvre.“

¹¹ Eine interessante Diskussion der verschiedenen Bedeutungen und Funktionen von Kitsch findet sich bei S. Boym: „The poetics of banality“. In: H. Goswilo (ed.): *Fruits of her plume. Essays on contemporary Russian women's culture*, New York, 1993, S. 59-85.

Как ты за ним не гонись! //

Wie sehr du ihr auch nachjagst!

oder mit einer Reihe von allgemeinen Aphorismen über das Leben und die Liebe: "Песня без названия - как птица без крыльев" („Ein Lied ohne Titel ist wie ein Vogel ohne Flügel“); "О любви глаза расскажут" („Von der Liebe erzählen die Augen“); "Все приходит вовремя, кто умеет ждать" („Alles kommt zu seiner Zeit, für die, die warten können“ - hier wird die LeserIn sofort an ihre moralische Verpflichtung erinnert, nicht die Fehler zu zählen!). Der faszinierendste Teil der Einleitung ist jedoch die verschwörerische Auflistung der „Hauptrollen“ nach den Anfangsbuchstaben der Namen:

На "Б" - моя фамилия.

На "В" - меня зовут.

На "Г" - подруга милая.

На "С" - любимый друг. //

Mit „B“ - beginnt mein Familienname,

Mit „V“ - wie man mich ruft,

Mit „G“ - eine liebe Freundin,

Mit „S“ - mein geliebter Freund.

Im Laufe der Zeit können die Namen der besten Freundin oder des Jungen wechseln; dann werden die Anfangsbuchstaben dementsprechend geändert, mit dem Ergebnis, daß man an dieser Stelle eine Art Palimpsest findet - verschiedene Änderungen, die der letzten LeserIn keine Chance lassen, das Rätsel zu lösen. Der Name der Besitzerin hingegen kann immer leicht erraten werden, weil er in den Wünschen oder Komplimenten von FreundInnen regelmäßig in voller Länge wiederholt wird.

Eine meiner Hauptquellen für diese Arbeit war z.B. das Heft eines Mädchens namens Val'ja. Ihren Namen erfuhr ich aus den Gedichten, die ihre FreundInnen an Val'ja gerichtet hatten, um ihr Glück in der Liebe zu wünschen. In der Mehrzahl sind diese kurzen Gedichte jedoch Standardtexte mit absichtlich freigelassenen Lücken für die Namen der fraglichen Personen:

Плещут холодные волны.

Бьются о берег морской.

Словно сказать они хотят:

"Валя + ... = ЛЮБОВЬ" //

Es plätschern die kalten Wellen,

Brechen sich am Meeresstrand,

Gleichsam als wollten sie sagen:

„Val'ja+ ... = LIEBE!“

Der Name eines Liebsten ist ein Geheimnis und wird deshalb nie ganz ausgeschrieben. Andere Gedichte, die mit den Vornamen spielen, enthalten bestimmte Zeilen mit Reimen auf Namen:

Валюша. милая Валюша
Мне так нужна улыбка Ваша //

Valjuša, liebe Valjuša
Ich brauche Ihr Lächeln so sehr

Ursprünglich waren diese Zeilen wohl auf ein Mädchen namens Nataša oder Manjaša zugeschnitten, aber wie wir sehen, läßt sich eine leidenschaftliche Freundin von einer so kleinen Unannehmlichkeit nicht entmutigen. Wenn der Originalname im Heft paßt, klingt ein solches Gedicht weniger schwerfällig und liest sich wie eine spontane Komposition, wie auch von der AutorIn beabsichtigt:

Наша жизнь ведь еще паутина.
В ней залутаться очень легко.
Так советую. милая Нина.
Не влюбляйся в ребят горячо! //

Unser Leben ist doch immer noch eine
Spinnwebe,
Sich in ihr zu verwickeln ist sehr leicht,
So rate ich dir, liebe Nina,
Verliebe dich nicht zu leidenschaftlich in
die Jungen!

Im 19. Jh. schloß die Tradition der Sprachspielereien in Alben oft viel raffiniertere Tricks ein; am beliebtesten waren Akrostichen. Dieses galante Vergnügen ist in heutigen Heften selten, aber die Mädchen neigen dazu, die klassischen Muster zu kopieren:

Ты хочешь знать. кого люблю я
Его не трудно отгадать.
Будь повнимательней. читая
Ясней я не могу сказать. /IV/

Du möchtest wissen, wen ich liebe,
Ihn zu erraten ist nicht schwer,
Sei aufmerksam, wenn du liest,
Deutlicher kann ich es nicht sagen.

Die vertikale Reihe der Anfangsbuchstaben jeder Zeile verrät die Antwort: "ТЕБЯ" („Dich“). Oft wird auch ein Eigenname auf ähnliche Weise chiffriert. In unserem Beispiel wird die Antwort im Manuskript auch durch den Gebrauch einer anderen Farbe für die Anfangsbuchstaben erleichtert.

Die Semiotik der Farben in den Heften darf nicht unbeachtet bleiben. Die Mädchen haben immer mit großer Sorgfalt in ihre Hefte geschrieben, deutlich und mit mehreren verschiedenfarbigen Stiften. Wenn möglich,

soll jede Person einen eigenen Stift benutzen, der sich von allen anderen abhebt. In Val'jas Heft schreiben FreundInnen z.B. mit grünem Kugelschreiber, und ihre Botschaften sind diagonal über die Seite plaziert - diese Position deutet auf die Haltung bei beiläufigem schnellen Schreiben auf dem Knie hin.

Vor der Revolution übten die SchülerInnen des Jurevskaja-Gymnasiums sogar, mit altmodischen Federn in ihre Alben zu schreiben. Die antiken Federn sollten eine bestimmte Einstellung der Albumsbesitzerin ausdrücken, die ihre ganze Seele in ihr Schreiben legte. In modernen Heften ist jeder Text von einer bunten ornamentalen Zeichnung in verschiedenen Farben eingerahmt. Ein roter Stift wird benutzt, um emotionale Betonung zu schaffen und um die Schlüsselsätze hervorzuheben, wie z.B. "Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ ВЕЧНО!" (Ich liebe dich für immer und ewig!), oder für Eigennamen. Die geometrischen Schemata für die Wahrsagespiele sind auch in verschiedenen Farben gezeichnet und ergeben meist ein sehr lebendiges und attraktives Bild. Wie man an den Illustrationen sehen kann, sind verschiedene Farben hier sehr zweckmäßig, da sie der Wahrsagerin helfen, schnell die richtige Spalte im Quadrat zu finden.

Vielleicht kann die Bedeutung von Farbe durch die direkte „Verwandtschaft“ der Mädchenkultur mit Kinderzeichnungen und Folklore erklärt werden. In „Horrorgeschichten“ für Kinder (страшилки) ist die Farbe ein deutliches Kennzeichen aller übernatürlichen Wesen, so wie bei der Roten Hand, den Grünen Fingern und dem Schwarzen Vorhang.¹²

Auch alle wesentlichen Liebesembleme in den Heften der Mädchen sind gewöhnlich farbig. Man nehme z.B. ein so weit verbreitetes Symbol wie die Rose - ihre Farbe steckt voller Bedeutung:

Белая роза - свиданье,
Красная роза любовь.

Weißer Rose - Wiedersehen,
Rote Rose – Liebe.

Желтая роза измена.
Вся пожелтела от слез¹³ /III/

Gelbe Rose – Verrat,
Sie ist von Tränen vergilbt

¹² Ё. Успенский: *Krasnaja ruka, černaja prostynja, zelenye pal'cy. Žutkij detskij fol'klor*, Moskau, 1992.

¹³ Die Bedeutung dieser Symbole ist z.B. in folgendem Filmtitel von S. Solov'ev sichtbar: *Belaja roza - ėmblema pečali - krasnaja roza - ėmblema ljubvi*.

Einige der zeitgenössischen Lieder, die vor allem bei Teenagerinnen populär sind, beziehen sich direkt auf den floralen Code – „Weiße Rosen“ (der Hit einer Gruppe „Ласковый май“ (Zärtlicher Mai)), „Gelbe Tulpen“ (das Lied von Nataša Koroleva). Das zweite Lied, welches Anfang der neunziger Jahre extrem populär war, hängt offenbar mit der als Manuskript verbreiteten Kurzgeschichte „Gelbe Tulpen“ zusammen, einer dramatischen Erzählung über untreue Liebe. Diese Geschichte wurde in verschiedenen Varianten in Mädchenheften in ganz Rußland entdeckt; das Lied hat das Thema der Untreue bewahrt und deutet so auf die Manuskriptkultur als Ursprung und geheimen Kontext hin, der von den Zuhörerinnen geteilt wird.¹⁴

Aber nicht jede Blume trägt emblematische Bedeutung; am beliebtesten sind Rosen, Tulpen, Nelken, Veilchen und Maiglöckchen. Ein hübsches Mädchen wird sich selbst zweifelsohne als eine „aristokratische“ Rose darstellen, die sich von anderen einfachen Blumen so sehr abhebt:

Дарю тебе корзиночку.
Она из тростника.
В ней тридцать три фиалочки.
А розочка одна.
Галя, это ты.¹⁵ /I, IV/

Ich schenke dir ein Körbchen,
Es ist aus Rohr,
In ihm sind dreiunddreißig Veilchen,
Aber nur eine Rose.
Galja, das bist du.

Die florale Metaphorik der Hefte fungiert in den meisten Fällen als direkte Allegorie auf die Liebe und das Schicksal des Mädchens. Dieser Kunstgriff geht auf die traditionellen Parallelismen in der russischen Folklore zurück:

Из цветов люблю я розу
А из мальчиков тебя
И тебя прошу я тоже
Люби розу и меня /I/

Von den Blumen mag ich die Rose
Und von den Jungen dich.
Und ich bitte auch dich, liebe
Die Rose und mich.

¹⁴ Siehe S. B. Borisov: *Tridcat' rukopisnych devič'ich rasskazov o ljubvi*, Obninsk, 1992, Irina Č., S. 103-105.

¹⁵ Dieses Gedicht geht auf die Alben vom Anfang des Jahrhunderts zurück, als ein Körbchen voller Blumen ein Standardgeschenk war. Der sowjetische Größenwahn setzte andere Maßstäbe: In Alla Pugačevs sentimentalem Hit aus den achtziger Jahren zeigt der Mann seine Liebe mit nicht weniger als einer Million roter Rosen.

Dieselben Themen und Tropen können auch in Form von Aphorismen auftauchen. "Нет розы без шипов, а любви без поцелуев!" („Es gibt keine Rose ohne Dornen, und keine Liebe ohne Küsse!“) //, "Розы гибнут на морозе, малолетки - в лагерях." („Rosen sterben im Frost, Jugendliche - in den Lagern“).

Die Leidenschaft für Rosen in der schriftlichen Folklore ist vergleichbar mit floralen Dekorationen in so traditionellen Handwerksarbeiten wie den Halstüchern aus Pavlovo-Posad oder den Tablettis aus Žostov, wo Rosen das Hauptelement des Ornaments bilden. Die Rosen in der Lyrik der Mädchen sind jedoch nicht immer so eindeutig „schön“ und lebensbejahend; sie werden vielmehr als dekadent und verwundbar angesehen, können jederzeit gepflückt oder geknickt werden.

Möglicherweise ist aber das Wichtigste an den Rosen der Album-Texte der Alben ihre Dornigkeit, ein Emblem der Unereichbarkeit:

Я встретил розу. она швела.
Шипов колючих была полна. //

Ich traf eine Rose, sie blühte,
sie war voller stacheliger Dornen.

Und man kann in dem so abgedroschenen Bild der Rose aus leicht die Ideologie der romantischen Liebe erkennen, die sich auf die stolze und unerreichbare Dame als erhabenes Objekt des Begehrens konzentriert.

Lacan betonte in seiner Untersuchung des Paradigmas der höfischen Liebe das Konzept der verdinglichten Dame, eines Objekts, das nur durch eine Reihe von Umwegen und Hindernissen erreicht werden kann.¹⁶ Die libidinöse Ökonomie der Liebe als unablässiges Aufschieben fungiert in den Heften als moralischer Imperativ des unbedingten Stolzes:

Такой гордыней ты была,
Не смог я подойти. //

So stolz warst du,
So konnte ich nicht näher kommen.

Das stolze Mädchen ist die wahre Heldin aller Hefte, die Herrin über ihre Gefühle: "Гордость - первое человеческое достоинство. Нет гордости - нет и человека." (Stolz ist der wichtigste menschliche Wert. Ohne Stolz ist man kein Mensch) // . Aber vom Inneren eines stolzen

¹⁶ J. Lacan: *The ethics of psychoanalysis*, London, o.J., S. 152. Zur feministischen Antwort auf dieses Konzept siehe E. Grosz: *Jaques Lacan. A feminist introduction*, London, New York, 1990, S. 131-146.

Menschen aus gesehen kann das Bild möglicherweise auch dramatischer erscheinen:

Замолчи и не смей унижаться

Закали свое сердце в борьбе.

И сумей иногда засмеяться.

Когда хочется плакать тебе. /III/

Schweig und wage es nicht, dich zu demütigen

Stähle dein Herz im Kampf,

Und sei fähig, manchmal in Lachen auszubrechen,

Wenn du eigentlich weinen willst.

Insofern setzt die Folie der höfischen Liebe, indem sie die Unerreichbarkeit als die angemessene Form der Beziehungen zwischen Mann und Frau vorschreibt, für Mädchen die Schule der Negation des Selbst voraus. Die Hefte bringen den schmerzhaften Prozess zum Ausdruck, wenn die Mädchen anfangen, „die Fantasie-Substanz ihrer Identität“ zu entwickeln, „deren Auswirkungen real sind: Sie werden so mit all den Eigenschaften ausgestattet, die die sogenannte 'Weiblichkeit' konstituieren, und also die Frau nicht definieren, wie sie in ihrer *jouissance feminine* ist, sondern so, wie sie sich selbst in ihrer (potentiellen) Beziehung zu einem Mann sieht, nämlich als Objekt seiner Begierde.“¹⁷

Dieses „masochistische Theater der höfischen Liebe“, wie es Slavoj Žižek¹⁸ nennt, schließt notwendigerweise den männlichen Blickwinkel mit ein. Daher stellen manche Gedichte in den Heften der Mädchen eine Palette männlicher Haltungen dar, und dies deutet auch auf den grundsätzlich imaginären Charakter der romantischen Liebe in diesem Kontext hin.

Nach Jean Laplanche wird die Funktion der Fantasie als Inszenierung des Verlangens spezifiziert: „Die Fantasie ist nicht Objekt des Begehrens, sondern sein Schauplatz.“¹⁹ Verschiedene Genres des Schreibens, die den größten Teil eines Heftes einnehmen, bieten uns endlose Variationen des

¹⁷ S. Žižek: *The metastases of enjoyment*, London, 1994, S. 108: „the fantasy-substance of their identity, whose effects are real; it provides them with all the features that constitute so called ‚femininity‘ and so define woman not as she is in her *jouissance feminine*, but as she refers to herself with regard to her (potential) relationship to man, as an object of his desire.“

¹⁸ S. Žižek: *op.cit.*, S. 89-99.

¹⁹ J. Laplanche, J.-B. Pontalis: „Fantasy and the origins of sexuality“. In: *Formations of fantasy*, London, 1986, S. 26.

Schauplatzes, aber kaum entscheidende thematische Modifizierungen. Jede/r einzelne kann seine persönliche Romanze inszenieren, und das ist vielleicht der Grund, weshalb die Hefte eine Flucht ins Private garantieren, so paradox das auch scheinen mag.

Daher ist allen Heften eine unverwechselbare Aura des Traumhaften zu eigen: dies ist ein offener imaginärer Kanon, ein idealer Rahmen für individuelle Wünsche und Tagträume. Es kann in der Tat gesagt werden, daß für die Leserschaft die verschiedenen Teile eines Heftes ineinander verschmelzen und so die Reihe der fließenden Signifikate im Diskurs der romantischen Liebe bilden.

Es ist zu beachten, daß die Mädchen in den meisten Fällen einen Text, den sie abschreiben, auch verändern. Sie passen ihn ihren eigenen Umständen und Bedürfnissen an, indem sie Namen, Zeit- und Ortsangaben ändern, eigene Passagen einfügen, fremde Wörter durch vertraute ersetzen. So macht sich jedes Mädchen das neue Material, das sie in ihr Heft schreibt, buchstäblich zu eigen und wird seine Autorin, die eigene kreative Akzente miteinbringt. Letztendlich stellt die letzte Variante eine einmalige Mischung aus Individuellem und Gemeinschaftlichem dar, ein Überlappen von Privatem und Öffentlichem.

Manchmal kann der Text auch einfach eine willkürliche Kombination von Zeilen aus verschiedenen Quellen sein:

За стеклянными дверями
Матрос Лёлю целовал
И спросил, сверкнув очами:
"Вы поедете ва бал?" /IV/

Hinter den Glastüren
Küsste der Matrose Ljolja
Und fragte, mit blitzenden Augen:
„Werden Sie zum Ball fahren?“

Die erste Zeile dieses Textes ist der Anfang eines Kindergedichts (считалка), die zweite stammt aus einem tragischen Lied, das in den zwanziger Jahren populär war, die dritte geht auf Lermontovs *Borodino* zurück, und die letzte bezieht sich auf das Kinderspiel "Барьяня". So ist also die letzte Variante als Collage konstruiert, und die Autorin tritt als Künstlerin der traditionellen Folklore auf, indem sie die entsprechenden Formeln mischt²⁰.

²⁰ Siehe V. V. Golovin: „Devičij al'bom 20-30-ch godov XX veka“. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Nr. 21.

Was sind also die typischen Quellen für neue Materialien? Sie können praktisch von überallher stammen: aus Büchern, die die Mädchen in der Schule oder in ihrer Freizeit lesen, aus Radio und Fernsehen, und aus der Presse. Die beliebteste Quelle bilden immer noch mündlich überlieferte Lebensgeschichten, die in Gesellschaft als echte „Fälle“ erzählt und später aus dem Gedächtnis diktiert werden. Dasselbe gilt auch für „improvisierte“ (in Wirklichkeit von anderen gehörte) Gedichte und Sprichwörter. Und zu guter Letzt werden die Hefte unter engen FreundInnen herumgereicht, die gerne die neuesten Materialien austauschen, sie lesen und diskutieren oder einander die neuen Spielregeln beibringen. Diese Art des Austauschs ist besonders rege, wenn ein älteres oder einfach beliebteres und selbstbewußteres Mädchen eine Jüngere unterrichtet, ihr ihr Heft zeigt und sie „das Beste“ abschreiben läßt.

Eine der Grundfunktionen des modernen Albums ist die Sozialisation. Ein junges Mädchen beginnt sein Album üblicherweise in Form eines offenen Fragebogens, um ihn in der Schulklasse herumgehen zu lassen. So lernt sie ihre Freunde kennen, was auch umgekehrt funktioniert: Jede/r möchte unbedingt den Fragebogen eines beliebten Mädchens ausfüllen, während die weniger Glücklichen warten und Kooperationswillige suchen müssen.

Wenn man einen Fragebogen ausfüllt, muß man den vollen Namen, Adresse und Telefonnummer angeben, und Fragen zu Lieblingsseifenoper, -sängerIn, -farbe und -tier etc. beantworten. Die Besitzerin des Fragebogens könnte sich auch für die Beziehungen zu den Eltern und LehrerInnen interessieren, dafür, was man von dieser oder jener Person hält, was man unter Freude, Freundschaft, und natürlich Liebe versteht. Wie der vergleichende Überblick zeigt, ändert sich die Art der Fragen mit dem Alter, die Interessen verschieben sich tendentiell jeweils von Schulalltag und verschiedenen Hobbies hin zu ausschließlich romantischen Gefühlen. Viele Fragen werden mit Witzen beantwortet und die humoristischen Anwendungen meistens von Jungen an den Tag gelegt.

In Val'jas Heft ist der längste Text, der über ca. 20 Seiten geht, eine melodramatische Geschichte, „Tat'jana“. Es ist eine Liebesgeschichte mit einem klassischen Figurendreieck, wobei die Beziehungen zwischen den Charakteren edel und freundlich sind: Die Heldin stirbt, als sie ein kleines Mädchen vor dem Ertrinken rettet, und die beiden Jungen, die früheren Rivalen, schwören, sie für immer zu lieben und sie nie zu vergessen.

Diese Geschichte ist eine Variation der beliebten Erzählung „Marijka“, die erstmals in den sechziger Jahren registriert wurde.²¹

Beim Abschreiben des Textes bewahrte Val'ja die Handlung, änderte jedoch die Namen der Hauptfiguren; vielleicht zog sie es vor, diese mit ihren FreundInnen zu identifizieren, oder sie mochte einfach die Namen in der Originalversion nicht. Sie fügte der Beschreibung des Aussehens der Hauptheldin einige Details hinzu, und, was meiner Meinung nach am wichtigsten ist, legte besondere Betonung auf den Topos des Todes in der Geschichte, indem sie diese Stellen erweiterte und lange Reden zu den Begräbnisepisoden verfasste. Sie hatte offenbar Gefallen am Traurigen und Tragischen, denn sie begann ihre Geschichte mit einem leidenschaftlichen Appell (der in der Originalversion auch fehlt): "Умер человек! Слышите, люди! Умер человек!" („Es starb ein Mensch! Hört, Leute! Es starb ein Mensch!“) // Die Empfindung des Todes war für sie im Prozess des Abschreibens/Durchlebens der Geschichte offensichtlich zentral: Ans Ende schrieb sie mit farbigem Stift die Namen der Hauptfiguren und fügte hinzu „und ich“; damit schrieb sie sich selbst in die Geschichte hinein und zeichnete gleichzeitig als Autorin.

Val'jas Todesbesessenheit ist kein einzigartiges Phänomen - in anderen Heften wird die Liebe immer mit dem Tod assoziiert. Ein unvorbeiteter Leser könnte glauben, daß für Teenagerinnen eine romantische Liebe unweigerlich zum Tode führt und sich über die Gründe solch pessimistischer Aussichten wundern, aber, wie die Kulturtheorie nahelegt, deutet diese Verbindung auf die Grundmechanismen der Symbolbildung hin.²²

In der Literaturgeschichte wird diese Verbindung durch den gemeinsamen Ursprung von Schauer- und Familienroman in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. bestärkt. Die Schöne Dame in der Dichtung der Romantik hat potentiell auch die Eigenschaften der *Femme Fatale* (*La Belle Dame sans merci*). Die „Verwandtschaft“ von entsprechenden Genres in der heutigen Massensliteratur könnte nach Kay Mussel unter anderem auch durch die Tatsache erklärt werden, daß „Autoren von Schauergeschichten und Ro-

²¹ Die Atmosphäre der sechziger Jahre zeigt sich sofort an den romantischen Konnotationen mit dem Beruf des Geologen: Die Hauptfiguren träumen davon, ein neues Mineral zu entdecken und es nach ihrer Liebe zu benennen.

²² Siehe G. Bataille: *Les larmes d'Eros*, Paris, 1961; E. Bronfen: *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, 1992.

manzen die Auswirkung von Extremsituationen auf Männer und Frauen im Reich ihrer herkömmlichen häuslichen Belange zeichnen, und diese Romane oft, wenn auch nicht immer, eine Frau im Zentrum des Geschehens darstellen.²³

In den Heften der Mädchen wird das Zusammenspiel von Liebe und Tod oft in Form von „weisen“ Warnungen formuliert:

Страшись любви. она пройдет.

Fürchte die Liebe, sie vergeht,

Она мечтой твой ум встревожит.

Sie regt mit einem Traum deinen Verstand auf,

Тоска по ней тебя убьет.

Die Sehnsucht nach ihr bringt dich um,

Ничто воскреснуть не поможет. /III/

Nichts wird helfen, dich wiederzubeleben.

Ein beliebtes Bild in vorrevolutionären russischen Alben war eine Friedhofslandschaft, ein klassischer sentimentalistischer Topos. Es darf also kaum überraschen, daß der Tod sogar im galanten Genre der Albumseinträge seinen Niederschlag findet:

Когда умру. когда скончаюсь.

Wenn ich sterbe, wenn ich aufhöre zu sein,

Когда не будет здесь меня.

Wenn es mich hier nicht mehr geben wird,

Тогда возьми альбом сей в руки

Dann nimm dies Album in die Hand

И вспомни. кто любил тебя! /IV/

Und erinnere dich an den, der dich liebte!

Man kann aber spüren, daß das erwartete Verscheiden nicht als etwas besonders Tragisches oder Düsteres beschrieben wird - es ist eher die Stimmung erhabener Trauer und zärtlichen Gedenkens. Diese Intonation ist für die sentimentalistische Empfindsamkeit seit Karamzin typisch und wird häufig von süßen Tränen begleitet.

Die zeitgenössischen Hefte über die Liebe setzen diese Tradition fort, und die LeserInnen sind angehalten, an den rührendsten Stellen zu wei-

²³ K. Mussel: „Preface“. In: *Twentieth century romance and gothic writers*, Michigan, Detroit, 1982, S. Y: „writers of gothics and romances delineate the effect of extreme situations upon men and women in the realm of their conventional domestic concerns and these novels often although not always portay a woman at the centre of the action.“

nen. Viele berichten auch, daß sie das tun. Diese Reaktion ist sogar in die Schlußbemerkungen hineingeschrieben: "Все в зале рыдали" („Alle im Saal weinten“), "Мать и дочь заливались слезами" („Mutter und Tochter brachen in Tränen aus“). Das Standardepitheton für Tränen wäre "сладкие, горючие" („süße, bittere“), was überwältigendes Mitgefühl und kollektive Sympathie kennzeichnet, als die vielleicht stärkste Genußnahme, die die LeserInnen empfangen.

Anne Vincent-Buffault bemerkt, daß dieser Tränenkreislauf in den sentimentalischen Romanen des 18. Jhs. als ökonomischer Austausch fungiert: „Man gibt Tränen, man schuldet Tränen, man zahlt sein Soll an Tränen, man kauft mit Tränen...“²⁴ Diese Ökonomie der Emotionen, die offenbar in den Heften am Werk ist, deutet auf eines der wichtigsten Attribute der Privatsphäre hin: Der Diskurs der intimen Zuneigungen wird zum universellen Code.

Tränen erscheinen in der philosophischen Meditation über die vergehende Zeit als Standardmetapher:

Не плачь, что розы вянут.
Они опять расцветут,
Не плачь за то, что годы молодые
Уже не вернуть.²⁵

Weine nicht, weil die Rosen verwelken,
Sie werden wieder blühen,
Weine nicht darüber, daß man die jungen
Jahre
Nicht mehr zurückholen kann.

Das sentimentale Pathos, inklusive dieser dekadenten Stimmung der Vergänglichkeit, ist extrem typisch für das Albumschreiben. Eine Heftseite trägt die Erinnerung an die wertvollen Momente der Jugend und der Freundschaft, und erinnert: *Memento mori*. Dieselbe semantische Funktion zeigt sich in den Anfangszitaten („Abschied von der goldenen Kindheit“) und in den Sammlungen stereotyper Photowidmungen.

Das Gefühl der unwiederbringlichen Zeit und der Todeserwartung impliziert auch einen unbedingten Glauben an die Vorsehung. Es ist beachtenswert, daß diese Einstellung zum Schicksal die Geschlechterdifferenzen überschreitet und sowohl von Schulmädchen als auch von jungen

²⁴ A. Vincent-Buffault: *Histoire des larmes*, Paris, 1986, S. 26: „On donne des larmes, on doit des larmes, on paye son tribut de larmes, on achète avec des larmes.“

²⁵ Veröffentlicht in: K. Šumov, S. V. Kučevason: „Rozy gibnut na moroze, maloletki - v lagerjach“. In: *Živaja Starina*, (1995) Nr. 1, S. 14.

Männern, die ihre Alben im Gefängnis schreiben, geteilt wird. Sie schreiben identische Texte ab, die immer dasselbe Bild des unbarmherzigen Schicksals darstellen:

Жизнь - это омут
невзгод и страданий.
Жизнь - это море
неравной борьбы.
Жизнь - это лес
бесконечных плутаний.
Жизнь - это хохот
безумной судьбы. /III/

Das Leben ist ein Strudel von
Mißgeschicken und Leiden,
Das Leben ist ein Meer des ungleichen
Kampfes.
Das Leben ist ein Wald unendlicher
Irrungen,
Das Leben ist das Lachen des
wahnsinnigen Schicksals.

Das Akzeptieren der Macht der Vorsehung bedeutet in diesem Fall zunächst, sich den unvermeidlichen Trennungen und Fehlschlägen in der Liebe zu ergeben, während die Anspielungen auf das grausame Schicksal als standardisierte Tröstungen fungieren:

Мы оба с тобой будем правы.
Наверное, дело в судьбе.
Дорога в судьбе налево,
дорога направо.
Ты сам по себе, я сама по
себе. /III/²⁶

Wir werden beide recht haben.
Sicherlich liegt es beim Schicksal.
Der Weg führt im Schicksal nach links,
der Weg führt nach rechts,
Du bist dir allein überlassen, und ich mir.

Liebe, Tod und Schicksal verschmelzen sogar oft zu einem synthetischen Bild von einer „schrecklichen Kraft“: „Любовь/судьба - это страшная сила“ (Die Liebe/das Schicksal, das ist eine schreckliche Kraft) - eine allumfassende Formel in den Aphorismen (siehe auch das epigraphische Gedicht zu Beginn dieses Aufsatzes).

Die romantische Erfahrung des Unterschwelligen und Schrecklichen wird in den Heften von Jungen und Mädchen oft durch die sogenannten „Жесткие романсы“ übertragen, d.h. durch tragische Lieder über eine

²⁶ Dieser Text bezieht auch das Wahrsagen durch Kartenlegen mit ein. Siehe V. F. Lur'e: „Sovremennij devičij pesennik-al'bom“. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Nr. 21.

unglückliche Liebe, die in der russischen Gesellschaft äußerst populär sind²⁷.

In der poetischen Welt dieser tragischen Lieder kommt der Tod immer plötzlich, die Helden leiden geduldig und nehmen alle Mißgeschicke auf sich, wie schwer diese auch sein mögen. Außerdem nehmen die modernen Romeos und Julias oft Gift mit einem charakteristischen Satz: "Я иду к тебе!" („Ich komme zu dir!“). Im Kontext der Sowjetideologie war ein starker mystischer Glaube an eine Wiedervereinigung der Seelen im Himmel offenbar eine willkommene Alternative zum offiziellen Atheismus.

Denselben Respekt, und sogar Ehrfurcht gegenüber dem Tod und dem Schicksal, findet man in den melodramatischen Kurzgeschichten, die Schulmädchen in ihren Heften abschreiben: die Heldin geht zufällig gerade um die Ecke, als aus dem Nichts ein Mörder erscheint, und im nächsten Moment findet ihr Liebster sie mit einem Messer im Herzen. Wie sollen wir also mit diesem ständigen Thema umgehen - grundlose Todesfälle und Schicksalsergebenheit?

Eine mögliche Erklärung ist, daß ein wiederholtes symbolisches Nachspielen des Todes als Gegenmittel für die Urangst vor dem Tod dienen kann, die in Teenagern aufsteigt. Ich würde jedoch eine andere Argumentationslinie vorziehen. Die Figuren in den melodramatischen Geschichten und tragischen Liedern handeln als Schicksalsopfer par excellence, und es ist symptomatisch, daß sich nach ihrem Tod alle anderen Konflikte aufzulösen scheinen. Ihr Leben wird somit dem Frieden in einer gegebenen Gemeinschaft geopfert, ob das nun die Räuberbande von Sten'ka Razin oder eine Gruppe von Schulfreunden an einer sowjetischen Schule ist.

Nach René Girard fungiert das Opfer als ritueller Kanal für Gewalt, durch den unkontrollierbare Rache in der Gesellschaft zwangsweise unterbunden wird: „Sobald endlose Rache einmal vermieden ist, beginnt man, sie als private Rache zu bezeichnen.“²⁸ Girard führt jedoch genauer aus, „der Begriff setzt den der öffentlichen Rache voraus, aber das zweite Element des Gegensatzes wird nie explizit genannt“ („l'expression sup-

²⁷ Zu tragischen Liedern siehe Ja. I. Gudošnikov: *Russkij gorodskoj romans*, Tambov, 1990.

²⁸ R. Girard: *La violence et le sacré*, Paris, 1972, S. 29-30: „Une fois que la vengeance interminable est écartée, il arrive qu'on la désigne comme vengeance privée“.

pose une vengeance public mais le second terme de l'opposition n'est jamais explicite“). Mit öffentlicher Rache kann man nur „das Rechtssystem in einer Gesellschaft mit staatlichem Gewaltmonopol“ („le système judiciaire dans les sociétés policiées“) gemeint sein.

Diese wichtige Unterscheidung hilft möglicherweise zu verstehen, warum die Lieder und Geschichten über „private Rache“ in der Zeit der sowjetischen „Stagnation“ (годы застоя) auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit waren, als die Gesellschaft von der kommunistischen Partei regiert wurde und die juristischen Rahmenbedingungen ziemlich ineffizient waren. Die Gegenüberstellung von Privatem und Öffentlichem wurde zu dieser Zeit vom Publikum der Lieder fast immer zugunsten des Privaten interpretiert.

In den Alben jugendlicher Strafgefangener wird das Mißtrauen gegen eine offizielle Gerechtigkeit von einem bedingungslosen Glauben an das Schicksal begleitet: „Я раб судьбы, но не лакей закона“ („Ich bin der Sklave des Schicksals, aber nicht der Lakei des Gesetzes“); „Суд - это базар, на котором торгуют судьбой, не зная её цены“ („Das Gericht ist ein Bazar, auf dem mit dem Schicksal gehandelt wird, ohne seinen Preis zu kennen“); „Заключенный - жертва судьбы“²⁹ („Der Gefangene ist ein Opfer des Schicksals“). Solche Aphorismen werden auch oft bei Tätowierungen verwendet. Es ist charakteristisch, daß der Schriftzug „меня как тебя“ („mich wie dich“) eine der beliebtesten Tätowierungen ist, und häufig auch in die Alben der Mädchen geschrieben wird.

Das Überlappen der beiden Diskurse – „Liebe“ und „Gefängnis“ - zeigt sich auch deutlich in einer der beliebtesten Handlungen – „Bericht aus dem Gerichtssaal“. Ein Angeklagter trägt die Geschichte eines Verbrechens aus Liebe vor. Und wieder findet sich diese Geschichte in den Heften sowohl von Mädchen als auch von Sträflingen.

Eine Variante dieser Geschichte steht auch in Val'jas Hefte unter dem Titel „Liebe“. Dies ist „das letzte Wort“, oder vielmehr „das letzte Lied“, vom Gefangenen gesungen:

Друзья, расскажу Вам о
том, что случилось.

Freunde, ich erzähle Euch, was passiert
ist.

²⁹ M.V. Kalašnikova: „Al'bomy sovremennykh detskikh kolonij“. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Nr. 21.

О том, что я слышал из зала суда:	Darüber, was ich aus dem Gerichtssaal hörte:
Судили мальчишку, совсем молодого.	Man verurteilte einen Burschen, noch ganz jung,
А в зале немая была тишина.	Im Saal herrschte Totenstille.
И вот подсудимый. красавец мальчишка, Судья задает ему первый вопрос, А он отвечает: "Подайте гитару. Я песней отвечу на первый вопрос"...	Und da ist der Angeklagte, ein schöner Bursche, Der Richter stellt ihm die erste Frage, Und er antwortet: „Gebt mir eine Gitarre, Ich werde mit einem Lied auf die erste Frage antworten“ ...

Darauf folgt eine ergreifende Geschichte über die Liebe und die Untreue des Mädchens, und der Junge nimmt das Gesetz selbst in die Hand:

Настиг на аллее, на той, где встречались. На той, где ночами её целовал. Я выхватил ношик, она закричала, И белое платье в крови увидал. /	Ich holte sie auf der Allee ein, dort, wo wir uns immer trafen, Dort, wo ich sie in den Nächten küsste, Ich zog das Messer, sie schrie auf, Und ich erblickte das weiße Kleid im Blut.
--	---

So herzerreißende Finale wie dieses sind besonders typisch für das Rotwelsch (блатные песни). Was mich an diesem Lied interessiert, ist eine scheinbare Sympathie der Öffentlichkeit für den Jungen. Hier vergießt wieder jeder mitfühlende Tränen. In einigen Varianten tötet er sich auch, nachdem er die Geschichte zu Ende erzählt hat. Durch diese Tat gewinnt er seinen Opferstatus zurück und gleichzeitig sein Recht auf eine „private Rache“, um wieder mit den Worten René Girards zu sprechen. In den Augen des Gerichts ist er schuldig, aber nach der Meinung der ZuhörerInnen im Recht. Warum? - Weil er als Privatperson handelt, und letztendlich die Wahrheit reiner, einfacher Gefühle, die romantischen Obertöne von Opfer/Gewalt rechtfertigt. Seine Taten sind vor dem Gericht sicherlich kriminell und gefährlich, aber er spielt nach anderen Regeln und fordert das formale Rechtssystem heraus.

Diese Unterscheidung kann vielleicht auch erklären, warum sich tragische Lieder in allen sozialen Gruppen der russischen Gesellschaft, unabhängig von Schicht, Alter und Geschlecht so enormer Beliebtheit er-

freuen.³⁰ Sie werden überall gesungen, und eine gute Darbietung verlangt eine bestimmte Intonation von "надрыв" (Überanstrengung), wodurch eher leidenschaftliche als sentimentale Trauer ausgedrückt wird. Welche Verbrechen von den Figuren in den Liedern auch begangen werden, die Sympathien der Zuhörer sind auf der Seite des privaten Individuums, und erkennen so nur die Gesetze ihrer Leidenschaften an.

Welche sind diese Gesetze und wo stehen sie geschrieben? - könnte man fragen. Die Hefte von Mädchen enthalten eine detaillierte Antwort auf diese Frage, man muß nur den Abschnitt „Liebesregeln“ zu Rate ziehen.

Diese Seiten beschreiben die aktuelle Liebes- und Freundschaftsetikette, die in einer Reihe von didaktischen Aphorismen formuliert ist, die sich an Jungen und Mädchen richten. Dieses Genre erscheint in den späten fünfziger Jahren in den Heften und blüht bis zum heutigen Tag. Die Regeln etablieren den romantischen Code von Liebe und Ehre und fungieren auch als eine Art Handbuch für Anfänger. Einige wenige Beispiele werden genügen: "Никогда не отбивай мальчика у девочки" („Spanne niemals einem Mädchen einen Jungen aus!“); "Хорошая дружба кончается любовью, а любовь - женитьбой" („Eine gute Freundschaft endet mit Liebe, und die Liebe mit Heirat“); "Не люби красных, они изменчивы" („Liebe nicht die Schönen, sie sind unbeständig“); "Двух - не люби" („Zwei soll man nicht lieben“) I, II. Die wichtigste Tugend ist hier ein reines und freies Gefühl, radikal in all seinen Manifestationen: "Умри, но не отдай поцелуя, без любви"³¹ („Stirb lieber, aber gib keinen Kuß ohne Liebe“).

Die Normen für Jungen machen genaue Angaben zur Strategie des „raffinierten“ Flirtens: "Если ты влюблен в девушку, а она не замечает, то чаще кидай на неё взгляды" („Wenn du in ein Mädchen verliebt bist, und sie bemerkt es nicht, dann wirf ihr öfter Blicke zu“); "Если ты видишь, что она тебя любит, то будь с ней повежливей" („Wenn du siehst, daß sie dich liebt, dann sei ein bißchen höflich zu ihr“);

³⁰ Eine der neuesten und vollständigsten Textsammlungen ist *Sovremennaja ballada i žestokij romans*. Zusammengestellt von S. Adon'eva, N. Gerasimova, St. Petersburg, 1996.

³¹ Diese Maxime geht auf N.G. Černyševskijs Roman *Čto delat'* zurück, in dem er eine Ethik der „ehrlichen“ Beziehungen zwischen Männern und Frauen vertritt. Siehe I. Paperno: Nikolaj: „Černyševskij - čelovek èpochi realizma.“ In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1996, S. 77-135.

“На первое свидание не опаздывай, девушка этого не любит” („Verspäte dich nicht zum ersten Rendezvous, ein Mädchen mag das nicht“); “Юноша не должен просить поцелуя, но и не нахально целовать, но на прощанье он должен поцеловать, хотя девушка этого не хочет” („Ein Junge soll nicht um einen Kuß bitten, aber auch nicht frech küssen, aber zum Abschied muß er küssen, auch wenn das Mädchen es nicht will“) I, II/.

Bestimmtes Auftreten wird ermutigt, direkte Blicke und Abschiedsküsse empfohlen. Aber sogar für Schuljungen gelten gönnerhafte Attitüden und häufiges Vernachlässigen der Wünsche der Partnerin als schick, und diese Schiene findet in den Alben von jugendlichen Strafgefangenen volle Entfaltung. Sie neigen dazu, zynische menschenfeindliche Texte über Frauen zu schreiben: “Лучше слушать вой волков, чем клятвы женщин” („Lieber das Geheul der Wölfe hören als Schwüre von Frauen“) /VII/. In ihren Alben kann man auch explizit erotische Texte finden, die in den Schulheften kaum präsent sind.

Im Gegensatz dazu enthalten die „Liebesregeln“ keine Anleitungen zum Sex. Dennoch wird der Körpersprache und der Blicktaktik größte Aufmerksamkeit geschenkt: “Если девушка опустила глаза, поцелуй её еще раз” („Wenn das Mädchen die Augen gesenkt hat, dann küsse sie nochmal“); “Если парень берет девушку за подбородок, значит, хочет поцеловать” („Wenn der Junge das Mädchen am Kinn faßt, bedeutet das, daß er sie küssen will“) I, II/.

Diese konkrete Semiotik wird oft um mythologische Ideen vom menschlichen Körper herumkonstruiert. So ist zum Beispiel der Gegensatz von rechts und links symbolisch beladen, wobei links die Seite von Herz und Liebe ist: “Если мальчик моргнет левым глазом и улыбнется, то он подает знак, что он любит” („Wenn der Junge mit dem linken Auge zwinkert und lächelt, dann gibt er ein Zeichen, daß er verliebt ist“); “Если парень наступает на левую ногу, значит, он тебя любит” („Wenn der Junge [dir] auf den linken Fuß tritt, bedeutet es, daß er dich liebt“); “Если парень здоровается и стыдится подать левую руку, значит, любит” („Wenn der Junge dich begrüßt und er sich zielt, dir die linke Hand zu reichen, bedeutet es, daß er verliebt ist“) I, II/. Eine standardisierte metaphorische Verbindung zwischen Feuer und Leidenschaft kann in einem abergläubischen Verbot enden: “Девушка! Не жги спички! Это значит, что ты просишь его поцеловать тебя” („Mädchen! Zünde keine Zündhölzer an! Das bedeutet, daß du ihn bittest,

dich zu küssen“) ///. Einige Gegenstände bedeuten Trennung - etwa ein Ring oder ein Spiegel, und es wird empfohlen, solche Geschenke abzulehnen.

Auf die märchenhaft anmutenden „weisen“ Vorsichtsmaßregeln können Ratschläge des gesunden Menschenverstandes für das Verhalten auf der Straße folgen: „Никогда не оборачивайся на свист“ („Dreh dich nicht um, wenn jemand pfeift“), „Не ходи одна поздно вечером“ („Gehe spät am Abend nicht alleine“)//. Andere Ratschläge regeln die angemessenen Reaktionen auf verschiedenen Stufen des Flirtens: „В первый вечер парень должен идти по левую сторону. Во второй он берет её за талию, а не под руку, и объясняется в любви“ („Am ersten Abend sollte der Junge auf der linken Seite gehen. Am zweiten nimmt er sie um die Taille, aber nicht an der Hand, und erklärt seine Liebe“); „Если парень кладет руку на колено, то ты её отбрось“ („Wenn der Junge seine Hand auf dein Knie legt, dann schiebe sie weg)//.

Die surrealistische Mischung verschiedener Regeln und Codes wird allerdings einheitlicher, wenn man sie vom Standpunkt eines Mädchens, der Besitzerin eines Heftes aus betrachtet. Denn ihre Liebe, wie ich schon früher darlegen wollte, ist ein Reich der Fantasie, der erwarteten Freude und Gefahr, und die „Liebesregeln“ liefern die Fantasie-Szene.

Nach Slavoj Žižek wird in der Fantasie-Szene das Verlangen nicht erfüllt, oder „befriedigt“, sondern konstituiert (bekommt seine Objekte usw.) - durch die Fantasie lernen wir, „wie man begehrt“. In dieser Zwischenposition liegt das Paradoxe der Fantasie: „Sie ist der Rahmen, der unser Verlangen koordiniert...“³² So erscheint die Fantasie als Leinwand für das Verlangen des Anderen - dieser Punkt hilft auch zu erklären, warum sich in den Heften von Mädchen so viele Instruktionen an Jungen richten. Die imaginäre Färbung, die sich in den Liebesregeln aufdrängt, enthüllt den Diskurs des Verlangens, der hier am Werk ist: „Любовь делится на три поцелуя: холодный, горячий и жаркий“ („Die Liebe wird nach drei Küssen unterteilt: kalt, warm und heiß“); „Чем крепче жмет парень девушку к себе, тем сильнее он любит её“ („Je stärker

³² S. Žižek: *The sublime object of ideology*, London, New-York, 1989, S. 118: „In the fantasy scene the desire is not fulfilled, 'satisfied', but constituted (given its objects and so on) - through fantasy, we learn 'how to desire'. In this intermediate position lies the paradox of fantasy: it is the frame coordinating our desire...“

ein Junge ein Mädchen an sich drückt, umso stärker liebt er sie“); „При поцелуе девушка не должна закрывать глаза“ („Beim Kuß muß das Mädchen nicht die Augen schließen“)/I, II/.

Es überrascht kaum, daß die Mehrheit der Mädchen, laut den Untersuchungen von S. Borisov, sich zum ersten Mal nach der Lektüre der Texte aus den Heften verliebt.³³ Der „didaktische“ Aspekt wird jedoch von den Mechanismen der Fantasie aufgewogen. Wie Žižek darlegt, „ist ein Verlangen, das durch die Fantasie strukturiert wird, eine Verteidigung gegen das Verlangen des Anderen... (d.h. den Todestrieb in seiner Reinform).“³⁴ Verlangen kann dazu benutzt werden, dem Verlangen entgegenzuwirken.

Ich werde versuchen, diese Doppelbindung in der Ökonomie des Verlangens anhand zweier Beispiele zu erläutern. Ein Mädchen würde versuchen, dem Todestrieb zu widerstehen, indem sie ihrer Freundin einen einfachen Wunsch ins Album schreibt: „Ich wünsche dir eine große Liebe, wie in der Geschichte über Ėdik und Val'ja, aber mit einem glücklichen Ausgang.“ Während sie sich auf die beliebte tragische Geschichte „Erste Liebe“ bezieht, schreibt sie in Gedanken das Ende ihrer Freundin zuliebe um, aber eigentlich kann sie kein Glück wünschen, ohne an den Tod zu denken.

Im zweiten Beispiel fordert die Sprache des Verlangens die negative Verdrängung der Gefühle eines Mädchens:

Умей смеяться. когда грустно.
Умей грустить. когда смешно.
Умей казаться равнодушной.
Когда на сердце тяжело. /III/

Sei fähig zu lachen, wenn du traurig bist,
Sei fähig zu trauern, wenn du lustig bist,
Sei fähig, gleichgültig zu erscheinen,
Wenn dir schwer ums Herz ist.

Dies ist nicht nur ein Gebot gesellschaftlicher Scheinheiligkeit, sondern eine Schlüsseltugend, die ich schon eingangs untersucht habe - der Stolz:

Гордым легче, гордые не плачут

Die Stolzen haben's leicht, Stolze weinen nicht

³³ S. B. Borisov: „Prozaičeskie žanri devič'ich al'bomov“. In: *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, No 21.

³⁴ S. Žižek: *Ibid.*: „a desire structured through fantasy, is a defence against the desire of the Other... (i.e. the death-drive in its pure form)“.

Ни от ран. не от душевной боли...	Nicht wegen Wunden, nicht wegen seelischer Schmerzen...
Не грызет их зависти короста.	An ihnen nagt nicht die Kruste des Neides.
Это - правда! Гордые не плачут. Только гордым сделаться не просто. /III/	Das ist die Wahrheit! Stolze weinen nicht. Nur stolz werden ist nicht leicht.

In diesem Gedicht wird auch die entgegengesetzte Eigenschaft genannt - der Neid. Diese beiden Eigenschaften treten immer paarweise als Kontrast auf. So verleumdet in der klassischen Ballade „Neid“, die in fast jedem Heft steht, das neidische Mädchen die Stolze; die letztere läuft aus dem Klassenzimmer und wird von einem Auto überfahren. Die Personifizierungen von Stolz und Neid in den antagonistischen Figuren könnten Assoziationen an das mittelalterliche Moralitätenspieler wecken, wo Tugenden und Laster für gewöhnlich in sichtbaren Allegorien dargestellt wurden. Die handgeschriebenen Hefte, die in einer Gruppe von Interessenten in Umlauf sind, könnten in der Tat auch an die mittelalterliche Buchkultur erinnern; ich möchte aber diese Argumentationslinie nicht überstrapazieren und mich stattdessen lieber auf diese besondere Leidenschaft für Allegorien konzentrieren, die sich in den Heften der Mädchen so deutlich manifestiert.

Wie auch in den „Liebesregeln“ scheint die konkrete Körpersemiotik ein universeller Schlüssel zu sein, und bringt Listen hervor mit Rubriken wie „Die Bedeutung des Mundes“, „Die Lippen“, „Die Art des Gehens“, „Lächeln“, „Muttermale“, „Wimpern“, „Die Bedeutung von Blicken“. Die letzte Anweisung lehrt zum Beispiel, wie man die Blickrichtung interpretieren kann:

Смотрит издалека - влюбился:	Sieht er dich von weitem an - hat er sich verliebt;
Вниз - мечтает:	Nach unten – dann träumt er;
Вверх - страдает:	Nach oben – dann leidet er;
Вбок - ревнует:	Zur Seite – dann ist er eifersüchtig;
Прямо - любит. /I/	Direkt - dann liebt er dich.

Solche „Zeichen“ lassen sich leicht in die Wahrsagespiele umwandeln, die sogar den spontansten Körperreaktionen noch besondere Aufmerksamkeit schenken. Eine bemerkenswerte Illustration ist das Wahrsagen durch Niesen (‘чихалки’) und Schluckauf (‘икалки’). In diesen

Spielen, die vor allem bei acht- bis zwölfjährigen beliebt sind, werden Niesen und Schluckauf nach Tageszeit und Wochentagen bewertet:

Понедельник. 7-8 часов - "Кто-то придет"
(Montag, 7-8 Uhr - „Jemand wird kommen“)
Вторник, 18-19 часов - "Вы с ним поспорите?" /III/
(Dienstag, 18-19 Uhr - „Sie werden mit ihm streiten“)

Diese Art des Wahrsagens ist sehr alt, sie geht auf die folkloristische Kultur zurück. Vladimir Dal' beschreibt ähnliche Spiele als „Kalenderomen“ (приметы)³⁵.

Der Kalendersymbolismus umfasst die Wochentage, Geburtstage und Jahreszeiten; wenn man seine Liebe an einem Montag trifft, hat man Pech gehabt –

Понедельник - неудача.
Вторник - любовь,
Среда - надежда. /I/

Montag bedeutet Mißerfolg,
Dienstag – Liebe,
Mittwoch – Hoffnung.

Eigentlich kann alles als Allegorie gelesen werden, wobei Geschenke die ultimativen Interpretationsobjekte sind:

Духи - измена:
Фото - разлука:
Платок - ссора:
Альбом - горячая любовь. /I/

Parfum bedeutet Verrat;
Ein Foto - Trennung;
Ein Tuch- Streit;
Ein Album - heiße Liebe.

Da das Signifikat beinahe immer dasselbe ist - nämlich die Palette der Aussichten in der Liebe - findet die Fantasie der WahrsagerIn oft auf der Stufe der Signifikanten Ausdruck. Eine Reihe von Wahrsagespielen gibt es in Form von Wortspielen, die als Akrostichen konstruiert sind, bei denen die Anfangsbuchstaben von verbreiteten Reaktionen das Lösungswort, nämlich das jeweilige Gefühl, ergeben:

Сомневается

Er zweifelt

³⁵ Traditionsgemäß werden Niesen und Schluckauf als Manifestationen böser Geister im menschlichen Körper angesehen. Siehe S. E. Nikitina: „Ikota“. In: *Živaja Starina*, (1996) Nr. 1, S. 12-13; V. I. Dal': *Poslovicey russkogo naroda*.

Любит	Er liebt
Обнимает	Er umarmt
Ненавидит /I/	Er haßt

Das ergibt "СЛОН" („Elefant“), und nach einem ähnlichen Prinzip könnte man auch die Worte "СОЛНЦЕ" („Sonne“), "ДУРИЛО" („Dummkopf“) entziffern, oder sogar eine merkwürdige Kreatur, (den) "ЛУРНИСТ Х/Д" („Lurnist Ch/D“) erfinden:

Любит	Er liebt
Уважает	Er verehrt
Ревнует	Er ist eifersüchtig
Ненавидит	Er haßt
Измена	Verrat
Сомневается	Er zweifelt
Тоскует	Er hat Sehnsucht
Хочет Дружить /I/	Er möchte Freundschaft schließen

Die Anzahl der Antworten kann leicht vervielfacht werden, indem man eine Zahlenreihe hinzufügt. Die Bedeutungen der Zahlen werden auf ein gesondertes Blatt geschrieben. Die WahrsagerIn bittet dann üblicherweise, einen Buchstaben und eine Zahl zu nennen, wendet eine Seite und liefert eine detaillierte Antwort. Das System wird noch komplizierter, wenn man verlangt, vier Reihen von vertikalen Zeilen anzukreuzen; die WahrsagerIn zählt die übrigen, unangekreuzten Zeilen und dies ergibt die Zahlenkombination 11-12, 11-22 usw. Der letzte Parameter hilft, eine richtige Antwortspalte zu bestimmen (siehe Abb. 1 im Anhang). Die komplizierten Spiele können wegen der Vielzahl der Annäherungsmöglichkeiten ziemlich subtil und einfallsreich sein. Sie heißen wegen ihres enzyklopädischen Umfangs "гадательные справочники" („Nachschlagewerk zum Wahrsagen“).

Bei der Mehrzahl der Wahrsagespiele wird der vorhandene Platz im Heft in zwei Teile geteilt: der erste enthält die Liste der Fragen oder Symbole für die „Kunden“, während der zweite, geheime Teil ausschließlich für den Gebrauch der WahrsagerIn reserviert ist. Bei manchen Spielen wird einfach eine Seite entlang einer diagonalen Linie umgeknickt. Das geschieht vor allem bei den Spielen jüngerer Mädchen. Sie ziehen es vor, die Fragelisten über den zukünftigen Bräutigam oder die

zukünftige Braut anzulegen: „Wo wirst du deine Liebe treffen?“, „Wo wirst du leben?“ etc. (siehe Abb. 2 und 3). Einige Antworten sind offensichtlich nur Spaß: „Du wirst deine Liebe in der Müllgrube treffen“ /V/.

Da jeder weiß, daß es in jedem Heft auch immer einen geheimen Teil gibt, sind diese Geheimnisse immer ein Objekt intensiver Neugierde, wenn ein Heft weitergereicht wird. Die BesitzerIn verläßt sich auf die Ehrlichkeit ihrer Freunde, oder gibt es wenigstens vor, und ergreift doch entsprechende Maßnahmen gegen unerwünschte Neugier. Normalerweise enthält ein Heft mehrere „falsche“ Geheimnisse. Eine Seite wird umgeknickt oder zusammengerollt, und wer sie öffnet, wird höchstwahrscheinlich eine der folgenden Botschaften bekommen:

Умные люди читают газеты.
А дураки - чужие секреты

Kluge Leute lesen Zeitungen,
Und Dummköpfe – fremde Geheimnisse.

Куда ты лезешь. ты – корова.

Wo steckst du deine Nase hinein, du Kuh,

Ведь ясно сказано – не трогай! /VIII/

Es ist doch klar gesagt – nicht anfassen!

In manchen Fällen bedeutet das Öffnen einer geheimen Seite auch, daß man unvermittelt in ein Spiel miteinbezogen wird:

Открыв секрет, себя ты губишь

Indem du das Geheimnis gelüftet hast, hast du dich selbst ins Verderben gestürzt,

Теперь пиши, кого ты любишь. /VIII/

Jetzt schreib auf, wen du liebst.

- d.h., im Gegenzug muß man sein eigenes persönliches Geheimnis verraten, und es soll auf dieselbe Seite geschrieben werden, um dann wiederum von anderen neugierigen LeserInnen verletzt zu werden!

Andere Inschriften auf den geheimen Seiten spielen mit ungeduldigem Interesse und schaffen geschickt Spannung:

Переверни скорей листок...
Еще листок... Еще листок...

Wende noch ein Blatt um...
Und noch ein Blatt... Und noch ein Blatt...

Чего ж ты ищешь, дурачок? /VIII/

Was suchst du, Dummkopf?

Die Geheimseiten eines Heftes bergen also in Wirklichkeit überhaupt keine Geheimnisse, ihre Funktion besteht hauptsächlich darin, den Aufbau eines Heftes zu tragen. Dies ist eine offene Verschwörung, um das Fehlen jeglicher Vertraulichkeiten oder intimer Notizen zu kaschieren, und irgendwie spiegelt eine solche Struktur auch wieder, was wir schon an anderen Aspekten des Genres sahen.

Da es „nur um die Liebe“ geht, scheint ein Heft auf den ersten Blick ein persönliches Tagebuch zu sein, bei genauerer Untersuchung entpuppt es sich aber als schriftliche Folklore - als Anhäufung von Klischees und Sammlung anonymer Texte. Die individuelle Annäherung zeigt sich nur in der Strategie des Abschreibens und des Veränderns eines fertigen Textes, eben vielmehr in den Nuancen von Auswahl und Kombination als in einem direkten Ausdruck des Selbst.

Die Impulse einer privaten Person sind im Bereich von Phantasmen, Tränen und Lesermitgefühl viel offensichtlicher. Die Ökonomie des Verlangens und die masochistische Matrix der romantischen Liebe liefern universelle Muster, um ein individuelles Drama zu inszenieren oder sich selbst mit „stolzen“ und leidenden Figuren zu identifizieren, die Schicksal und Tod herausfordern. Im Themenkomplex von privater Rache und einem Leben nach den Gesetzen der Liebe spielt der Gegensatz von Privatem und Öffentlichem eine Rolle. Aber sogar die konkrete Körpersemiotik und die gesellschaftlichen Vorschriften, die in den „Liebesregeln“ und den Wahrsagespielen formuliert sind, offenbaren meist traditionelle Modelle und tendieren dazu, Geschlechterstereotypen zu bestärken.

Wie wir sehen, sind die modernen Hefte über die Liebe weit davon entfernt, ein idyllisches und konfliktfreies „Land der Frau“ [„Herland“] darzustellen. Aber wenigstens gibt es immer noch eine romantische FreundIn, die sich glücklich schätzt, auf die letzte Seite zu schreiben:

Кто любит более тебя.
Пусть пишет далее меня.

Wer dich noch mehr liebt,
Möge nach mir schreiben.

Quellenverzeichnis

- I. Val'jas Heft (Ende der 1970er Jahre, aus der Region von Kalinin, FreundInnen vor der Hochzeit geschenkt).

- II. Texte, die S.B. Borisov gesammelt und publiziert hat (1970-1980er Jahre, Anfang neunziger Jahre).
- III. Texte, die V.F. Lourie gesammelt und publiziert hat (das Liederbuch, 1986).
- IV. Texte, die V.V. Golovin gesammelt hat.
- V. Das Heft mit Wahrsagespielen von Anna Vajnštein (1996).
- VI. Das Liederbuch von M.G. Nurok (1980er Jahre).
- VII. Texte, die M.V. Kalašnikova gesammelt hat.
- VIII. Texte, die E. Bobrova gesammelt hat (Anfang der 1990er Jahre).

Berichte

Tagung *Women & Science* der Europäischen Kommission in Brüssel 28.-29.4.1998.

An der Tagung nahmen Natur- und Technik-Wissenschaftlerinnen (und wenige männliche Wissenschaftler) aus den EU-Staaten, aber auch aus vielen anderen Ländern der Welt ebenso teil wie EU-KommissarInnen und Soziologinnen.

Insbesondere nahm die eindrucksvolle 89-jährige Nobelpreisträgerin für Medizin Rita Levi-Montalcini sehr aktiv an der Tagung teil, und berichtete, daß sie nach wie vor forscht.

Die Tagung wurde von Edith Cresson eröffnet und geschlossen. Sie teilt mit, daß das 5. Rahmenprogramm für die Europäischen Forschungsaktivitäten 1998-2002 Anträge von Frauen bewußter unterstützen wird als die früheren.

Die Vorträge berichteten über die eigenen persönlichen Zugänge und Erfolgs-Bedingungen einzelner Wissenschaftlerinnen. Darüber hinaus bringen sie eine ganze Reihe von Daten und Fakten über Wissenschaftlerinnen in Naturwissenschaften und Technik.

Hilary Rose referiert über Frauenforschung in Naturwissenschaften und Technik, etwa die Biographieforschung, die beispielsweise nachwies, daß die Leistungen exzellenter Wissenschaftlerinnen einfach ausradiert worden sind. Nicht nur die Mythen der rationalistischen Wissenschaften, auch die alltägliche Kultur der Wissenschaften passen nicht zum Leben von Frauen und auch reproduktiv tätigen Männern.

Mary Osborne zeigt aktuelle Statistiken über die Frauenbeteiligungen in Europa und auf der Welt in verschiedenen wissenschaftlichen Fächern. Es zeigt sich, daß grob gesprochen die entwickelteren Industrieländer eine wesentlich geringere Frauenbeteiligung in den Wissenschaften insgesamt aufweisen als die weniger entwickelten. So ist die akademische Bildung der Frauen in Portugal am höchsten. Insbesondere im Bereich der Professorinnen ist die Situation in Österreich, Irland, den Niederlanden und Deutschland weitaus am schlechtesten (4-5%). Die Schweiz, die noch vor 10 Jahren den europäischen Tiefststand innehielt, hat diesbe-

züglich erheblich aufgeholt (6% Lehrstühle); England und Schweden mit 8% Lehrstühlen folgen. Am besten schneidet in Europa die Türkei ab (21,5%), gefolgt von Frankreich (13,2%), Finnland, Italien, Spanien, Portugal, Griechenland. Zum Vergleich haben die USA eine Frauenbeteiligung der *full professors* von 17,9%.

Analog ist die Verteilung der Frauen in den sogenannten harten Natur- und Technikwissenschaften: In Physik, Chemie, Elektrotechnik und Maschinenbau studieren und arbeiten wissenschaftlich prozentuell am wenigsten Frauen in Deutschland, Österreich, England, am meisten in den Entwicklungsländern und Südeuropa, im Mittelfeld liegen gleichermaßen Rußland und die USA.

Insgesamt stellte Helga Schuchard fest: Deutschland ist in bezug auf Chancengleichheit in der Wissenschaft, und besonders in Natur- und Technikwissenschaften ein Entwicklungsland!

Christine Wenneras stellte ihre Untersuchung mit Agnes Wold des Reviewing Prozesses 1995 für *postdoctoral fellowships* im Bereich Biomedizin, (veröffentlicht in Nature Vol. 387, Mai 1997) vor, die für die schwedische Forschungsinstitution im Bereich Biomedizin zeigte, daß bei der Vergabe von Forschungsmitteln ein erheblicher geschlechtsspezifischer bias herrscht.

Hinsichtlich der 3 Parameter: wissenschaftliche Kompetenz, Forschungsvorschlag und Methodologie wurden Frauen in allen 3 Bereichen niedriger eingestuft, am schlechtesten aber in wissenschaftlicher Kompetenz. Statistische Methode war dabei multiple Regressionsanalyse. Alle Informationen, die die Reviewer hatten, wurden aufgenommen, die Ergebnisse ergaben positive Einflüsse auf die Einschätzung der wissenschaftlicher Kompetenz von 3 Variablen in der Reihenfolge:

1. Wissenschaftliche Produktivität,
2. Mann zu sein,
3. Bekanntheit mit dem Reviewer.

Die Größe des männlichen Bonus war: Frauen mußten 2,6 mal mehr Veröffentlichungen in renommierten Zeitschriften vorweisen als Männer. Die Einstufung der mit den besten Männern vergleichbaren Frauen lag wenig höher als die Einstufung der schlechtesten Männer.

Es gibt also einen Geschlechterbias auf 3 Ebenen:

Applikationsbias: viel weniger Frauen beantragen Auswertungsbias:
s.o.

Verteilungsbias: Frauen bekommen kleinere Stipendien und von kürzerer Dauer als Männer.

Bedenkt man, welche großen Anstrengungen dieses Land (Schweden) auf politischer, gesetzlicher und struktureller Ebene, auch in den Wissenschaften, unternimmt, um die Frauenarbeit und die Gleichbehandlung durchzusetzen, so kann bezüglich der hiesigen Situation nur noch viel Schlechteres vermutet werden. Doch es muß bei solchen Vermutungen bleiben, denn deutsche Forschungsinstitutionen weisen nicht die gleiche Offenheit wie schwedische auf: Evaluationen ihrer eigenen Bewilligungspraxis sind schon deshalb unmöglich, weil die Geheimhaltungspraxis gutachterlicher Tätigkeiten dies verbietet.

Die Diskussionen förderten eine Menge Wissen zutage, die Vorurteile gegen Frauen vermindern können, so etwa dies: Verheiratete Frauen sind produktiver als unverheiratete (sie haben den richtigen Ehemann gewählt!), solche mit Kindern im Betreuungsalter nicht weniger produktiv als unverheiratete ohne Kinder, produktiver sogar als beide anderen Gruppen, wenn die Kinder erwachsen sind.

Für mich am interessantesten war insgesamt die in jeder Hinsicht kontingente Situation der Wissenschaftlerinnen: Je nach Land, Fach und Statusgruppe ist die Frauenrepräsentation jeweils unterschiedlich. Wenn wir deutschsprachigen Forscherinnen einen positiven Ausblick daraus gewinnen wollen, so den, daß diese Unterschiede Chancen für Veränderung öffnen, und daß diese auch durchaus rasch vor sich gehen können, wie das Beispiel Schweiz zeigt.

Britta Schinzel

Tagungsbericht

Nationale Integration oder nationalistische Versuchung? Politische Vorstellungen und Leitbilder von Frauen in Deutschland und Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg

Gemeinsames Kolloquium des Graduiertenkollegs am Frankreich-Zentrum und des Historischen Seminars der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg am 15. und 16. Mai 1998

Seit Mai letzten Jahres gibt es am Historischen Seminar der Universität Freiburg ein neues Forschungsprojekt der Geschlechtergeschichte:

„Germania und Marianne - Frauen und Nationalismus im deutsch-französischen Vergleich, 1914-1940“, das sich zum Ziel gesetzt hat, die Einbindung von Frauen in nationalistische Bewegungen und Politik in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zu untersuchen. Der überwiegenden Mehrzahl der Arbeiten zum französischen und deutschen Nationalismus liegt die gemeinsame Überzeugung zugrunde, daß der nationalistische Diskurs aufgrund seiner vorwiegend außenpolitisch, militärischen Thematik ein männlich geprägter Diskurs ist. Nationalistische Rhetorik jedoch ist immer geprägt von Geschlechtsstereotypen, die männliche und weibliche Rollen zuschreiben. Ist die Forschung zur progressiven Frauenbewegung in beiden Ländern seit den siebziger Jahren gut dokumentiert, sind nationalistische Frauen nur selten Gegenstand der Forschung. Der Vergleich zwischen Frankreich und Deutschland soll insbesondere klären, welche Rolle unterschiedliche politische Bedingungen und eine verschieden geprägte politische Kultur in beiden Ländern spielten und nationalistische Frauen in ihrem Engagement beeinflussten.

Im Rahmen dieses Projektes fand das oben genannte Kolloquium mit französischen und deutschen Historikerinnen statt.

Prof. Dr. Joseph Jurt (Freiburg) wies in seiner Begrüßung darauf hin, daß nach einer langen Phase, in der der Nationalstaat durch die Exzesse des Nationalismus belastet war (K. Jaspers), er im Zuge der europäischen Integration eine neue Bedeutung erlangt. Nach Norbert Elias bleibt der Nationalstaat die größte Identifikationseinheit, der wichtigste Bezugspunkt. Die Rolle der Frauen, ihre Integration in den Nationalstaat, ihre

individuelle Emanzipation und das Bewußtwerden ihrer neuen Möglichkeiten sind wichtige Forschungspunkte.

Nachdem Prof. Dr. Ingrid Gilcher-Holtey (Bielefeld) in der methodischen Einführung vier Untersuchungsebenen der nationalen Integration, die auf dem Tagungsprogramm basierten, genannt hatte (politische Vorstellungen, Ideen und Leitbilder - auch im Unterschied zu Männern; symbolische Praktiken, Aktions- und Organisationsformen; Lebensformen; symbolische Repräsentation der Nation durch weibliche Personen), stellte sie kurz die Entwicklung der Frauenforschung dar: Während in den siebziger Jahren Frauen bei der Erforschung im Zentrum standen und durch die Dichotomie Mann-Frau bestimmt waren, tritt seit den achtziger Jahren in der Diskussion um *sex* und *gender* das Geschlecht als soziale Kategorie, das Frauen und Männer betrifft, in den Mittelpunkt. Für ein besseres Verständnis weiblicher und männlicher Lebenswelten regte sie an, Bourdieus Konzept des *Habitus*, das er 1979 in *La Distinction* (dt.: Die feinen Unterschiede) entwickelte und das den Ausschluß der Frauen aus dem öffentlichen Raum erklärt, auf Frauen anzuwenden: Gibt es einen geschlechtsspezifischen Habitus?

Insgesamt gab es vier Oberbereiche, die komparatistisch aufgebaut waren:

Die erste Sektion galt dem Thema „Die nationale Aufgabe der Frau - Vorbilder, Selbstbilder und Fremdbilder in Frankreich und in Deutschland“.

Barbara Straub (Freiburg) untersuchte die Situation nationalistischer Frauen in Frankreich, die dort weniger organisiert und öffentlich waren als in Deutschland. Während der großen Krisen der Dritten Republik traten sie aber in Erscheinung, was am Beispiel der Schriftstellerin *Gyp*, die als engagierte Antisemitin gegen Dreyfus Stellung bezog, verdeutlicht wurde. Wichtigste Vorbilder waren Jeanne d'Arc als Befreierin Frankreichs, die seit Ende des 19. Jahrhunderts fast ausschließlich rechtsextremen Parteien und Organisationen als Bezugspunkt diente - bis heute, wenn sie Plakate des *Front National* zielt. Nach dem Ersten Weltkrieg spielte insbesondere Louise de Bettignies, eine Spionin, die von den Deutschen gefangen genommen wurde und in Haft starb, als Vorbild eine wichtige Rolle. Nationalistisch orientierte Frauen finden sich nach 1918 in den *section femmes* rechtsextremer Ligen, vorgeführt am Beispiel der

Jeunesses patriotes und der *Action française*. Methodisch schwierig zu erforschen sind die Selbstbilder dieser Frauen, da sie selbst kaum Zeugnis über ihre Anschauungen, Ideen und (nationale) Wünsche abgelegt haben. Die wichtigste Aufgabe der Frau wird, verstärkt durch die Verluste des Ersten Weltkrieges, dem Vaterland Kinder „zu schenken“ - eine Aufgabe, die sowohl von konservativen als auch emanzipierten Frauenorganisationen mitgetragen wurde.

Andrea Süchting-Hänger (Freiburg) konzentrierte sich auf den Frauenausschuß der DNVP (Deutschnationale Volkspartei) in den zwanziger Jahren, der sich zum größten Teil aus berufstätige, bürgerliche Frauen, oft Akademikerinnen zusammensetzte. Dies stand in krassem Gegensatz der von ihnen vertretenen Ideologie der Hausfraulichkeit. Als ein Sammelbecken der Opposition gegen das gehaßte „System von Weimar“ formulierten sie Forderungen einer politischen Revision, den Kampf gegen das „Versailler Diktat“ und den §231 (Kriegsschuldparagraphen), die oft sehr radikal waren, da die Frauen von politischer Verantwortung entbunden waren. Der Ruf nach der Tat des „deutschen Mannes“ ging einher mit einem Bedürfnis nach Unterordnung unter den Parteivorsitzenden Hugenberg. Allerdings unterschieden sie sich in diesem Punkt nicht von männlichen Parteimitgliedern! Wichtigstes Vorbild nationalistischer Frauen war Königin Luise (1776-1810), Inkarnation der Germania, die aufgrund ihres Patriotismus während der Befreiungskriege und ihrer Mütterlichkeit verehrt wurde und ein Gegenbild der „modernen“ Frau der zwanziger Jahre darstellte. Reale Ohnmacht ging bei diesen Frauen, so Süchting-Hänger, einher mit phantasierter Allmacht.

Unter dem Oberthema „Konfrontation mit sozialen und ökonomischen Kriegsfolgen“ referierte Dr. Birthe Kundrus (Oldenburg) über „Die (Un-) Ordnung der Geschlechter. Zur Erfahrungs- und Wirkungsgeschichte des Ersten Weltkriegs in Deutschland“. Sie fragte in ihrem hervorragenden Vortrag nach den durch den Ersten Weltkrieg hervorgerufenen Veränderungen im Geschlechterverhältnis auf der erfahrungs-geschichtlichen und normativen Ebene, sowie dabei nach der Bedeutung des Nationalen. Die Untersuchung verschiedener Diskurse zeigt, daß bei Ausbruch des Krieges die nationale Pflichterfüllung für beide Geschlechter galt: sowohl an der Front als auch an der sogenannten „Heimatfront“. Die innerfamiliäre Machtverteilung änderte sich, da Frauen die Aufgaben der Männer über-

nahmen. Allerdings steht der These eines neuen Rollenverständnisses und einer Beschleunigung der Emanzipation durch die Abwesenheit der Männer die Beschränkung der neuen Erfahrung durch die Kriegssituation gegenüber sowie administrative Instruktionen, die weibliche Handlungsräume klar eingrenzten. Des weiteren stellte Dr. Kundrus aufgrund neuerer Forschungsergebnisse, die vor allem auch die ländliche Bevölkerung einschließen, die These einer durch den verlorenen Krieg verunsicherten Männergeneration, wie sie sie noch in ihrer Dissertation vertreten hatte, teilweise in Frage.¹ Diese These bedarf einer Korrektur, wenn auch die Männlichkeitskrise in der Weimarer Republik verschiedene Problemlösungen erfuhr, nicht zuletzt in männerbündischen Bewegungen wie der der Nationalsozialisten. Der Erste Weltkrieg hatte weitreichende Konsequenzen in den destabilisierten Geschlechterbeziehungen, aber auch in den Erschütterungen der Idee der Nation in Deutschland: Er hinterließ nicht nur die „Unordnung“ der Geschlechter, sondern auch die „Verstörung einer Nation“.

Der französische Vortrag zu diesem Thema widmete sich den Kriegerwitwen – „des Mariannes délaissées“. Stéphanie Petit (Amiens) bemängelte zu Beginn ihres Vortrags die Konzentration der Forschung auf Soldaten und das damit einhergehende Nichtbeachten der Soldatenfrauen: wird die Zahl von 1 400 000 gefallener Soldaten genannt, so findet man fast nirgends die dazu gehörende Zahl von 600 000 Kriegerwitwen, die sich oft schuldig fühlten, überlebt zu haben und unter starken sozialen, emotionalen und ökonomischen Schwierigkeiten litten. Der Staat versuchte zwar einerseits, die Kriegerwitwen zu „nationalisieren“, begünstigte aber andererseits auch sehr die Wiederverheiratung: Über 40% der Kriegerwitwen haben in Frankreich wieder geheiratet (in Deutschland knapp 30%), die meisten in den Wochen nach dem Waffenstillstand.

Unter dem Obertitel „Frauen auf dem Weg in die Politik“ sprach zuerst Dr. Florence Rochefort (Paris), die eine der ersten neueren Monographien über die französische Frauenbewegung geschrieben hat.² Sie stellte

¹ Birthe Kundrus: *Kriegerfrauen: Familienpolitik und Geschlechterverhältnisse im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hamburg 1995.

² Laurence Klejman, Florence Rochefort: *L'égalité en marche. Le féminisme sous la Troisième République*, Paris 1989.

die provozierende Frage: „Y'a-t-il un retard français? L'accès à l'égalité politique des sexes d'un point de vue comparatif. Quelle singularité française?“. In ihrem Beitrag wollte sie mitnichten die „archaïsmes français“ verniedlichen, sondern den Zugang zu politischer Gleichheit jenseits nationaler Besonderheiten untersuchen. Die Französinnen erhielten das Wahlrecht erst am 21.4.1944, (in Deutschland: 12.11.1918) allerdings wird kaum von einer belgischen, schweizerischen ... Verspätung gesprochen. Zu großen Teilen ist die Diskussion um das Wahlrecht geprägt durch die Spaltung der „Deux France“-„un débat franco-français“ zwischen antirepublikanischen Katholiken und antiklerikalen Republikanern. Im Unterschied zu Deutschland gelang es dem Sozialismus in Frankreich nicht, Frauen zu integrieren; die zweite große Bewegung des 19. Jahrhunderts, der Positivismus von einem starken Antifeminismus geprägt. Frauen waren in Parteien und Gewerkschaften nur sehr schwach vertreten. Die frauenfeindliche Haltung des Senats ermöglichte es, so Rochefort, einigen Männern, in der Nationalversammlung für das Frauenwahlrecht zu stimmen, da sie wußten, daß die Vorlage im Senat abgelehnt werden würde. (So geschah es 1922, 1928 und 1932) Als weiteres entscheidendes Hindernis ist die Entwicklung der katholischen Frauenbewegung zu nennen, die eine Zusammenarbeit mit der fortschrittlichen Frauenbewegung ablehnte. Neben diesen spezifisch französischen Gründen nannte Dr. Rochefort auch Hindernisse, die allen Ländern gemeinsam waren: eine Gesellschaft, die sich auf der Ungleichheit der Geschlechter konstruierte und ein starker Wille, die soziale und politische Ungleichheit aufrechtzuerhalten. In Frankreich folgte im Gegensatz zu anderen Ländern auf den Ersten Weltkrieg keine Änderung des politischen Systems, keine politischen und nationalen Brüche, die einen Zugang zur politischen Staatsbürgerschaft für Frauen erleichterten. Auch wenn sich auf juristischer und politischer Ebene für Frauen keine Änderung infolge des Ersten Weltkrieges ergab, so erwachte bei ihnen doch „la naissance de l'identité nationale féminine“.

„Die weiblichen Abgeordneten in der verfassungsgebenden preußischen Landesversammlung“ war der deutschen Seite gewidmet. Barbara Wedding (Berlin) stellte fest, daß nationale Politik für die 21 weiblichen Abgeordneten (dies entsprach 5%) keine Rolle spielte. (Der Anteil der Frauen im Reichstag betrug 1919 9,6%, eine Zahl, die erst 1983 übertrof-

fen wurde!) Die Parlamentarierinnen kamen meist aus der Verbandsarbeit (katholische Frauenverbände, Verband katholischer Lehrerinnen ...) und vertraten vorwiegend das Konzept der „geistigen Mütterlichkeit“, kämpften für Gleichberechtigung, Koedukation, eine verbesserte Wohlfahrts- und Gesundheitspolitik. Sie engagierten sich gegen das Beamtinnenzölibat in Preußen, das allerdings 1932 mit den Stimmen der SPD auf Reichsebene bekräftigt wurde. Obwohl in jeder Partei Frauen vertreten waren (den größten Anteil hatte die DVP) traten sie in Plenarsitzungen kaum an das Rednerpult, sondern meldeten sich vor allem in den Ausschusssitzungen zu Wort. Ihre seltene parlamentarische Präsenz wurde durch die Regel verstärkt, daß pro Fraktion und Sitzung nur zwei Redner/Innen zugelassen waren. Männliche Abgeordnete hatten wenig Interesse, frauenspezifischen Themen aufzugreifen, so daß ihre Anliegen keine Unterstützung fanden.

Der letzte Vortrag widmete sich der Verbindung „Katholische Frauenbewegung und Nationalismus in der Weimarer Republik“. Dr. Birgit Sack (Bonn) beleuchtete die besondere Stellung der KatholikInnen in Deutschland, die geprägt war durch eine im 19. Jahrhundert nur partiell erfolgte nationale Integration. Diese wurde erschwert durch eine „protestantisch dominierte Nationalkultur“ und den „Kulturkampf“ unter Bismarck. Während des Ersten Weltkrieges sah auch die katholische Frauenbewegung ihre einzige Aufgabe darin, ihre „vaterländischen“ Pflichten zu erfüllen - verbunden damit war die Hoffnung auf Anerkennung und Integration. In der Weimarer Republik kam dem affirmativen Rekurs auf die Nation nicht zuletzt eine Ersatzfunktion im Hinblick auf die fehlende Identifikation mit der demokratischen Republik zu. Der Nationalismus der katholischen Frauen hatte darüber hinaus auch eine frauenpolitische Integrationsfunktion. In den frühen 30er Jahren rückten auch die Katholikinnen unter der Zunahme des nationalen Drucks weiter nach rechts, allerdings grenzten sie sich deutlich von der nationalistischen Rechten, insbesondere den Nationalsozialisten, ab, indem sie ihre eigene nationale Gesinnung betonten. Die „Herausbildung einer nationalen, nicht nationalistischen Haltung“ betrachteten sie als wichtige Aufgabe.

Lebhafte Diskussionen kennzeichneten die Tagung, bei der wohl fast alle Teilnehmerinnen und Teilnehmer neue Denk- und Forschungsanstöße mitnahmen. Insgesamt hätten aber einige Vorträge noch stärker auf

die Ausgangsfrage der „Nationalen Integration oder nationalistischen Versuchung?“ zugespitzt sein können. Bestätigt wurde das Forschungsdesiderat über nationalistische Frauen noch einmal in der Schlußdiskussion, nicht zuletzt auch durch die Konzentration einiger Diskussionsbeiträge auf moderne Frauen, was unter anderem am Beispiel des Romans *La Garçonne* (1922) von Victor Margueritte thematisiert wurde.

Es zeigte sich aber, daß die Definition von 'Nation' nicht ohne eine interne Geschlechterdifferenz denkbar ist, die allerdings zugleich eine Geschlechterhierarchie festlegt, was sich in der Ungleichheit im Zugang zu politischer Herrschaft widerspiegelt. Die Teilnahme von Frauen wurde häufig als „Dienst“ oder „Opfer“ für die Nation gesehen, ohne jedoch die damit verbundenen Emanzipationshoffnungen und -wünsche von Frauen einzulösen. Der Wunsch nach „Zugehörigkeit“ war für viele Frauen der Anlaß, sich für die Nation zu engagieren. Mütterlichkeit wird in diesem Sinne in den „Dienst der Nation“ gestellt und sogar bis zum „Opfer-Tod“ (von Ehemännern, Söhnen, Vätern ...) mitgetragen. Entgegen der Hoffnungen konnte aber diese vermeintliche Chance, sich über die „Zugehörigkeit zur Nation“ als Gleichrangige zu fühlen, nicht realisiert werden. Nationale Integration, sofern sie stattgefunden hatte, bedeutete keine - wirkliche - politische Teilhabe, sondern allenfalls eine soziale. Die Hoffnungen auf weibliche Emanzipationschancen im Kontext von Nation erfüllten sich weder in Deutschland noch in Frankreich.

Barbara Straub

Gender Studies

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Eine Zwischenbilanz

Nach jahrelang geführten Diskussionen um die Etablierung der sogenannten „Frauenforschung“ an der Universität Freiburg brachte der Studierenden-Streik im Wintersemester 1997 neue, wichtige Impulse. Im Februar 1998 fand eine Veranstaltung von Studierenden, Dekanen und Frauenbeauftragten mehrerer Fakultäten unter dem Titel „Strategien zur Etablierung von Geschlechterstudien“ statt. Dabei wurde konkret die Einrichtung eines neuen, interdisziplinären Studiengangs - „Gender Studies“ - an der Freiburger Universität als Ziel ins Auge gefaßt.

Seitdem ist in kurzer Zeit viel geschehen: Im Frühjahr 1998 wurde von der Frauenbeauftragten der Universität Freiburg, Prof. Dr. Elisabeth Cheauré, eine universitätsweite Erhebung zu Aktivitäten im Bereich der Frauen- und Geschlechterforschung durchgeführt. Auf der Basis dieser Umfrage konnte erfreulicherweise eine intensive und breite Forschungs- und Lehrtätigkeit auf diesem Gebiet festgestellt werden, auf die sich die Planung des Studiengangs „Gender Studies“ stützen kann. Erweitert wird dieses weitgefächerte Angebot noch durch die bereits seit Jahren erfolgreich durchgeführte interdisziplinäre Vortragsreihe „Freiburger Frauenforschung“.

Als erfreulich erwies sich, daß die Universität, besonders der Rektor Prof. Dr. Wolfgang Jäger, sich gegenüber dem Plan der Einführung von „Gender Studies“ als Studiengang sehr aufgeschlossen zeigte, indem eine einjährige Anschubfinanzierung gewährt wurde. Über einen weiteren Antrag, der von der Frauenbeauftragten an das Sozialministerium Baden-Württemberg gerichtet wurde, ist noch nicht entschieden.

Im Juni 1998 schließlich gab der Rektor auf einer Pressekonferenz bekannt, daß die Universität den neuen Studiengang befürwortet und mit einer Professur aus dem Pool der Universität unterstützen wird. (vgl. *Badische Zeitung* vom 12. Juni 1998). Spätestens im Wintersemester 1999/2000 wird in der Soziologie diese neu eingerichtete Professur für „Empirische Geschlechterforschung“ besetzt. Bis dahin soll auch der

Studiengang „Gender Studies“ etabliert sein. Er ist als BA- und als Magisterstudiengang im Haupt- und Nebenfach geplant und als Lehrverbund konzipiert, d.h. er wird zwar an eine bestehende Fakultät angebunden sein, aber fächerübergreifend - wie ein Netzwerk - Forschungsarbeiten und Lehrangebote miteinander verbinden. Neben der interdisziplinären Zusammenarbeit im universitätsinternen Bereich soll intensiv auch mit anderen Hochschulen im Freiburger Raum kooperiert werden. Konkrete Vorabsprachen bestehen schon mit der Pädagogischen Hochschule, der Evangelischen Fachhochschule, der Katholischen Fachhochschule und der Fachhochschule Furtwangen. Zur Zeit wird auch geprüft, inwieweit eine Abstimmung mit den Universitäten der Europäischen Konföderation der Oberrheinischen Universitäten (EUCOR) in Basel, Straßburg, Karlsruhe und Mulhouse möglich sein wird.

Darüber hinaus wurde bereits im Planungsstadium der Kontakt mit deutschen und internationalen Initiativen zu „Gender Studies“ gesucht. Während der Frauen-Info-Woche der Universität Freiburg im Juni 1998 informierte die Koordinatorin des Studiengangs „Gender Studies“ an der Humboldt-Universität Berlin, Frau Katrin Schäffgen, über die Entwicklungen, Erfahrungen und Perspektiven des Berliner Projekts. Nach intensiven Diskussionen konnte außerdem schon für das Wintersemester 1998/99 ein Kolloquium ins Leben gerufen werden, an dem Studierende, Promovierende, Habilitierende und Lehrende aus den Bereichen Anglistik, Germanistik, Geschichte, Forstwissenschaft, Informatik und Gesellschaft, Medizin, Philosophie, Politik, Romanistik, Slavistik, Soziologie und Theologie teilnehmen.

Im Wintersemester 1998/99 sollen die Absprachen über den Lehrverbund getroffen, ein Curriculum erstellt und die Abkommen mit den anderen beteiligten Hochschulen geschlossen werden. Es ist beabsichtigt, bis Ende des Sommersemesters 1999 die Studienpläne und Prüfungsordnungen den Entscheidungsgremien und dem zuständigen Ministerium vorzulegen.

Ellen Biesenbach, Marion Mangelsdorf

Rezensionen

Dramatikerinnen: Neue Forschungsliteratur und Editionen

Susan L. Cocalis and Ferrel Rose in collaboration with Karin Obermeier (ed.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen, Francke, 1996, 329 S., DM 136,-.

Susanne Kord (ed.): *Charlotte von Stein: Dramen (Gesamtausgabe)*, Hildesheim/Zürich/ New York, Olms, 1998 (Frühe Frauenliteratur in Deutschland; 15). 250 S., DM 78,-.

Friederike Sophie Hensel: *Die Entführung, oder: die zärtliche Mutter. Ein Drama in fünf Aufzügen*, Mit einem Nachwort hg. von Anne Fleig. Hannover, Wehrhahn, 1998 (Theatertexte; 2). 72 S., DM 23,-.

„Frauen schreiben keine Dramen. Sie neigen höchstens zu dramatischen Empfindungen.“ So formulierte 1989 Dagmar von Hoff¹ den bekannten Topos, den sie neben Ruth Dawson² als eine der ersten zu widerlegen antrat. Ihr folgten Karin A. Wurst³ und Susanne Kord⁴ mit weiteren Pionierarbeiten. War die erste Phase der Beschäftigung mit Dramatikerinnen vor allem noch der Materialsicherung gewidmet, verbunden mit Überlegungen, wie methodisch mit den aufgefundenen

¹ Dagmar von Hoff: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur Literatur), hier: S. 9.

² Ruth P. Dawson: „Frauen und Theater. Vom Stegreifspiel zum bürgerlichen Rührstück“. In: Gisela Brinker-Gabler (ed.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 421-434.

³ Karin A. Wurst (ed.): *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*, Köln/Wien 1991.

⁴ Susanne Kord: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992 (= Ergebnisse der Frauenforschung; 27).

Stücken verfahren werden soll - im gezielten Ausgehen von „männlichen“ Mustern und dramatischen Theorien (Hoff) oder aber in Form separater Betrachtung und der Bildung eigener Kriterien (Kord) -, so wendet sich die neuere Forschung nun vermehrt Einzeluntersuchungen und Neueditionen zu.

1.

Thalia's Daughters ist ein Sammelband, der sich entsprechend als Auftakt einer neuen Phase des Blicks auf Dramatikerinnen im deutschsprachigen Raum versteht. Entstanden sind die einzelnen Untersuchungen im Anschluß an einen Aufruf zu Vorschlägen für eine Sektion auf der Jahrestagung der amerikanischen *Modern Language Association (MLA)* durch die *Women in German (WIG)*. Da eine wesentlich größere Zahl an Beiträgen einging, als für die Sektion ausgewählt werden konnte, wurde beschlossen, einen Band zusammenzustellen, der das dramatische Schaffen von Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart behandeln sollte. Dies ist auf bemerkenswerte Weise gelungen. Das Spektrum umfaßt Aufklärungsdramatik, Klassik und Romantik, Autorinnen des 19. Jahrhunderts, der Jahrhundertwende, der frühen Avantgarde, der Nachkriegsdramatik bis hin zu Vertreterinnen der Gegenwartsliteratur. Dem Anspruch der Herausgeberinnen Susan L. Cocalis (Amherst University, MA) und Ferrel Rose (Grinnell College, IA), für die Analysen den geschichtlichen und literarischen Kontext einzubeziehen, kommen die Beiträgerinnen auf je unterschiedliche Weise nach, so daß gleichzeitig verschiedene Aspekte feministischer Theoriebildung in den Blick kommen.

Neben der Auseinandersetzung mit der historischen Rolle der Frau (Nancy Kaiser: Luise A. V. Gottsched) fragen mehrere Beiträge nach dem Zusammenhang von Rasse, Klasse und Geschlecht (z. B. Ruth P. Dawson: Katharina II; Karin Obermeier: Karoline von Günderode; Sigrid Bauschinger: Else Lasker-Schüler). Aspekte literarischer Wertung kommen vor allem dort zum Tragen, wo Autorinnen seit je Trivialität bescheinigt wird (Karin A. Wurst: Elise Bürger; Kristina R. Sazaki: Charlotte Birch-Pfeiffer). Dramen von Autorinnen im Umfeld der Weimarer Klassik werden in ihrer Auseinandersetzung mit dem männlich geprägten Kanon gesehen (Susanne Kord: Charlotte von

Stein; Susan L. Cocalis: Dies. und Caroline von Wolzogen). Auch für spätere Autorinnen wird die besondere Form der Klassik-Nachfolge problematisiert und ihre Neumodellierung klassischer Stoffe erforscht (Elisabeth Krimmer: Annette von Droste-Hülshoff; Ferrel Rose: Marie von Ebner-Eschenbach). Für die Nachkriegs- und Gegenwartsdramatik spielt die Auseinandersetzung mit dem Holocaust eine zentrale Rolle (Margaret E. Ward: Ingeborg Drewitz), was in gewisser Weise ihre Fortsetzung im Thematisieren des Zusammenhangs von Macht, Sexualität und gender (Sara Lennox: Ingeborg Bachmann) oder von Komik und Gewalt (Gail Finney: Elfriede Jelinek) findet. Rollenverhalten zu entlarven ist darüber hinaus eines der typischen Verfahren der Gegenwartsdramatik von Autorinnen (Nele Hempel: Gerlind Reinshagen; Angelika Führich: Kerstin Specht), wobei einzelne Interpretinnen auch den Zugang über die feministische Theorie des französischen Poststrukturalismus suchen (Katrin Sieg: Ginka Steinwachs) oder von der kritischen Theorie der Frankfurter Schule ausgehen (Margrit Frölich: Ria Endres).

Der Band ist zwar in einem deutschen Verlag erschienen, gleichwohl sind die Beiträge - den *MLA*- und auch *WIG*-Gepflogenheiten entsprechend - in englischer Sprache verfaßt oder in diese übersetzt; die Zitation aus den dramatischen Texten erfolgt vernünftigerweise auf Deutsch (mit englischer Übersetzung in den Anmerkungen). Im Anhang sind Charlotte von Steins Schauspiel *Rino* (mit Übersetzung ins Englische) und ein Auszug aus dem Lustspiel *Der sibirische Schaman* von Katharina II. abgedruckt.

2.

Unter den Dramatikerinnen um 1800 ist Charlotte von Stein die in der Forschung wohl am meisten rezipierte, wobei die Aufmerksamkeit bislang immer wieder ihrem Drama *Dido* (1794) gilt, das sich in eigenwilliger Auseinandersetzung mit der Antike zugleich gegen die Konzepte der Weimarer Klassik richtet. Ihr bisher schwer zugängliches dramatisches Werk, das neben *Dido* das Schauspiel *Rino* (1776), das Lustspiel *Neues Freiheitssystem oder Die Verschwörung gegen die Liebe* (1798) und *Die zwey Emilien* (1803) umfaßt, wurde jetzt erstmals in einer einbändigen *Dramen-Gesamtausgabe* versammelt.

Die Herausgeberin Susanne Kord (Georgetown University, DC) hat bereits mehrfach über Charlotte von Stein gearbeitet, wie auch das ausführliche Vorwort erkennen läßt. In diesem skizziert sie die lange Tradition eines auf Goethe festgelegten Umgangs mit Stein. Zahlreiche Biographien bisher haben am Bild der Muse und Erzieherin für den Dichter gearbeitet; und dieses Bild prägte auch die Beschäftigung mit ihr als – „diletierende“ - Dichterin: „Ihr Werk wurde ignoriert, umgeschrieben, mißverstanden oder verfälscht: ihre Tragödie als privater Racheakt, ihre Bearbeitung als 'Übersetzung', ihr Drama als 'Komödie', und ihre Komödie als Basis für unautorisierte Bearbeitungen.“ (S. XXV). Kord dagegen plädiert für einen Umgang, der die Texte selbst ernst nimmt, wodurch die Mischformen aus Tragödie und Komödie, die Stein produziert hat, einen subversiven Sinn erhalten als Auseinandersetzung mit bestehenden Gattungsmustern und (Rollen-)Klischees.

Die Edition selbst ist eine Zusammenstellung von Reprints der jeweils „zuverlässigsten“ früheren Ausgaben. Auf einen textkritischen Apparat wurde verzichtet. Für die Durchführung von Seminaren stellt der Band gleichwohl wertvolles Material bereit, das bislang allenfalls in Lesesälen zugänglich war. Leider wird er angesichts des hohen Preises (78,- DM), der durch Umfang und Ausstattung keineswegs gerechtfertigt ist, nur für wenige Studierende erschwinglich sein. Ein allgemein interessiertes Publikum zu erreichen, kann wohl kaum in der Absicht des Olms-Verlags liegen.

3.

Viele neuere Publikationen zu Dramatikerinnen kommen von jenseits des Atlantik, dennoch ist die von dort gelegentlich geäußerte Einschätzung, daß hierzulande wenig und, wenn überhaupt, nur bedingt Brauchbares entstünde, ungerechtfertigt.⁵ Dies zeigt unter anderem

⁵ So versäumt es Susan L. Cocalis nur selten, den „German feminist criticism“ beiläufig abzuwerten. Konkret meint sie damit Dagmar von Hoff, die in ihrer Arbeit die - offenbar unverzeihliche - Ungeschicklichkeit begangen hat, Charlotte von Steins *Dido* in einer Fußnote für ihren Zusammenhang für unwichtig zu erklären. Dasselbe moniert übrigens Susanne Kord in ihrer Stein-Ausgabe (Vgl. Cocalis: „Acts of

die Neuedition eines Schauspiels von Friedrike Sophie Hensel: *Die Entführung, oder: die zärtliche Mutter* (1772: ED: 1770 unter dem Titel *Die Familie auf dem Lande*), die Anne Fleig (FU Berlin) im Wehrhahn Verlag besorgt hat.

Das Stück verdient besondere Beachtung, da es nicht allein im Kontext des Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommenden „bürgerlichen Trauerspiels“ zu sehen ist, sondern auch das früheste - zumindest bislang bekannte - Drama dieser Gattung von einer Autorin darstellt. Andere Familiendramen von Frauen, wie etwa Christiane Karoline Schlegels *Düval und Charmille* (1778) oder Sophie Albrechts *Theresgen* (1781)⁶ sind erst lange nach Lessings *Emilia Galotti* (1772) entstanden, das bereits die spätere Phase der Gattung markiert. Berücksichtigung verdient es darüber hinaus, da es nicht - wie einige Dramen von Frauen - von vornherein als Lesedrama konzipiert, sondern für die Bühne geschrieben wurde. Die Aufführungen vermerkt Fleig in ihrem Nachwort (wie sie überhaupt in ihrer demnächst erscheinenden Dissertation Aufführungsdaten zu Dramen von Autorinnen ermittelt hat und auf diese Weise das Urteil, viele Dramen seien irrelevant, da sie sowieso nicht aufgeführt wurden, entschärfen kann).⁷

Hensel selbst war bislang außerhalb feministischer Kreise in der germanistischen Forschung nicht als Dramatikerin, sondern als Schauspielerin am Hamburger Nationaltheater bekannt. Daß sie Lessings Sara Sampson auf der Bühne verkörperte, macht die Beschäftigung mit ihrem eigenen bürgerlichen Trauerspiel äußerst spannend, besonders da sie anders als die männlichen Autoren des Familiendramas nicht den um die Unschuld der Tochter besorgten Vater, sondern die Mutter ins Zentrum setzt.

Omission“. In: *Thalia's Daughters*, S. 77f.; Kord: „Einleitung“. In: Stein: *Dramen*, S. XXVI). Neben Hoff haben z. B. Sigrid Lange - die bei US-Forscherinnen gelegentlich noch Berücksichtigung findet - und Anne Fleig Beiträge zu Dramatikerinnen vorgelegt.

⁶ Beide sind neugedruckt in: Karin A. Wurst (ed.): *Frauen und Drama im achtzehnten Jahrhundert*, Köln/Wien 1991.

⁷ Anne Fleig: *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des 18. Jahrhunderts* (Diss. Marburg 1997) Würzburg, Königshausen & Neumann (im Druck).

Der Aufmachung nach ist das Bändchen ein bibliophiles Paperback, in dem der Text unter Beibehaltung der Originalorthographie neu gesetzt wurde. Dadurch eignet es sich auch hervorragend für die Behandlung des Schauspiels außerhalb germanistischer Seminare, also für Schulen und Einrichtungen der Erwachsenenbildung. Als nächstes plant der Wehrhahn Verlag übrigens eine Ausgabe des Lustspiels *Der Mondkaiser* von Friederike Helene Unger.

Gaby Pailer

Anna Bergmann: *Die verhütete Sexualität. Die medizinische Bemächtigung des Lebens*, Berlin, Aufbau Taschenbuch Verlag, 1998.

Sechs Jahre nach der Erstveröffentlichung im Rasch und Röhning Verlag ist Anna Bergmanns material- und kenntnisreiche Dissertation *Die verhütete Sexualität* jetzt als Taschenbuch erschienen. Bergmann stellt in ihrer Untersuchung einen Zusammenhang her zwischen rassenhygienischen und vererbungswissenschaftlichen Visionen vom „Neuen Menschen“, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts populär wurden, und aktuellen Praktiken und Perspektiven der Humangenetik, Reproduktions- oder Organtransplantationsmedizin. Die Einbindung der darwinistischen Rassenhygiene und Eugenik in die medizinische Wissenschaftspraxis ist nach Bergmann nicht ein Spezifikum des Nationalsozialismus, sondern wurde bereits um die Jahrhundertwende auf internationaler Ebene eingeleitet: „der Zusammenhang von 'Heilen' durch Vernichten [war] von vornherein strukturell in diese Wissenschaftskultur eingebunden.“

Das Interesse der Autorin gilt besonders der Rationalisierung der Fortpflanzung bzw. der „Verstaatlichung und Medikalisierung der weiblichen Fruchtbarkeit“. Rückläufige Geburtenziffern hatten zu

Beginn des 20. Jahrhunderts eine aufgeregte politische Debatte darüber entfacht, inwiefern dem prognostizierten „Rassentod“ durch ein Fortpflanzungskonzept zu begegnen sei, das auf der „richtigen“ Balance von Quantität und „Qualität“ basiert. Weibliche Willkür, Sexualität und Triebhaftigkeit, ja das „weibliche Chaos“ überhaupt, sollten durch die Rationalisierung der Fortpflanzung überwunden werden. Das langfristige Ziel war eine möglichst umfassende Tilgung physischer und geistiger Schwächen, die Utopie, die die Eugeniker von einst mit den Humangenetikern von heute teilen, ist die Überwindung der menschlichen Sterblichkeit.

Bedenkenswert ist auch Bergmanns Vorschlag, Rassenhygiene und Eugenik sowie Humangenetik, Reproduktions- und Organtransplantationsmedizin als eine säkularisierte Theologie zu interpretieren, welche die christliche Erlösungsbotschaft dahingehend umdeutet, daß das Wohl – die Vervollkommnung – der Menschheit durch die Opferung von medizinisch diagnostizierten „Minderwertigen“ zu erreichen sei, wobei deren gemeinsames „Symptom“ damals wie heute die fehlende Geistesfähigkeit ist.

Rita Morrien

Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt, 1998. 216 S.

Der Titel des Buches suggeriert etwas, das es selbst kritisiert und destruiert: die Vorstellung nämlich, es gäbe eine bzw. die feministische Literaturwissenschaft. Daß sich hinter dem Etikett vielmehr eine Vielzahl unterschiedlicher literaturtheoretischer Ansätze und außerliterarischer Prämissen verbirgt, macht Jutta Osinskis in ihrem umfangreichen und verständlich geschriebenen Einführungswerk deutlich.

Einen zum Weiterlesen animierenden Einstieg in den ganzen Themenkomplex findet Osinski in ihrem Eingangskapitel „Lektüren und

Geschlecht. Zwei Beispiele“ (S. 11-22), in dem sie anhand von Gottfried Kellers *Der Landvogt von Greifensee* und Ida Hahn-Hahns *Gräfin Faustine* und einigen Zitaten aus der jeweiligen Sekundärliteratur aufzeigt, was die geschlechterreflektierende kritische Re-Lektüre von literarischen, aber gerade auch von literaturwissenschaftlichen Texten bedeuten kann. Bedauerlicherweise widmet Osinskis Einstiegskapitel aber selbst Kellers „männlicher“ Novelle fast doppelt so viele Seiten wie dem „weiblichen“ Roman von Hahn-Hahn.

Den umfangreichen Überblick über „Feministische Literaturwissenschaft und Gender Studies“ (S. 23-181) gibt Osinski zunächst über die Darstellung der „Entwicklung und Problemgeschichte“ (S. 25-124). Hier werden zunächst die politischen „Hintergründe“ (S. 25-40) der feministisch orientierten Arbeiten in und über Literatur, die in den letzten 30 Jahren erbracht wurden, gezeigt. Es werden die Anfänge in der internationalen Frauenbewegung detailreich aufgezeigt, Bemerkungen zur Frauenpolitik in der DDR leiten zur gegenwärtigen Situation in der Bundesrepublik über. Angesichts dieser fordert Osinski energisch einen neuen politischen Feminismus, was jedoch keinesfalls ausschließt, feministische Intentionen und Implikationen in den Literaturwissenschaften sehr kritisch zu beleuchten. Zunächst werden die wichtigsten einschlägigen Arbeiten der internationalen Literaturwissenschaft skizziert: die *Women's Studies* in den USA, die amerikanische feministische Freud-Rezeption, die *écriture féminine* (die in Deutschland erst verspätet, über die USA vermittelt rezipiert wird), die feministische Dekonstruktion und schließlich die Gender-Kritik in der Folge Foucaults, für die der Name Judith Butler steht. Für den bundesdeutschen Literaturbetrieb der 70er und 80er Jahre stehen in diesem Zusammenhang Verena Stefan mit ihrer Selbsterfahrungsliteratur (*Häutungen*), Silvia Bovenschens umfangreiche Arbeit *Die imaginierte Weiblichkeit* und Anne Dudens avantgardistische Literatur. Jutta Osinski beurteilt den bundesdeutschen literaturwissenschaftlichen Feminismus als nicht gerade produktiv: „Zum einen wurden keine eigenen Ansätze herausgebildet, sondern das Denken aus dem angloamerikanischen und dem französischen Feminismus importiert. [...] Die zeitgleiche Adaption von kulturkritischen und semiologischen Weiblichkeitsmodellen hatte zur Folge, daß man sozialhistorisch-

ideologiekritische Postulate und textanalytische Befunde in der feministischen Literaturwissenschaft ebenso vermischte, wie sich die Bezugsebenen in den Diskussionen verwirrten. [...] Während sich der French Feminism tatsächlich auf Texte Schreibpraxis und einen semiologischen Weiblichkeitsbegriff bezog und in Gegensatz zu den Women's Studies mit ihren vorwiegend sozialhistorischen, kultur- und ideologiekritischen Ansätzen trat, entstand in der BRD ein Theorien-Potpourri, das kaum noch zu entwirren war.“ (S. 91f) Osinski sieht hier das Problem in der Adaption der feministischen Dekonstruktion, wobei gleichzeitig die Auflösung des Weiblichkeitsbegriffes ins rein Metaphorische verweigert und am Bezug auf reale Frauen festgehalten wird: „Daß Feministinnen darauf beharrten und deshalb verschiedene unvereinbare Modelle amalgamierten, erklärt sich aus ihren kulturkritischen Voraussetzungen, die von biologistischen gar nicht zu trennen sind.“ (S. 92) Auch mit dem Paradigmenwechsel von „Women zu Gender“, den die einschlägige internationale Literaturwissenschaft in den 90er Jahren vollzieht, ändert sich aus Osinskis Perspektive in Deutschland nicht viel: Das dekonstruktivistische Schlagwort von einer „Geschlechterdifferenz“ wurde beibehalten und mit dem rasch übernommenen Begriff „Gender Studies“ amalgamiert, ohne daß man „Geschlechterdifferenz“ als diskursive Zuschreibung reflektierte, die man selbst vollzog. So wurde das Theorien-Potpourri im „melting pot“ angereichert und umbenannt. (S. 122f) In dem zweiten größeren Kapitel startet Osinski den „Versuch einer Systematik“ (S. 125-181), indem sie den facettenreichen Themenkomplex nach den zugrundeliegenden Denkweisen unterscheidet. Hier werden Feminismus, feministische Literaturwissenschaft, literaturwissenschaftliche Frauenforschung und *Gender Studies* unterschieden. (S. 125-137) Dabei wird deutlich, daß Arbeiten in der literaturwissenschaftlichen Frauenforschung oder in den *Gender Studies* keineswegs feministisch sein müssen. Die einzelnen Unterkapitel referieren die wichtigsten Werke aus Philosophie und Ästhetik, die in der feministischen oder geschlechterkritischen Literaturwissenschaft wirksam geworden sind. Das sind zum einen „kultur- und sprachkritische Grundmodelle“ (S. 137-150) von Freud, Lacan, Derrida, Foucault. Starken Einfluß hatten auch die Hauptvertreterinnen der *Ecriture*

féminine (S. 151-167): Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva. Abschließend verweist Osinski auf verschiedene Aspekte, wo „Feministische Literaturtheorien“ (S. 167-181) - nach einer gründlichen Überprüfung der eigenen Grundannahmen - Fruchtbare leisten können: etwa bei Fragen zur Produktion von Literatur, Werkästhetik, Rezeptionsforschung, Erzählforschung und in der Literaturgeschichtsschreibung und Kanonforschung.

Alles in allem ist Osinskis „Einführung“ ein sehr informatives und kenntnisreiches Buch, das Interessierten auch eine Vielzahl von Literaturhinweisen zur weiteren Vertiefung bietet. Dem einschlägig eingearbeiteten Fachpublikum bietet es eine hervorragende Möglichkeit zur eigenen Standortüberprüfung. Die vielerorts sicherlich berechtigte Kritik läuft aber mitunter Gefahr, weniger Eingearbeiteten, die sich einen ersten Einblick in den Themenkomplex verschaffen wollen, allgemeine Vorurteile gegen „die“ feministische Literaturwissenschaft zu bestätigen. So etwa bei der Behauptung: „Je mehr Lebensläufe von Schwestern, Töchtern oder Ehefrauen man zur Kenntnis nahm, je mehr Briefe und Tagebücher von Frauen, je mehr vergessene Romane oder andere Texte, desto mehr stellte sich heraus, daß die Literaturgeschichte kaum Höhenkamm-Literatur von Frauen unterschlagen hatte.“ (S. 101) Diese Aussage ist tautologisch - der Höhenkamm ist ja gerade Produkt der Literaturgeschichtsschreibung. Es ist fraglich, ob der Text den Anforderungen einer Einführung entspricht. Er wirkt eher wie ein kritisches Resümee. Die „Vorschläge für eine feministische Literaturwissenschaft“ (S. 183f) ganz am Ende des Buches erscheinen auch eher wie Ermahnungen an diejenigen, die bereits einschlägig forschend tätig geworden sind.

Birte Giesler