

Gisela Ecker

# Differenzen.

Essays zu Weiblichkeit  
und Kultur

tende

1994 tende

Neustraße 28 · 48249 Dülmen-Hiddingsel

© tende. Alle Rechte vorbehalten.

Umschlagbild: *Gemaltes Buch*, Öl auf Leinwand  
von Gabriele Schnitzenbaumer

Printed in Germany

ISBN 3 88633 152 0



51  
ZYK  
1101+1

94/9493

## *Inhalt*

### 7      Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft

#### *Postmoderne und weibliche Subjektivität*

- 33      Spiel und Zorn.  
          Zu einer feministischen Praxis der Dekonstruktion
- 57      Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft.  
          Eine heimliche oder unheimliche Allianz?
- 77      Zum Wi(e)derlesen:  
          Intertextualität und das Programm einer anderen  
          Literaturgeschichte
- 99      Der Kritiker, die Autorin und das allgemeine Subjekt.  
          Ein Dreiecksverhältnis mit Folgen
- 123     PostScriptum 1992:  
          Postmoderne und feministisches Engagement

#### *Avantgarde – weiblich*

- 141     Gertrude Stein, H.D. (Hilda Doolittle)  
          und Djuna Barnes.  
          Drei Amerikanerinnen in Europa
- 185     »Die glückselige Einheitlichkeit des Weibes« und  
          »woman is perfect« – Lou Andreas-Salomé und H.D.  
          In der Schule bei Freud

## *Die imaginierte und die imaginäre Mutter*

- 211 »Die unversiegbare Milch«.  
Weiblichkeitsimaginationen im Bann der  
archaischen Mutter
- 243 Mutter-Posen.  
Neue Blicke auf ein altes Motiv im Werk  
zeitgenössischer Künstlerinnen

## *Der hinweggeläuterte Leib*

- 293 Der weibliche Körper im Drama Shakespeares –  
im Spiel von An- und Abwesenheit
- 323 Blicke auf den weiblichen Körper:  
Erica Pedretti, Ferdinand Hodler und die  
Kunstgeschichte
- 349 Bildnachweis
- 352 Drucknachweis



## *Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft*

Seit den frühen siebziger Jahren wird verstärkt die Einbeziehung von Geschlecht als Kategorie in die Literaturwissenschaft – ebenso wie in andere Disziplinen gefordert. Diese Entwicklung ergab sich nicht zuletzt aufgrund der wachsenden Einsicht, daß es sich mit der Geschlechterdifferenz nicht um eine ontologische Kategorie handelt, sondern um kulturelle Konstruktionen, die nicht nur geschlechtsspezifische Arbeitsteilungen und Rollenzuweisungen regeln, sondern auch Beziehungsmuster und Wesensbestimmungen der Geschlechter festlegen. Literatur als Teil kulturellen Handelns ist davon nicht ausgenommen, wobei nicht nur die fiktionalen Welten, sondern auch Autoren- und Rezipientenpositionen genauso wie die geistigen Orte, von denen aus Wissenschaft betrieben wird<sup>1</sup>, von den jeweiligen Geschlechterdifferenzierungen mehr unbewußt als bewußt bestimmt sind.

Die Forderungen nach Einbeziehung von »Geschlecht« in die Literaturwissenschaft sind jeweils aus ganz unterschiedlichen wissenschaftstheoretischen Perspektiven formuliert. So besteht etwa aus sozialkritischer Orientierung ein geschärfter Blick auf Minderheiten und ein Interesse an der Aufarbeitung der verborgenen Geschichte von Frauen; aus der Perspektive des Poststrukturalismus geraten die im abendländischen Denken geronnenen binären Oppositionen in Bewegung und mit ihnen auch die der Geschlechter; die Kritische Theorie erforscht mit ihrer Analyse der Dialektik der Aufklärung die »Nachtseite der Humanwissenschaften«<sup>2</sup> und das dort Verdrängte; einzelne, der Hermeneutik, der Rezeptionssoziologie oder den Systemtheorien verpflichtete literaturwissenschaftliche Richtungen öffnen sich der

Geschlechterfrage entweder aufgrund einer liberalen Aufgeschlossenheit einzelner Wissenschaftler oder aufgrund des politischen Drucks von außen. Insgesamt ist es innerhalb dieser Ansätze eher bei vereinzelt Stimmen geblieben, denn auch im Bereich der Kritischen Theorie und des Poststrukturalismus wird die Frage nach der Geschlechterdifferenz zugunsten anderer, als wichtiger erachteter Fragestellungen viel zu oft in den Hintergrund gerückt, ein Beleg mehr für die Tatsache der Wirksamkeit herrschender Geschlechterarrangements auch im Bereich der Wissenschaft. Gerade die bestehenden Widerstände, diese Differenz in die literaturwissenschaftliche Arbeit hereinzuholen, sind vielsagender als die immer häufiger auftauchenden programmatischen Verweise auf die Bedeutung der Geschlechterdifferenz, bei denen es dann oft bleibt.

Die feministische Literaturwissenschaft – und damit kann nur ein Sammelbegriff unterschiedlichster Ansätze gemeint sein – hat am konsequentesten Geschlecht als Kategorie ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gestellt. Auch wenn in den Anfängen die Vorstellung einer theorieabstinenten oder gar theorierezistenten Beschäftigung mit Literatur bestand und stattdessen einer »Authority of Experience«<sup>3</sup> gefolgt wurde, so war doch bald deutlich zu erkennen, daß Anleihen bei den bestehenden epistemologischen Konzepten gemacht, daß diese in bezug auf ein feministisches Engagement instrumentalisiert wurden. Darauf, daß dies auch in vielen Fällen »borrowing troubles« bedeutet, wird heute immer wieder hingewiesen<sup>4</sup>, denn die Geschlechterdifferenz ist gerade auf der Ebene der theoretischen Konstruktionen auf ihre Weise eingeschrieben, beziehungsweise an der Oberfläche nicht sichtbar. Demnach ergibt sich neben der Kritik an den die Dimension Geschlecht ignorierenden Richtungen auch die Aufgabe, in-

nerhalb der feministischen Ansätze die implizit enthaltenen theoretischen Positionen aufzudecken und kritisch zu überdenken. Daneben erscheint es gegenwärtig als besonders wichtig und weiterführend, daß die Geschlechterdifferenz nicht wie in den Anfängen als monolithischer Gegenstand herausgegriffen, sondern in den Kontext anderer kultureller, ethnischer, sozialer Differenzierungen gestellt wird. Gerade im Umgang mit literarischen Texten ist es möglich, ein Spektrum von miteinander in Beziehung tretenden Differenzen zum Vorschein treten zu lassen.

### *Der doppelte Ort des Weiblichen*

Unter den vielfältigen Aufgaben, die sich feministische Literaturwissenschaft gestellt hat, ist nach wie vor die Rekonstruktionsarbeit am Kanon besonders wichtig<sup>5</sup>, etwa die Entdeckung vergessener Autorinnen, die Aufarbeitung ihrer Biographien, die Einbeziehung der von Frauen häufig gepflegten Gattungen der Autobiographie, des Briefs und Tagebuchs. Untersucht werden in diesem Rahmen auch die geschlechtsspezifischen Zugänge zur literarischen Bildung, die Bedingungen für eine schriftstellerische Tätigkeit von Frauen im Widerstreit der sozialen Rollen, die Frauen zu erfüllen haben<sup>6</sup> und insgesamt »die Bausteine der Unterdrückung von Frauen in der Geschichte«<sup>7</sup>. Dieser Aufgabenstellung ist eine ungebrochen hohe Zahl von Einzelstudien verpflichtet. Obwohl sie sich in Opposition zur traditionellen Literaturgeschichtsschreibung verstehen, bedienen sie sich der von dieser benützten konventionellen Maßstäbe der Beurteilung und der literarhistorischen Analyse. Besonders verbreitet ist die Untersuchung von »Frauenbildern« in der kanonisierten Literatur.<sup>8</sup> Literarische Frauenfiguren

und Stereotypen werden inventarisiert und häufig in ideologiekritischem Verfahren als mehr oder weniger »falsch« oder »richtig« bewertet, als der weiblichen sozialen Realität verpflichtet oder als Produkt einer verzerrenden Phantasie des Autors, bzw. der Normen seiner Gesellschaft eingestuft. Entsprechende Untersuchungen leisten insofern wichtige Arbeit, als sie ein bis dahin nicht ausreichend berücksichtigtes Material zusammentragen und die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung weiblicher Figuren in Texten lenken. Indem sie jedoch von einfachen Oppositionen wie Unterdrückung vs. Emanzipation, wahr vs. falsch, realistisch vs. verzerrt usw. ausgehen, verkennen sie grundsätzlich die komplizierte Einbindung des Weiblichen in bestehende Normensysteme. Dazu Sigrid Weigel:

Indem Frauen teilhaben, teilnehmen an der herrschenden Sprache, sich ihren »Zugang« zur zeitlichen Bühne erobern, sind sie an der bestehenden Ordnung beteiligt; sie benutzen dann eine Sprache, Normen und Werte, von denen sie zugleich als »das andere Geschlecht« ausgeschlossen sind. Als Teilhaberin dieser Kultur dennoch ausgegrenzt oder abwesend zu sein, das macht den spezifischen Ort von Frauen in unserer Kultur aus.<sup>9</sup>

Angesichts einer solchen Verkettung kann es nicht mehr darum gehen, ein genuin »Weibliches« herauszuschälen oder ein Suchkonzept nach einer ungebrochenen weiblichen Gegenkultur, die nur auf Enthüllung wartet, zu verfolgen. Und doch kann diese Einsicht nicht zur Folge haben, daß wir es unterlassen, den Spuren des im zunehmenden Aufklärungsprozeß Verdrängten nachzugehen: »Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war«<sup>10</sup>, schreiben Horkheimer und Adorno in ihrer Analyse der dialektischen Verstrickung des Verdrängten mit dem Verdrängenden. Eine besondere Komplikation liegt dabei darin, daß beides jeweils nur oder weit-

gehend im Gewand der herrschenden Sprache und unter Verwendung der verfügbaren symbolischen Formen ausgedrückt werden kann, einer Sprache, die sowohl den Verdrängungsprozeß vorangetrieben hat als auch selbst Spuren des Verdrängten trägt. Das, was in einer Kultur verdrängt wird, kann

»ausgelagert«, ghettoisiert oder exkommuniziert werden: es überlebt, oft verzerrt und verkrüppelt, in sozialen und kulturellen Randzonen, in Minderheiten, die den Preis des Irrationalen zahlen und auf eine ihnen oft selbst undurchsichtige Weise zu Trägern des Vergessenen und Vergangenen werden.<sup>11</sup>

Auf die Geschlechterdifferenz bezogen, ergibt sich eine besonders komplizierte Situation, denn männliche Identität konstituiert sich gerade über eine solche Ghettoisierung des Weiblichen. Im Namen des aufgeklärten Subjekts wird es in den Bereich des »Anderen« (zusammen mit weiteren »Anderen«) verschoben und so zu einer versteckten Dimension des Selbst. Mit einem an dieser Einsicht orientierten Suchkonzept verspricht gerade eine subtile Analyse der »imaginierten Weiblichkeit« in der Literatur eine Menge, und für diese Untersuchungen steht eine Fülle von Bildern des Weiblichen zur Verfügung.<sup>12</sup> Fragt man aber nach den geschlechtsspezifischen Orten, von denen aus Weiblichkeit imaginiert wird, so muß man erkennen, daß, wie Sylvia Bovenschen anmerkt, »einem großen und breiten Panoptikum imaginierter Frauenfiguren (. . .) nur wenige imaginierende Frauen gegenüber (stehen)«<sup>13</sup>. Deren Weiblichkeitsbilder allerdings sind nicht automatisch »authentischer«, wie immer wieder irreführend angenommen wird, sondern unterliegen ebenfalls den Bedingungen der symbolischen Ordnungen, wenn auch sehr viel häufiger mit Brechungen, die aus der komplizierten weiblichen Subjektposition stammen.

*Geschlechterdifferenz und Universalität*

Die Geschlechtsspezifität ist kein validierter Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Theorien. Daraus darf indes nicht vorschnell geschlossen werden, daß sie bei der Rezeption und Kritik der Werke aus weiblicher Hand keine Rolle gespielt hätte. Sie ist, im Gegenteil, ein zwar niemals entfalteter, ein nicht ausgewiesener oder systematisierter, aber gleichwohl oftmals gebrauchter Gesichtspunkt der Literaturkritik.<sup>14</sup>

Mit diesen Bemerkungen weist Bovenschen auf eingefahrene Muster hin, innerhalb derer Geschlechterdifferenz zwar in der literaturwissenschaftlichen Praxis eine Rolle spielen mag, als Aspekt der Theoriebildung aber völlig abwesend ist. Indem die Literaturtheorie, angeleitet durch die Philosophie<sup>15</sup>, von einem geschlechtsunspezifischen universalen Subjekt ausgeht, verhilft sie der Praxis zu einem einseitigen, standardisierten Schema der Behandlung von Geschlecht. Nach diesem Schema wird weitgehend geschlechtsneutral vorgegangen, dann aber, wenn Abweichungen vom Normalmodell vorliegen, wird die weibliche Textproduktion als Besonderheit markiert. Die Oppositionen, die sich ergeben, sind nicht »männlich« im Gegensatz zu »weiblich«, sondern »allgemein« im Gegensatz zu »weiblich«. Am Beispiel eines für dieses schematische Vorgehen typischen konkreten Texts habe ich versucht, das Funktionieren dieses Schemas zu demonstrieren (vgl. »Der Kritiker, die Autorin und das ›allgemeine Subjekt‹«). Ausgrenzung oder Einverleibung in das Allgemeine sind die beiden alternierenden diskursiven Vorgänge, die sich in entsprechenden Texten abzeichnen. Das Problem dabei ist nicht nur die Asymmetrie in der Oppositionsbildung, sondern auch die Tatsache, daß die Geschlechtsspezifik des sogenannten »Allgemeinen« unbewußt bleibt. Es konnte nämlich nicht ausbleiben, daß im Verlauf der Geschichte der Wirksamkeit solcher Vorstel-

lungen die Konstruktion des prototypischen Subjekts, das neutral und verallgemeinerbar sein sollte, die Züge desjenigen Geschlechts trug, das die Verfügung über die konstitutiven Diskurse, ihre Formulierung, Durchsetzung und Institutionalisierung hatte. Die Folge davon ist wieder ein nicht so ohne weiteres zu entflechtendes Verhältnis der Geschlechter zueinander. Als Aufgabe für die Forschung ergibt sich, daß die Mechanismen, die zu solch »unterirdisch«-asymmetrischen Differenzierungen geführt haben, durch Textanalysen bewußt gemacht werden und daß die Geschlechtsspezifität der als universal begriffenen Konzepte von Subjekt analysiert wird.

### *Geschlecht und Kanon*

Die Konsequenzen für den Kanon sind unmittelbar einsichtig, denn dieser wird ja nach – historisch wechselnden – Kriterien von literarischer Qualität und Bedeutung innerhalb der jeweiligen Bildungskonzepte aufgestellt, die für sich allgemeine Gültigkeit beanspruchen. Der sogenannte »Frauenroman des 19. Jahrhunderts« oder die »Frauenmystik« des Mittelalters wurden jeweils als Sonderfälle ausgegrenzt, die übrigen und vergleichsweise wenigen Werke von Frauen in den allgemeinen Kanon integriert. In den letzten zwei Jahrzehnten wurden genügend Funde einer vergessenen Literatur von Frauen gemacht, um zu belegen, daß gerade durch die jeweils für den Kanon maßgeblichen Kriterien die Aufnahme weiblicher Textproduktion in vielen Fällen verwehrt wurde. Am Beispiel des Bildungsromans läßt sich dies besonders deutlich zeigen, denn sowohl die Bildungskonzepte als auch die narrativen Strukturen (der Auseinandersetzung von Ich und Welt) sind am »Normal-

modell« männlichen Lebens und männlicher Subjektgenese orientiert. Die Entwicklungsschritte, wie Ablösung von der Mutter und dem Elternhaus, Pubertät und Stadien des Erwachsenenalters bis hin zum Tod, werden am männlichen Helden exemplifiziert, der an den einzelnen Stationen weiblichen Figuren begegnet. Wenn dieser Typus von Erzählung nicht mehr verallgemeinernd als »menschlicher«, sondern als »männlicher« klassifiziert würde, wäre schon viel gewonnen und der Weg frei zu einem weit umfassenderen Gattungsmodell »Bildungs- und Entwicklungsroman«, das auch zyklische Formen des Wegs zurück in das Haus oder des »Wegs nach innen«<sup>16</sup> einbezieht – beides aufgrund der für das weibliche Subjekt defizitären sozialen Möglichkeiten, die sich trotz allem in narrativen Strukturen (auch wenn es oft »models for growing down« sind anstatt »growing up«, wie Annis Pratt<sup>17</sup> dies nennt), niedergeschlagen haben.

In the hands of the male author, the *Bildungsroman* charts the hero's emotional, moral and intellectual apprenticeship and his acquisition of a philosophy of life; the female *Bildungsroman*, however, is primarily an awakening to limitations,

schreiben Horner und Zlosnik.<sup>18</sup> Die entsprechenden Erzählstrukturen und die darin verwendeten literarischen Bilder sind noch nicht ausreichend erforscht. Literarische Räume, wie Haus, Straße, Stadt, Wildnis oder Garten haben sehr oft für weibliche Protagonisten eine ganz andere Bedeutung als für männliche.<sup>19</sup> Auch hat man beispielsweise erst in jüngster Zeit begonnen, Dorothy Richardsons Romanzyklus *Pilgrimage* nicht mehr als Chor von »chirping female voices« abzutun, sondern als weit ausholendes Experiment eines weiblichen Bildungsromans ernstzunehmen.

Der Kanon muß also nicht nur aufgestockt, sondern auch in seinen konstituierenden Kriterien verändert werden (vgl. »Intertextualität« und »Autorinnen der Moderne«) Einer-



seits erscheint es nötig, Texte von Autorinnen zu isolieren und miteinander zu vergleichen, um weibliche Traditionsreihen, auch wenn sie vielfach unterbrochen erscheinen, herauszustellen und um somit auch angemessenere Kriterien zur Bewertung dieser Texte zu erarbeiten. Andererseits aber ist es angezeigt, auf den bereits bestehenden Kanon hin zu argumentieren und darauf zu drängen, daß die Werke von Autorinnen auch nach den dort gültigen Kriterien stärkere Berücksichtigung finden. Diese ganz unterschiedlichen Ziele, die »reconstructive projects« und die »deconstructive projects«<sup>20</sup>, können nicht in einem einzigen Schritt verfolgt werden, sondern müssen über lange Zeiträume hinweg noch unverbunden nebeneinander herlaufen.

### *Poststrukturalismus und Weiblichkeit*

Zu Recht beklagt Sylvia Bovenschen die »Theorie-Defizienz«, die vorherrscht, wenn das Thema Geschlecht in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen auftaucht. Dieses ist

– im Unterschied etwa zu der Kategorie der »Klasse« oder der »Schicht« oder des »Standes« – keine Kategorie, die sich auf eine begriffsgeschichtliche Tradition stützen könnte. (. . .) Das Ärgernis des Unverhältnismäßigkeit, die zwischen dem entfalteten Begriffsfeld der ästhetischen Theorien einerseits und der erheblichen Begriffslosigkeit im Umgang mit geschlechtsspezifischen Zuordnungen und Wertungen andererseits besteht, muß (. . .) selber Gegenstand der Untersuchungen werden, zumal ein solcher Verdacht in ein begriffliches »Niemandsland« weist.<sup>21</sup>

Vor diesem Hintergrund gewinnt theoretische Arbeit und vor allem die Auseinandersetzung mit denjenigen Theorien, die die Kategorie Geschlecht bereits auf einer elementaren Stufe der Theoriebildung enthalten, eine besondere Dringlichkeit und ein besonderes Gewicht innerhalb der

literaturwissenschaftlichen Frauenforschung. Die Auseinandersetzung mit dem Poststrukturalismus ist dabei besonders interessant, da dort Vorstellungen von Heterogenität und Differenz (die auch die Geschlechterdifferenz einbezieht) entwickelt werden, die der Idee der Universalität entgegenstehen:

Der Untergang, und vielleicht sogar Zerfall, der Idee der Universalität kann das Denken und das Leben von der Obsession der Totalität befreien. Die Vielheit der Verantwortlichkeiten, ihre wechselseitige Unabhängigkeit oder gar Unverträglichkeit, verpflichten diejenigen, die sie, ob groß oder klein, übernehmen werden, zu Geschmeidigkeit, Toleranz und »Wendigkeit«. Diese Eigenschaften werden nicht länger das Gegenteil von Strenge, Aufrichtigkeit und Kraft, sondern deren Steckbrief sein. Die Intelligenz schweigt nicht, sie zieht sich nicht in die Arbeit zurück, an der sie hängt, sie versucht, auf der Höhe der neuen Verantwortlichkeit zu sein. . .<sup>22</sup>

Lyotard plädiert hier genauso wie Derrida »für eine »Lektüre« der Welt, die das Ausgegrenzte wieder ans Licht bringt»<sup>23</sup>, doch trotz der grundsätzlichen Rede vom »Phallogozentrismus« bei Derrida, Lacan oder Cixous wird dann die Dimension Geschlecht in den Texten der Theoretiker häufig in den Hintergrund gedrängt. Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux*, Derridas *Eperons* (wo er allerdings das Weibliche als diskursiven Gestus vereinnahmt), Cullers Kapitel »Reading as a Woman« in seinem Band *Deconstruction* (das eigentlich nicht von Dekonstruktion handelt) und Lyotards Aufsatz über Geschlechterdifferenz<sup>24</sup> sind einige herausragende Ausnahmen. Die mehr psychoanalytisch orientierten weiblichen Vertreter des Poststrukturalismus, wie Sara Kofman, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, die Amerikanerinnen Gayatri Spivak, Nancy Miller und viele mehr nehmen sich dagegen intensiv der Frage der sexuellen Differenz an, werden jedoch häufig nicht mehr zum engeren Kreis der Poststrukturalisten gezählt.

Die Auseinandersetzung mit den Theorien des Poststrukturalismus wird allerdings dadurch erschwert, daß Dekonstruktion und Poststrukturalismus hierzulande eine Rezeption in den Medien erfahren haben, die ihnen nicht gerecht werden kann und daß ihre Hauptvertreter, wie Engelman anmerkt, »weniger als Philosophen geläufig (sind) denn als Figuren, als Spielmaterial einer nach eigenen Kriterien funktionierenden Medienszene, die mit der philosophischen Arbeit nichts zu tun hat.«<sup>25</sup> Um diesen medialen Verzerrungen und Vorurteilen entgegenzuwirken, war mir die Klärung und Vorstellung komplizierter Begriffe in den Texten, die sich mit poststrukturalistischen Positionen befassen, besonders wichtig, noch vor der Erörterung der Behandlung der Frage, wie Geschlecht und, spezifischer, Weiblichkeit in diesen theoretischen Ansätzen zum Tragen kommen (vgl. u.a. »Poststrukturalismus und Feminismus«, »Spiel und Zorn« und den 2. Teil von »Der Kritiker, die Autorin und das allgemeine Subjekt«).

Eines der Ziele des Poststrukturalismus ist die Auflösung von hierarchiesetzenden binären Oppositionen, die unser Denken bestimmen, und dabei ist nicht nur die Opposition männlich/weiblich interessant, denn auch in Kultur/Natur, Geist/Körper, Geist/Materie, aktiv/passiv und vielen weiteren Gegensatzpaaren ist der hierarchisch untergeordnete und abgewertete Teil weiblich konnotiert. Von einem Aufbrechen dieser Denkmuster versprechen sich viele eine grundsätzlich veränderte Kultur, in der das Weibliche sich Raum schaffen könnte. Die davon abgeleitete Praxis der Dekonstruktion im Umgang mit Texten (literarischen und nichtliterarischen) kommt einer kulturkritischen Absicht derjenigen entgegen, die kanonisierte Texte einer erneuten Lektüre unterziehen, und dabei das Verdrängte aufscheinen lassen wollen. Das Engagement der »Dialektik

der Aufklärung« trifft sich hier in vielen Punkten mit dem des Poststrukturalismus, auch wenn diesem in der Behandlung durch die Medien mit dem häufig und vorschnell gefällten Urteil von der »Beliebigkeit« der Postmoderne jegliches Engagement abgesprochen wird. Ein Blick auf Derridas und Lyotards Texte jedoch vermag schnell eine Fülle von dezidierten ethischen Positionen zu erkennen. (vgl. »PostScriptum«)

Dennoch gibt es eine größere Anzahl von Reibungspunkten zwischen poststrukturalistischen und feministischen Entwürfen. Dem genannten Potential von Auflösungsmöglichkeiten eingefahrener Sichtweisen steht das geradlinig emanzipatorische Engagement einer Vielzahl feministischer Ansätze entgegen, nach dem in der Arbeit mit Texten eine zielgerichtete Argumentation und ein erkennbares Programm privilegiert und der Glaube an transparente Kommunikation und an ein kohärentes Subjekt aufrechterhalten werden. Dekonstruktivistische Arbeit an Texten dagegen suspendiert lineare Argumentationsformen, spielt mit weniger offensichtlichen Wortbedeutungen und setzt sowohl in der Kritiker -, als auch in der Autorenposition ein Subjekt ein, das in sich widersprüchlich ist und keine souveräne Verfügung über seine Textproduktion im traditionellen Sinn mehr hat. Die Aporien, die sich bei einer solchen Konfrontation ergeben, werden in den USA und Großbritannien sehr differenziert diskutiert.<sup>26</sup> Es ist eine Debatte, die über den feministischen Kontext hinausreicht und auf die Problematik der politischen Verantwortlichkeit von Wissenschaft zielt, denn, wie etwa Craig Owens<sup>27</sup> oder Jonathan Culler bemerken, es treten gerade in der Reibung zwischen Feminismus und Poststrukturalismus Fragen auf, denen letzterer sich in jedem Fall stellen müßte.

### *Literatur, Psychoanalyse und Geschlecht*

*Die oft angesprochene Interdisziplinarität besteht nicht darin, bereits bestehende Disziplinen gegenüberzustellen (von denen im Grund keine bereit ist, sich zu unterwerfen). Will man Interdisziplinarität betreiben, genügt es nicht, ein »Thema« zu nehmen und dann zwei oder drei Wissenschaften zusammenzurufen. Die Interdisziplinarität besteht darin, einen neuen Gegenstand zu schaffen, der niemandem gehört.*

(Roland Barthes)<sup>28</sup>

Unter den interdisziplinären Bezügen, die für die Literaturwissenschaft in den letzten Jahrzehnten von Bedeutung wurden, ist es die Psychoanalyse, die am deutlichsten die Dimension Geschlecht einbringt. Die Shakespearephilologie zum Beispiel hat von psychoanalytischen Betrachtungsweisen viele Impulse erhalten, die vor allem im Bereich der Analyse des Autors und der Figuren liegen. Deren Äußerungen werden im Hinblick auf Manifestationen des Unbewußten durchforstet und dann als Verdrängungen und Projektionen gelesen und auf Freudsche Phasenmodelle der männlichen Subjektgenese bezogen. Rhetorische und poetische Muster der Idealisierung und Verteufelung des Weiblichen zum Beispiel stehen demzufolge, auf den Sprecher und seine psychische Konstitution zurückbezogen, im Dienst der Ablösung von der mütterlichen Instanz und der Errichtung eines narzißtischen Selbstbilds (vgl. »Der weibliche Körper im Drama Shakespeares« und die dort angeführten Titel zur psychoanalytischen Interpretation der Werke Shakespeares). Darüber hinausgehend ermöglicht eine psychoanalytische Sicht auch die Analyse kollektiver kultureller Traumata und literarischer Verarbeitungsweisen von kulturellen Krisen, wie sie beispielsweise in der englischen Renaissance mit ihren dynastischen Schwierigkeiten bestehen, die nicht zuletzt mit dem faktischen Geschlecht der Herrschenden zu tun haben.

Die Psychoanalyse erweitert die hermeneutische Skala um einiges, denn sie nährt den Verdacht auf einen unbewußten Subtext und führt mit ihren aus der Traumanalyse gewonnenen Vorstellungen von »Verdichtung« und »Verschiebung« textuelle Operationen der Transformation in die Analyse von Literatur ein. In der Weiterführung der Freud'schen Psychoanalyse durch Lacan werden dann einige Positionen der Hermeneutik in Frage gestellt. Was schon seit Freud gilt, nämlich daß das Subjekt nicht »Herr im eigenen Haus« ist, wird durch Lacan stärker auf die Schrift konzentriert, womit sich viele Anregungen für die Literaturwissenschaft ergeben. Nach Lacan befindet sich die Schrift – analog zur Bewegung der Bedeutungsschaffung des *différance*-Konzepts – stets in einer Bewegung des Begehrens, ohne jemals beim Begehrten anzulangen. Sehr viel deutlicher als Freud hat Lacan betont, daß Geschlechterdifferenz auf der Ebene des Symbolischen als Gesetz eingeführt wird, daß das Imaginäre jedoch gleichzeitig die Durchsetzung dieser Differenz unterminiert. An seinen Unterscheidungen zwischen dem Realen, dem Symbolischen und dem Imaginären und an seinen Phaseneinteilungen von präödiplal und ödiplal, mit dem Spiegelstadium dazwischen, haben viele an der Frage der Geschlechterdifferenzierung interessierte Studien angeschlossen. Die französischen Theoretikerinnen der *écriture féminine* sind – auch wenn dies nicht immer explizit geäußert wird – dem Denken Lacans deutlich erkennbar verpflichtet. Neben Lacan, der den sprachlichen Bezug von Signifikant/Signifikat zur Struktur des Begehrens herstellt, zielt insbesondere Julia Kristevas Arbeit auf Sprache und Literatur. In den Texten der Avantgarde-Autoren entdeckt sie vorsprachliche Dimensionen, die die symbolische Ebene aufbrechen und die – das wird in der Kristeva-Rezeption häufig übersehen – sich

der Formen des Symbolischen, seiner Sprache, seiner Bilder und Figuren, bedienen müssen, um überhaupt darstellbar zu sein. In ihren *Geschichten von der Liebe* arbeitet sie am Beispiel diskurs- und mythenbildender Texte der westlichen Kulturen nicht nur das Unbewußte, sondern auch das »Andere«, in das Abseits Gedrängte, dieser exemplarischen Erzählungen heraus.

Der am häufigsten gewählte Anknüpfungspunkt der Frauenforschung an Lacan ist seine Vorstellung von einer symbolischen Ordnung, die sich über die Sprache äußert und etwas dem Individuum Vorangehendes ist. Insofern, als das Symbolische Normen enthält, welche die Geschlechtsrollen festlegen und damit für die Geschlechter Unterschiedliches bereithält, arbeitet sich feministische Kritik an dem ab, was »Gesetz« und »Name-des-Vaters« genannt wird; doch nur dann, wenn der Komplexität Rechnung getragen wird, die durch die Einmischung durch das Imaginäre entsteht, kann ein solcher Zugriff auf die Psychoanalyse sinnvoll sein:

Für Lacan unterläuft das Unbewußte jegliche Position der Gewißheit im Subjekt, jeglichen Bezug zwischen dem, was er oder sie an Wissen besitzt zu dem, was in ihrer oder seiner Psyche oder Geschichte abläuft, und *gleichzeitig* enthüllt das Unbewußte den Fiktionscharakter der Kategorie »Geschlecht«, die nun einmal jedem menschlichen Subjekt zugeschrieben wird. Gemäß Lacans Darstellung funktioniert Geschlechtsidentität als Gesetz – es ist etwas, was dem Subjekt eindringlich und als Notwendigkeit nahegelegt wird. Dies geht schon aus der Tatsache hervor, daß Individuen sich gemäß einer Opposition (nämlich ob sie den Phallus haben oder nicht) anstellen müssen (dies bezieht sich auf Lacans Diagramm mit den Toilettentüren; G.E.). Und es ist gerade die Schwierigkeit, ja sogar Unmöglichkeit dieses Vorgangs, die von Lacan betont wird.<sup>29</sup>

Angesichts der wenig erfreulichen Einsichten, zu denen eine Untersuchung der symbolischen Zusammenhänge für das

weibliche Geschlecht führen muß, nimmt es nicht wunder, daß ein weiterer zentraler Bezugspunkt der Frauenforschung zu Lacan – aber auch zum späten Freud – in der gegenwärtigen Debatte um weibliche Textproduktion die präödipale Phase ist. Vor allem die psychoanalytisch ausgerichtete Literaturkritik der letzten zehn Jahre im anglo-amerikanischen Raum benützt in mehr oder weniger popularisierter Form das entsprechende Vokabular und einige der grundlegenden Einsichten. Dabei treten eine Menge Probleme auf. Diese lassen sich bis zu den ersten Frauen um Freud zurückverfolgen. Deren Rezeption der Psychoanalyse als einer zu Beginn des Jahrhunderts neu auftretenden Lehre rückte begreiflicherweise andere Dimensionen in den Vordergrund als die der männlichen Zeitgenossen, zumal ja Freud seine Lehre sowohl am »Normalfall« männlicher psychischer Entwicklung formuliert als auch das Weibliche als noch zu bearbeitendes »Rätsel« beiseitegelegt hatte. Gewissermaßen als Leitthema und zu lösendes Problem hatte Freud (in negativer Formulierung) die Frage des weiblichen Künstlertums mit auf den Weg gegeben. An der Rezeption der Psychoanalyse durch die Schriftstellerin Lou Andreas-Salomé und die Dichterin Hil-da Doolittle läßt sich zeigen, daß die Tendenz der Verarbeitung dieser neuen Wissensmenge in Richtung einer Idealisierung der frühen Mutter-Kind-Beziehung wies, daß im Gefolge davon der primäre Narzißmus aufgewertet wurde und daß Phantasien undifferenzierter Zustände der Verschmelzung, die aus eben dieser frühen Phase stammen, die Gemüter bewegten (vgl. »Die glückselige Einheitlichkeit des Weibes« und »woman is perfect«). Im Verfolgen solcher Fragestellungen entsteht, wie ich meine, ein neuer interdisziplinärer Gegenstand im Sinne des oben angeführten Zitats von Barthes.



Diese Diskussion wird über die Moderne hinaus in der heutigen Frauenforschung fortgeführt; sie taucht dort zwar in sprachlich gewandelter Form auf, übernimmt jedoch weitgehend unbewußt die alten Probleme (vgl. »Die unver-siegbare Milch«). Es müßte sehr viel deutlicher gemacht werden, daß es sich bei der präödipalen Phase um eine Stufe der Entwicklung des Individuums handelt, in der noch keine psychische Differenzierung der Geschlechter eingetreten ist. Geschlechtsspezifisch aufgeteilt sind allerdings die (literarischen) Bilder, mit denen diese Phase beschrieben wird, Bilder mit weiblichen Konnotationen für die Phase der ungeteilten Einheit mit einer nährenden Instanz und »männliche« Bilder für das »Gesetz«, das Gebot des Triebverzichts und die Ordnung der Sprache. Auch gelten hinsichtlich der Dauer, der Wertigkeit und der Ablösung von dieser Phase für das weibliche Geschlecht andere Bedingungen als für das männliche. Mit diesen Bedingungen befaßt sich zwar eine Fülle von Literaturinterpretationen zum Thema Mütter und Töchter, doch diese Texte unterscheiden nicht immer zwischen der realen, der symbolischen und der archaischen Mutterposition. Vor allem die dabei erkennbare Tendenz zur Idealisierung der Dyade ohne Anerkennung der Triade bedarf, wie ich in meiner Arbeit zu zeigen versucht habe, einer kritischen Durchleuchtung.

### *Körper und Literatur*

Die Haßliebe gegen den Körper färbt alle neuere Kultur. Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt.<sup>30</sup>

So schreiben Horkheimer/Adorno, und für Walter Benjamin ist »die vergessenste Fremde unser Körper – der eige-

ne Körper –«<sup>31</sup>. Die mit dieser Kritik anvisierte Spurensuche nach dem »verlorengegangenen« Körper ist in den letzten Jahren in Gang gekommen, und zwar in Form historischer Rekonstruktionen<sup>32</sup>, als archaischer körperhafter Einbruch in die Schrift, wie im vorangegangenen beschrieben, oder auch als Sehnsucht innerhalb der kulturwissenschaftlichen Disziplinen<sup>33</sup>, die selbst noch poststrukturalistische Texte durchzieht, ein mehr oder weniger explizit eingestandenes Begehren nach Materialität, nach Körperlichkeit. Sie taucht in Derridas Benützung weiblicher Körpermetaphern genauso auf wie in der Rhetorik des »Überschusses«, des »Rests« und des »Ereignisses« in der überraschenden Frage nach dem so lange verpönten Referenten, oder ganz konkret, in Roland Barthes' *Lust am Text*. Die Begründungen dafür sind vielfältig und reichen von der ökologischen Besinnung bis zu philosophischen Begründung: »Gerade weil die Kategorie des Subjekts als einer unveräußerlichen, unentäußerbaren Innerlichkeit brüchig geworden ist, sich als Konstrukt von Sprache und Ideologie erwiesen hat, bietet sich der Körper in seiner Materialität und Äußerlichkeit als Ausgangspunkt einer neuen Selbstversicherung und einer neuen anthropologischen Selbstreflexion an.«<sup>34</sup>

Besonders viele Studien zum Körper konzentrieren sich auf die Renaissance.<sup>35</sup> In einer für die Körpergeschichte maßgeblichen historischen Umbruchsituation herrscht in vielen Texten ein Nebeneinander von widersprüchlichen Ordnungen, in die der Körper eingebunden ist. Meine eigene Suche nach den Konstruktionsweisen weiblicher Körper im Drama Shakespeares stieß auf bildhafte Verortungen von Körpern, die, auf der Bühne durch männliche Körper repräsentiert, in Werthierarchien eingebettet, als Tauschobjekte gehandelt und entweder in rhetorisch stereotypen Formeln übermäßig gepriesen oder verteufelt werden. Der

Horror einzelner Figuren vor der losgelassenen weiblichen Zunge und den Projektionsbildern des »womb«, läßt ahnen, daß das verdrängte Andere die Ordnung in Gefahr bringen kann, genauso wie die rhetorische Überdeterminiertheit des Schönheitskatalogs auf die Zwanghaftigkeit einer (ästhetischen) Ordnung verweist.

»The history of the human body is not so much the history of its representations as of its modes of construction«, schreibt Michel Feher in seiner Einleitung zu den *Zone*-Bänden, die als Gradmesser für das angewachsene Interesse an der kulturellen Konstitution des Körpers gelten können. Bei der Untersuchung dieser konstruierten Körper, beim Aufsuchen dessen, was Benjamin die »vergessenste Fremde« genannt hat, stoßen wir auf dichotom aufgebaute Bilderwelten, in denen Geschlecht und Körper in mythischen und symbolischen Zuordnungsverhältnissen stehen, nach denen Männlichkeit mit geistiger Überwindung von Körperlichem und Weiblichkeit in enger Verbindung mit dem Körper phantasiert werden. Die weiblichen Körper treten in den Künsten nicht nur als vorgebliches Objekt des Begehrens auf, sondern Frauen werden auch in der Rolle der Hüterin des (sterblich-) Leiblichen imaginiert. Die gegenwärtige Ökologiedebatte, und nicht nur diese, demonstriert, wie hartnäckig solche Muster fortleben. Angesichts dieser Tradition, so müßte man meinen, könnte es für Frauen nichts Dringlicheres geben als den Versuch, aus diesen Zuordnungen zu entfliehen, jedoch macht die zeitgenössische Literatur von Frauen unmißverständlich deutlich, daß diese Körper-Orte erst einmal aus eigener Perspektive aufzusuchen sind, aus der Position als Subjekt der ästhetischen Diskurse und nicht als deren Objekt.

Ein solches Aufsuchen des bereits bildhaft verorteten Körpers aus weiblicher Perspektive wird in Erica Pedrettis

Roman *Valerie oder Das unerzogene Auge* in Szene gesetzt. Die Intertextualität zu Hodlers Todeszyklus fungiert gleichsam als Gedächtnis des Texts<sup>36</sup>, das eine Wiederauflage aus veränderter Perspektive fordert, ein Erinnern aus der Sicht derjenigen, die Gegenstand eines distanzierenden ästhetischen Prozesses gewesen ist. Indem die Autorin jedoch nicht einen »historischen Roman« aus der Sicht Valentine Godé-Darels schreibt, sondern nur eine sehr viel weniger konkrete Berührung mit der historischen Vorlage durch den intertextuellen Bezug ermöglicht, geht es mehr um eine paradigmatische *Position* als um einen singulären historischen Vorgang. Der Entfernung vom Körperlichen im künstlerischen Aneignungsprozeß – und mehr noch in der platonisierenden Tradition der Kunstkritik – setzt sie eine Re-materialisierung, eine Wiederverkörperung des Bilds entgegen. Doch die »Wiederkehr des Verdrängten« gelangt zu keiner Rekonstruktion eines »ursprünglichen« Zustands, sondern trägt die Spuren des Blickverbots und des Ausschlusses aus der Kultur. Es werden weder »Lösungen« angeboten, noch wird Zuflucht in einer literarisch befriedigenden Erzählung aus der Sicht eines Opfers (dies wird allerdings in der zeitgenössischen Literatur von Frauen allzu häufig unternommen) gesucht, sondern die grundsätzlichen Aporien drücken sich gerade in der Abwesenheit kohärenter ästhetischer Strukturen aus.

Am Beispiel dieses Romans sollte deutlich werden, daß eine Textanalyse, welche die Geschlechterdifferenz verdeutlichen will, nicht nach jeweils genuin eigenen Ausdrucksformen und Inhalten Ausschau halten kann, sondern vielmehr nach der geschlechtsspezifischen Organisation und Reorganisation des vorfindbaren (ästhetischen) Materials. Die Komplexität der Fragestellungen, die mit einer solchen Suche verbunden ist, kann nur durch gleichzeitige theore-

tische Reflexion erfaßt werden. Da, wie eingangs dargelegt, die Frage der Geschlechterdifferenz in Texten im Bereich der Theorie lange überhaupt nicht beachtet wurde, und eine umfassende Theorie weder in Sicht noch vielleicht auch wünschenswert ist, müssen andere Wege beschritten werden. Der von mir gewählte läßt sich beschreiben als ein immer wieder neues Ansetzen an theoretischen Fragestellungen und den Versuch, diese theoretische Reflexion in der textanalytischen Praxis einzulösen.

Mit dem Titel *Differenzen* spiele ich auf Fragen und Probleme an, die sich durch alle Essays hindurchziehen: die Situierung von Weiblichkeit innerhalb historisch und kulturell variabler Geschlechterdifferenzierungen, den *Streit* (die Differenzen) mit denjenigen wissenschaftlichen Positionen, die keine Geschlechterdifferenz anerkennen wollen, die Tatsache, daß es daneben auch andere Differenzierungen gibt, die in die Literaturwissenschaft eingebracht werden sollten, die interne Differenzierung von Standpunkten und Vorgehensweisen innerhalb der Frauenforschung selbst und nicht zuletzt die Differenz, die sich bereits im Gegenstand Sprache selbst durch die Einschreibung des Unbewußten im Akt der Signifikation ereignet. Die Entstehungszeit der Texte erstreckt sich über sieben Jahre, eine Zeit, in der sich in der feministischen Diskussion viel verändert hat. Ich habe bewußt die zeitlichen Spuren nicht verwischt, und so kommen zu den genannten Differenzen noch diejenigen zwischen meinen eigenen Positionsbestimmungen hinzu.

- <sup>1</sup> vgl. dazu Karin Hausen, Helga Nowotny, hg., *Wie männlich ist die Wissenschaft?* (Frankfurt/M. 1986)
- <sup>2</sup> Marianne Schuller, »Die Nachtseite der Humanwissenschaften, einige Aspekte zum Verhältnis von Frauen und Literaturwissenschaft«, in: Gabriele Dietze, hg., *Die Überwindung der Sprachlosigkeit* (Darmstadt 1979), S. 35
- <sup>3</sup> so der Titel einer Sammlung feministischer Essays: Arlyn Diamond, Lee R. Edwards, hg., *The Authority of Experience. Essays in Feminist Criticism* (Amherst 1977)
- <sup>4</sup> Ellen Messer-Davidow, »The Philosophical Bases of Feminist Literary Criticisms«, in: Linda Kauffman, hg., *Gender and Theory* (New York, Oxford 1989), S.75; zur Diskussion dieses Aufsatzes vgl. *New Literary History*, 19 (Fall 1987)
- <sup>5</sup> vgl. die literaturgeschichtlichen Arbeiten von Ellen Moers, *Literary Women* (New York 1977), Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* (London 1978) und Renate Möhrmann, Hiltrud Gnüg, hg., *Frauen. Literatur. Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1985)
- <sup>6</sup> vgl. Tillie Olsen, *Silences* (London 1980) und Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven, London 1979)
- <sup>7</sup> Magdalene Heuser, »Literatur von Frauen / Frauen in der Literatur. Feministische Ansätze in der Literaturwissenschaft«, in: Luise F. Pusch, hg., *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur* (Frankfurt 1983), S.117-148; Zur Behandlung von Autorinnen im Literaturbetrieb vgl. Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (Austin 1983)
- <sup>8</sup> vgl. Susan Koppelman Cornillon, hg., *Images of Women in Fiction* (Bowling Green 1972), einer der ersten Titel feministischer Literaturwissenschaft
- <sup>9</sup> Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa* (Dülmen 1987), S. 8-9
- <sup>10</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt/Main 1988), S. 40
- <sup>11</sup> Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt* (Frankfurt/Main 1988), S. 9
- <sup>12</sup> vgl. Sylvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (Frankfurt/Main 1979)
- <sup>13</sup> Bovenschen, *Imaginierte Weiblichkeit*, S. 12
- <sup>14</sup> Bovenschen, *Imaginierte Weiblichkeit*, S. 13
- <sup>15</sup> vgl. Adriana Cavarero, »Ansätze zu einer Theorie der Geschlechterdifferenz«, in: Diotima (Philosophinnengruppe aus Verona), *Der Mensch in zwei. Das Denken der Geschlechterdifferenz* (Wien 1989), S. 65-102
- <sup>16</sup> vgl. Elizabeth Abel u.a., hg., *The Voyage In. Fictions of Female Development* (Hanover, London 1983)
- <sup>17</sup> Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Brighton 1982), S. 15

<sup>18</sup> Avril Horner, Sue Zlosnik, *Landscapes of Desire* (New York, London 1990), S. 15

<sup>19</sup> vgl. dazu Sigrid Weigel, *Topographien der Geschlechter* (Reinbek 1990)

<sup>20</sup> Sandra Harding, Merrill B. Hintikka, »Introduction«, in dies., hg., *Discovering Reality. Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science* (Dordrecht 1983), S. x

<sup>21</sup> Bovenschen, *Imaginierte Weiblichkeit*, S. 14

<sup>22</sup> Jean-François Lyotard, *Grabmal des Intellektuellen* (Wien 1985), S. 18-19

<sup>23</sup> Peter Engelmann, »Einführung« zu *Postmoderne und Dekonstruktion* (Stuttgart 1990), S. 31

<sup>24</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (Paris 1977), Jacques Derrida, *Eperons. Les styles de Nietzsche* (Paris 1978), Jonathan Culler, *On Deconstruction* (London 1983), Jean-François Lyotard, »One of the Things at Stake in Women's Struggles«, *SubStance*, 20 (1978), 9-17

<sup>25</sup> Engelmann, »Einführung«, S. 5-6

<sup>26</sup> vgl. Linda J. Nicholson, *Feminism/Postmodernism* (New York, London 1990), Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds* (New York, London 1987), Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford 1987)

<sup>27</sup> Craig Owens, »The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism«, in: Hal Foster, hg., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Washington 1983), S. 57-82

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Kritische Essays Bd.IV. Das Rauschen der Sprache* (Frankfurt/M., 1992)

<sup>29</sup> Jacqueline Rose, »Introduction«, in: Juliet Mitchell, Jacqueline Rose hg., *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne* (London 1982) S. 29; meine Übersetzung. Wenn nicht anders angemerkt, stammen die Übersetzungen in diesem Buch von mir. Mit Ausnahme einiger poetischer Texte habe ich versucht, alle wichtigeren englischsprachigen Zitate in Übersetzung zugänglich zu machen. Vgl. auch Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London 1986) und Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction* (London 1982)

<sup>30</sup> Horkheimer/Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 247

<sup>31</sup> Walter Benjamin, »Franz Kafka« in: *Gesammelte Schriften, Bd.II.2* (Frankfurt/M. 1977) S. 431

<sup>32</sup> vgl. die drei Bände von Zone. *Fragments for a History of the Human Body* (New York 1989)

<sup>33</sup> vgl. zum Beispiel die von Kamper/Wulf herausgegebenen Bände, *Die Wiederkehr des Körpers* (Frankfurt/M 1982) und *Das Schwinden der Sinne* (Frankfurt/M 1984), sowie Christiaan L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text* (Frankfurt/M 1985) und zahlreiche Artikel der Zeitschrift *Representations*

<sup>34</sup> Manfred Pfister, »Auf der Suche nach dem Verlorenen Leib«, in: Michael Titzmann, hg., *Modelle des literarischen Strukturwandels* (Tübingen 1991), S. 70

<sup>35</sup> vgl. die in meinem Artikel über den weiblichen Körper bei Shakespeare angeführten Texte von Barkan, Barker, Breuer und Tennenhouse sowie Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper. Naturbeherrschung am Menschen der Renaissance* (Reinbek 1988)

<sup>36</sup> vgl. Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (Frankfurt/Main 1990), S. 36



## *Postmoderne und weibliche Subjektivität*

---



## *Spiel und Zorn*

### *Zu einer feministischen Praxis der Dekonstruktion*

Bei meiner Auseinandersetzung mit zeitgenössischen theoretischen Ansätzen und der Suche nach Anschlußmöglichkeiten für eine feministische Theoriebildung bin ich immer wieder auf Vorstellungen von »SPIEL« gestoßen, die Möglichkeiten anzubieten schienen, losgelöst vom »Ernst« der unmittelbaren politischen Notwendigkeiten, Polarisierungen aufzubrechen, die sich trotz anderslautender Bekenntnisse in so viele feministische Texte einschleichen und diese Texte fast unvermeidlich in ein binäres Korsett zwingen. Daran schloß sich die Hoffnung, daß sich auch im sogenannten abgeschirmten Bereich der Fiktion in der kulturellen Produktion etwas entwickeln kann, was auf die Lebenspraxis zurückwirkt.

#### I.

Das Terrain, auf dem ich mich bewege, ist zunächst das der Literaturwissenschaft. Der Begriff selbst enthält bereits beides, das Spiel und den Ernst. Literatur wird in unserer Kultur dem Bereich des Spiels zugeordnet<sup>1</sup>, wenn auch in gewissen Grenzen, die von den unterschiedlichen Diskursen über Literatur gesteckt werden. Die Wissenschaft über Literatur dagegen reduziert das Spiel auf eine doppelte Weise, indem versucht wird, den Sinnaufbau und die Organisation von Texten zu analysieren und so weit wie möglich »in den Griff« zu bekommen und indem die einzelnen wissenschaftlichen Richtungen einen mehr oder weniger strengen Normenkanon besitzen.<sup>2</sup> Obwohl es modisch gewor-



Beate Haupt *Blinde Kuh*

den ist, diese Normen als Regeln eines Spiels zu bezeichnen, das aufgrund einer Übereinkunft, eines institutionellen Kontrakts, gespielt wird, bedeutet dies eine Verschleierung der Tatsache, daß Abweichungen von den Regeln tatsächlich empfindlichen Sanktionen unterworfen werden. Der in solchen behavioristischen Ansätzen auftauchende Begriff von Spiel unterscheidet sich als *game* ohnehin von dem hier gemeinten *play*. Als beliebiges Beispiel für die Einschränkung von Spiel in der Sprache könnte das Metaphernverbot strukturalistischer Textwissenschaft angeführt werden, das besagt, daß die Metasprache der Textanalyse möglichst weit von der Objektsprache entfernt sein soll, damit wissenschaft-

lich stringente Aussagen formuliert werden können.<sup>3</sup> Die sprachlichen Monokulturen, die dabei gezüchtet werden, sind zwar logisch sauber und oft wissenschaftlich unantastbar, jedoch wird allem anderen, was noch – von den literarischen Texten selbst angeregt – wuchern könnte, der Nährboden verwehrt. Es ist mir bewußt, daß ich komplexe Sachverhalte hier leichtfertig vereinfache.

Die französischen Poststrukturalisten (es fehlt immer noch an einer geeigneteren Bezeichnung), allen voran Derrida, greifen den Umgang der traditionellen Wissenschaft mit Texten als reduktionistisch an. Ihr Konzept des SPIELS markiert dabei eine utopische Alternative. Ihre Kritik, von einer philosophischen Warte aus formuliert, rüttelt an den epistemologischen Grundlagen abendländischen Denkens. Dazu gehört auch die Erkenntnis, daß der Mensch, der Held der abendländischen Philosophie, männlichen Geschlechts ist und daß er sich nur herausbilden konnte, indem er sich implizit – nämlich unter dem Deckmantel von Geschlechtsneutralität – von einem Anderen, dem Weiblichen, abgesetzt hat. Dies ist der offensichtlichste Berührungspunkt mit der feministischen Wissenschaftskritik, die erkannt hat, daß Frauen und das Weibliche nicht nur aus der Institution Wissenschaft sondern auch aus ihren Kategorien und Funktionsweisen ausgeschlossen waren. Da taucht nun zum ersten Mal eine Wissenschaft auf, die bereits in den Voraussetzungen die Selbstreflexion auf den »Phallozentrismus« enthält; ist das nicht Grund genug, sich näher darauf einzulassen? Mit meinen Überlegungen zum Spiel möchte ich einen im feministischen Umkreis noch wenig beachteten aber zentralen Aspekt der Theorie herausgreifen und in einen »provokativen Kontakt«<sup>4</sup> mit einem nicht weniger zentralen Phänomen der feministischen Praxis, nämlich dem Zorn, bringen.

## II.

Zweifel am metaphysischen westlichen Denken standen von Anfang an im Mittelpunkt der dekonstruktivistischen Ansätze. Als »metaphysisch« bezeichnet Derrida eine jegliche Philosophie, die von Essenz, Wahrheit und Präsenz ausgeht.<sup>5</sup> Es ist ein Denken, das allen Texten und Strukturen ein Zentrum unterlegt, das, wenn es auch in der Tiefe versteckt sein mag, allen Phänomenen der Oberfläche eine Orientierung verleiht. Die einen nennen dies »Sinn«, die anderen »Struktur«. Das Zentrum und die Peripherie, die Tiefe und die Oberfläche, das Eigentliche und das Uneigentliche sind in den kritisierten Epistemen hierarchisch aufeinander zugeordnet, und diese Ordnung verhindert das »freie Spiel« von Elementen.<sup>6</sup>

In Derridas radikaler Weiterführung von Saussures Zeichenkonzept wurzelt alles weitere, was im Rahmen des Poststrukturalismus über das Spiel gesagt wird. Ich glaube, ich kann mich hier kurz fassen: Bereits bei Saussure ist in der Schrift das Bezeichnete im Zeichen niemals an- sondern abwesend. Bezeichnetes und Bezeichnendes konstituieren sich nur in der Differenz zu anderen, zu dem, was sie nicht sind. Differenzieren und aufschieben, das sind zwei Aktivitäten im Signifikationsprozeß, die verhindern, – und das hat Saussure laut Derrida nicht deutlich genug gesehen – daß Bedeutung sich so ungebrochen ereignet wie bis dahin angenommen wurde. Statt der üblichen Zuordnung von Signifikat und Signifikant wird die horizontale Bewegung hervorgehoben, die Bindung eines Signifikanten an den nächsten und wieder einen nächsten in einer Kette von Verweisen. Es wird deutlich, daß die Signifikanten sehr viel mehr »Spiel haben« als bisher beachtet wurde (»Spiel haben« wird in unserem Sprachgebrauch überwiegend nega-

tiv eingesetzt: »Die Kupplung hat zuviel Spiel«). Spiel und Repräsentation passen weder im wörtlichen noch im übertragenen Sinn zusammen: der Signifikant ist nicht imstande, das Signifikat voll zu re-präsentieren. Bei den Statuen der öffentlichen Denkmäler ist das Standbein für die beabsichtigte repräsentative Pose verantwortlich, während das Spielbein als dekorative Zutat ein bißchen Variation erlaubt. Wie wir sehen können, dekonstruiert die Betonung des Spiels herkömmliche Hierarchien und läßt Herrschaft über den Sinn als äußerst fragil erscheinen.

Mit der Annahme von der Instabilität der Zeichen, die nicht mehr eindeutig denotieren und sich in einer doppelten Bewegung der *différance* befinden, ist, so Derrida, das *versus* der binären Opposition in eine Krise geraten. Seit deutlich herausgestellt wurde, daß es sich um keine neutralen Gegensätze handelt, sondern um hierarchische Beziehungen, haben binäre Oppositionen wie männlich/weiblich, Subjekt/Objekt, Erscheinung/Wesen, Materie/ Geist usw., sowieso ihre Unschuld verloren. Auf die erste der genannten Oppositionen richtet sich natürlich unser Augenmerk, denn unabhängig von der Theorie, von der hier die Rede ist, reicht die Klage darüber weit zurück, und auch das einfache Umkehren der Vorzeichen macht keinen Spaß mehr. Trotz vielerlei Ansätzen ist es in unseren Denksystemen unendlich schwierig, Differenz nicht als Gegensätzlichkeit zu verstehen. Auch in dekonstruktiven Lesarten ist es ein mühsamer Prozeß, die Auflösung von Oppositionen einzuleiten. Er verläuft erst über eine spielerische Umkehrung und dann über eine De-plazierung, bis die Grenzen verwischt sind: »Indem der Wert von Wahrheit, eindeutigen Sinn und Präsenz aufgelöst wird, zeigt Dekonstruktion die Möglichkeit auf, daß die Schrift nicht mehr Repräsentation von etwas außer ihr zu sein braucht, sondern ihr

eigenes grenzenloses ›Spiel‹.<sup>7</sup> Das klingt rätselhaft genug und gelingt nur in den seltensten Fällen, aber eigentlich ist es ohnehin falsch, von Gelingen zu sprechen, denn wer kann sagen, welche Kriterien es für prozeßhafte Auflösung gibt? Am Beispiel des *pharmakon*, des *supplement* und des *hymen* hat Derrida Begriffe so lange gedreht und gewendet, bis sie »unentscheidbar«, »weder/noch und gleichzeitig sowohl/als auch« genannten werden können.<sup>8</sup> Wir werden unsererseits Derridas Spiel mit *hymen* noch lange drehen und wenden müssen, um seine Bildproduktion, die das Weibliche metaphorisch einsetzt zu analysieren.



Beate Haupt *Mohrenkopffessen*



## III.

In Barthes' späten Werken (die frühen zählen zu einem einigermaßen orthodoxen Strukturalismus) wird sehr viel anschaulicher vorgeführt, was es bedeutet, sich spielend auf Texte einzulassen. Für mich ist das Vergnügen, das *L'empire des signes* (1980), *Fragments d'un discours amoureux* (1977) und *La chambre claire* (1980) bereiten, deshalb größer als Derridas Sprachspiele, weil das sprechende Subjekt im Prozeß sichtbar wird. Aus seinen Schriften läßt sich erkennen, welche Konsequenzen sich für die Literaturkritik aus der veränderten Sicht des Zeichens ergeben. Die »Interpretation« versucht nicht mehr, eine Antwort auf die Frage »was bedeutet der Text?« zu geben, sondern führt vielmehr in einem erneuten kreativen Akt die Bewegung der Signifikanten weiter. Es ist ein Spiel mit dem »Überfluß der Zeichen«, dem das Subjekt sich überläßt (insofern ist es abwesend), in dem es aber auch gleichzeitig in Form von *plaisir* (das sich bis zu *jouissance* steigern kann) anwesend ist. Der Text bei Barthes ist eine »Produktivität«, die »eine weitere Sprache erzeugt, die voluminös ist und weder Boden noch Oberfläche hat (. . .), denn ihr Raum ist der stereographische Raum des kombinatorischen Spiels, das unendlich ist (. . .) Produktivität wird ausgelöst (. . .) sobald der Schreibende und/oder Leser mit dem Signifikanten spielt (. . .) der Signifikant gehört allen«.<sup>9</sup>

Was mir hier besonders wichtig erscheint, ist die Tatsache, daß die Lust, die bei einem solchen Spiel entsteht, nicht mehr versteckt männlich determiniert ist (und nicht einmal quasineutral sein kann), sondern daß sie sich auf den Körper bezieht und im Subjekt – dessen *eine* Dimension auch die Geschlechtszugehörigkeit ist – ihren Ausdruck findet.<sup>10</sup> Es ist also innerhalb der Theorie ein Ort geschaffen, an dem

sich Differenz *ereignen* kann. Texte von Hélène Cixous, Luce Irigaray, Jane Gallop und vielen anderen zeigen auf ihre jeweils spezifische Art, wie das geschehen kann.

Das Subjekt tritt in diesen theoretischen Ansätzen auf eine zweite Weise in Erscheinung, die für eine feministische Textpraxis interessant sein könnte. Es lohnt sich, genauer hinzusehen, welche Vorstellungen mit der Entstehung einer »Galaxie von Signifikanten«<sup>11</sup> in immer neuen Interpretationsprozessen verbunden sind: Jeder Text ist bereits das Produkt der Verarbeitung einer »Bibliothek« von Texten, bewußt und unbewußt. Indem ich mich als »kompetente« Leserin intensiv mit einem solchen Text befasse, trage ich die von mir gelesene/verarbeitete »Bibliothek« an diesen Text heran und stelle Verbindungen her. Das schließt Texte aller möglichen Arten ein – natürlich nur wenn ich die warnende Stimme der Literaturwissenschaft nicht beachte, die mir Vorschriften bezüglich der Art der Texte machen will – also andere literarischen Texte, die dazu gelesenen sogenannten Sekundärtexte, philosophische, politische, journalistische, populärwissenschaftliche usw., und das hängt auch davon ab, was ich erinnere, was ich aktiviere. Das potentiell unendliche, de facto aber immer eingeschränkte Netz von Interferenzen (bei dem auch der Text, über den ich etwas schreiben will, mitwirkt, denn er läßt nicht beliebig alle Assoziationen zu) wird eingeschränkt durch meine Schichtenzugehörigkeit, meine politische Position, durch mein Wissen, durch mein Erinnern, meine psychische Struktur und Verfassung, denn ich aktiviere nur das, was mich erregt<sup>12</sup> und wozu ich angeregt werde. Was ich hier zu beschreiben versucht habe, ist das Barthes'sche Konzept von Intertextualität.

»Ich« als temporäres Subjekt der Schrift, die ich aufs Papier bringe, bin gleichzeitig ein Produkt meiner Kultur (zum

Beispiel des Kanons von Texten, die gemäß der Gruppen, denen ich freiwillig und unfreiwillig zugehöre, gelesen werden sollen) und gleichzeitig Ausdruck meiner psychischen Konstitution (mit allem was an Komplexität dazugehört). Das Innen und das Außen stellen demnach keine scharf trennbaren Oppositionen dar (auch nicht Subjekt / Objekt), denn in den Kanon des Gelesenen sind auch meine individuellen Vorlieben eingegangen. Noch einmal die Frage, was dies mit Spiel zu tun hat: Nur wenn die kategoriale Trennung zwischen dem künstlerischen und dem interpretatorischen Text<sup>13</sup> gelockert ist, wenn auf eine kreative Weise die Kontrolle wegfällt, die durch Normen des wissenschaftlichen Diskurses mit seiner teleologischen Anlage ausgeübt wird, kann sich alles das auf die Schrift auswirken.

Nehmen wir die Bedeutung von »Bibliothek« einmal ganz wörtlich: in unseren Bücherregalen hat sich tatsächlich in den letzten 15 Jahren eine Zusammenstellung von Texten angesammelt, die sich sehr von denen männlicher Kollegen unterscheidet. Unser Ausschnitt aus dem »Universum der Texte« hat sich langsam aber sicher von dem des »allgemeinen Subjekts«, das bestimmt, was eine enzyklopädische oder spezialisierte Bildung ausmacht, dissoziiert, und es ist hoffentlich nur eine Frage der Zeit, bis eine »andere« Bibliothek wirksam »ins Spiel« gebracht wird.

#### IV.

Hier kommt es mir darauf an, herauszuarbeiten, daß das Subjekt, das bewußt und unbewußt und natürlich auch als Teil des sozialen und politischen Systems über Sprache verfügt, »in Sprache ist«, wie Barthes sagen würde, kein geschlechtsneutrales mehr zu sein braucht. Die Konstruktion

eines allgemeinen Subjekts, das sich einer ebenso allgemeinen distanzierenden Metasprache bedient und sich den (gemachten) Gesetzen der Wissenschaftlichkeit unterwirft, wird ja allenthalben für den Ausschluß des Weiblichen aus der Wissenschaft verantwortlich gemacht. Eine der Strategien, dieser Misere zu begegnen, war dann die Einführung der Kategorie der (privaten = politischen) Betroffenheit in das ganze Gefüge. Sie hat gewiß einiges durcheinandergebracht, aber epistemologische Grundlagen blieben unangetastet. Ich meine, es geht zunächst um einen Ort, an dem sich die unterschiedlichsten Ausdrucksformen von Weiblichkeit dazwischenschieben und entfalten können und erst dann um die Frage, mit welchen konkreten Inhalten. Letzteres, zu früh angegangen, führt ohnehin meist nur zu essentialistischen Festlegungen (von denen wir zum Glück bereits so viele nebeneinander haben, daß sie, zusammen gesehen, ein ganz lustiges und vielfältiges, auch widersprüchliches Spektrum bieten, innerhalb dessen Spiel-Raum sich recht gut leben läßt). Dazu Cornelia Klinger:

Durch den Ausgang vom je eigenen Frausein würde vor allem auch die Diversität von Frauen, ihre verschiedenen sozialen und geographischen Herkunft, ihre unterschiedlichen Situationen, Intentionen, Ambitionen, zugelassen (vielleicht auch erst problematisch) werden. »Die Frau« als »das Andere« ist so einheitlich nur in bezug auf »den Mann« als »Das Eine«. Aus dieser Fixierung freigelassen, ist sie anderes und anderes und anderes.<sup>14</sup>

## V.

Unter dem Aspekt des Spiels betrachtet bietet die Theorie, so habe ich argumentiert, eine Reihe von potentiell befreienden Möglichkeiten für eine feministische Arbeit mit der Schrift, ein Potential, das noch darauf wartet, in der Breite

genutzt zu werden. Die Mehrzahl der dekonstruktivistischen Textanalysen löst jedoch nicht die Versprechungen ein, die von der Theorie verführerisch angeboten werden. Immer noch wenden sich die Poststrukturalisten den Texten von Männern zu, denen der Geschichte und der eigenen Gruppe: Joyce, Derrida, J.H. Miller, Mallarmé, Eliot, Barthes, Lacan, Bloom, James, Freud, Poe, Nietzsche und-sofort. Der Kanon des Gelesenen und Zitierfähigen ist ohnehin von patriarchalischen Normen geprägt, und es bedürfte offenbar einer großen Anstrengung, Texte von Woolf, Barnes oder Stein in die bereits endlos langen Interpretationsketten einzubeziehen. Manche der Advokaten, Anwender, Kritiker und Verbreiter des Poststrukturalismus, wie zum Beispiel Frank in Deutschland und Norris in England tun so, als ob die Frauen, die wesentlichen Anteil an der Herausbildung dieser Richtung hatten, wie Sarah Kofman, Shoshana Felman, Gayatri Spivak, Hélène Cixous, Barbara Johnson, Ann Wordsworth, Nancy Miller usw. nicht existierten<sup>15</sup>; keine Fußnote und kein Texthinweis bricht dieses Verschweigen.<sup>16</sup> Gleichzeitig findet sich, wen soll's wundern, auch kein Eingehen auf die Kritik am »phallozentrischen« Denken in solchen Texten; diese Seite wird abgespalten. Bezeichnenderweise sind das auch diejenigen Autoren, die die radikale Selbstkonfrontation des Subjekts im Spiel mit den Signifikanten vermeiden; das plurale Subjekt wird um sein Geschlecht verkürzt und das Spiel zum Blindkuhspiel mit Augenklappen. Frances Bartkowski hat schon recht, wenn sie kritisch anmerkt, daß im Gegensatz zum Logo-, Phono- und Ethnozentrismus der Phallozentrismus fast unangetastet weiterlebt.<sup>17</sup> Mein Eindruck ist auch, daß die von Frauen geschriebenen Dekonstruktionen stärker psychoanalytisch ausgerichtet sind, sich öfter auf Freud, Lacan und Kristeva beziehen.

## VI.

*The soul has moments of escape –  
When bursting all the doors –  
She dances like a bomb abroad*

Emily Dickinson, »The soul has bandaged moments«

Meine ansatzweise Beschreibung der Prämissen für das dekonstruktivistische Spiel nahm viel Raum ein; der Zorn dagegen bedarf keiner langen Einführung. Die Schriften der Frauenbewegung sind voll von ausführlichen Begründungen für den Zorn, die aus den unterschiedlichsten Lebensbereichen stammen. Für unseren Zorn gibt es ausreichend Anlässe, sowohl im Alltagsleben als auch in den Produkten der Wissenschaften. Ich beziehe mich hier ganz bewußt auf ein Gefühl, etwas Elementares, das uns alle angeht (wenn auch mit Unterschieden, die sich aus der jeweiligen Lebenspraxis ergeben) und gleichzeitig ein Wort, das noch nicht so verbraucht ist wie die viel benützten Vokabeln der Betroffenheit, der Erfahrung, der Parteilichkeit. Es ist ein Gefühl, das nicht nur den Kopf betrifft und das mir in einer schriftlichen Darlegung wie dieser vermeiden hilft, lediglich kognitive Kategorien gegeneinander zu setzen.

Spiel und Zorn scheinen sich zunächst gegenseitig auszuschließen, denn die Gelassenheit, die zum Spielen nötig ist, fehlt dem Zorn ganz. Zorn ist gegen etwas gerichtet und bewirkt zielgerichtete Handlungen, während Spiel Loslassen bedeutet, damit sich Kreativität entfalten kann. Die kreative Anspannung im Spiel entspricht nicht der Verspannung im Zorn.<sup>18</sup> Spiel verlangt souveräne Indifferenz und Distanz, während der Zorn leidenschaftlich ist und nahe geht.

## VII.

*»It will be a long time still, I think, before a woman  
can sit down to write a book without finding a phantom  
to be slain, a rock to be dashed against.«*

Virginia Woolf

Virginia Woolf ist eine Autorin, für die Spiel und Zorn nicht zusammengingen. Die modernistische Ästhetik, der sie sich verpflichtet fühlte und die auch in ihrem unmittelbaren Lebensumkreis verbindlich war, ist eine Ästhetik der spielerischen Kreativität, die frei ist Engagement, das sich aus dem alltäglichen Erleben ergeben kann. Woolf ist immer wieder an Kreuzungsstellen von Spiel und Zorn gelangt, am deutlichsten in ihren nichtfiktionalen Texten, allen voran *A Room of One's Own* und *Three Guineas*. Ihr Zorn über die Geschichte des unterdrückten Schreibtalents von Frauen, über ihre Abwesenheit in der Philosophie und Kunst, gipfelt in der mörderischen Attacke auf den »Angel in the House«, den Inbegriff weiblicher Perfektion. Am Beispiel von Charlotte Brontë beschreibt sie die Auswirkungen von Zorn auf das Werk von Schriftstellerinnen: »Ihre Phantasie verlor über der Empörung das Ziel aus den Augen und wir bemerken es«, und

wenn man sie noch einmal liest und diesen plötzlichen Ruck bemerkt, diese Empörung, dann sieht man, daß sie ihr Genie niemals ganz und vollständig ausdrücken können wird. Ihre Bücher werden deformiert und verdreht sein. Sie wird im Zorn schreiben, wo sie ruhig schreiben sollte. Sie wird töricht schreiben, wo sie weise schreiben sollte. Sie wird über sich selbst schreiben, wo sie über ihre Charaktere schreiben sollte. Sie steht mit ihrem Schicksal auf Kriegsfuß. Wie könnte sie anders als jung, verkrampft und verstockt sterben?<sup>19</sup>

Das »sollte« markiert deutlich die Normen einer Kunstauffassung, nach der von einer emotionalen Position aus

geschrieben werden muß, die über den Gefühlen von Liebe und Haß steht. Der Konflikt, den Virginia Woolf auch in ihren Tagebüchern, Briefen und literaturkritischen Texten ausdrückt, war für sie tiefgreifend und schmerzhaft. Eine Geschichte des unterdrückten Zorns in der Literatur von Frauen hätte viel Material aufzuarbeiten.<sup>20</sup>

### VIII.

*I turn your face around: It is my face.  
That frozen rage is what I must explore –  
Oh secret, self-enclosed, and ravaged place!  
This is the gift I thank Medusa for.*

May Sarton, »The Muse as Medusa«

Wäre es denn wünschenswert, so könnte gefragt werden, heute, unter veränderten Bedingungen das zu erreichen, was Virginia Woolf nicht geschafft hat, nämlich den Zorn zu sublimieren und zu transzendieren und damit jene Position zu erreichen, die gelassenes Spielen erlaubt? Dagegen spricht, daß Frauen den Zorn als möglichen Motor ihres Handelns erst sehr spät entdeckt haben. Es gibt eine lange Geschichte des Haßverbots für Frauen<sup>21</sup> in unterschiedlichen Ausformungen. Was auch immer an den essentialistischen Ansätzen richtig sein mag, nämlich daß die Frau biologisch friedfertiger angelegt sei, weil sie instinktiv das Leben schütze, es gibt daneben *auch* die massive Sanktionierung von deutlich ausgesprochenem und in Handeln umgesetzten Zorn. Es geht nicht darum, »natürlich« friedfertige<sup>22</sup> Frauen zu zornigen Handlungen anzustiften, wohl aber darum, die unterdrückten Aggressionen zu befreien und bewußt zu machen. Denn, das bestätigt die Psychoanalyse, die ent-



sprechenden Gefühle sind vorhanden und müssen aufgrund der Tabuisierung umso stärker verdrängt werden.<sup>23</sup> Die aggressiven Gefühle bleiben aufgrund der Verdrängung

auf einer archaischen Stufe frühkindlicher Entwicklung stehen, also mit angstausslösenden Onnipotenzphantasien behaftet. . . Wie ein Kind, das gehen lernt, müssen wir – mit allen Frustrationen und Kränkungen, die diesem Lernprozeß innewohnen – lernen, mit dieser unbekannten Seite in uns selbst umzugehen.<sup>24</sup>

Es scheint, als ob wir nur durch eine konstruktive Aneignung des Zorns zum Spiel gelangen könnten. Auch wenn Zorn und Auflehnung angesichts der »Aufforderung zum Spiel« nicht postmodern und modisch genug erscheinen, müssen wohl die Prozesse der Konfrontation mit einem verpönten Gefühl durchlaufen werden. Welche Vermischungen von beidem möglich sind, das ist die spannende Frage.

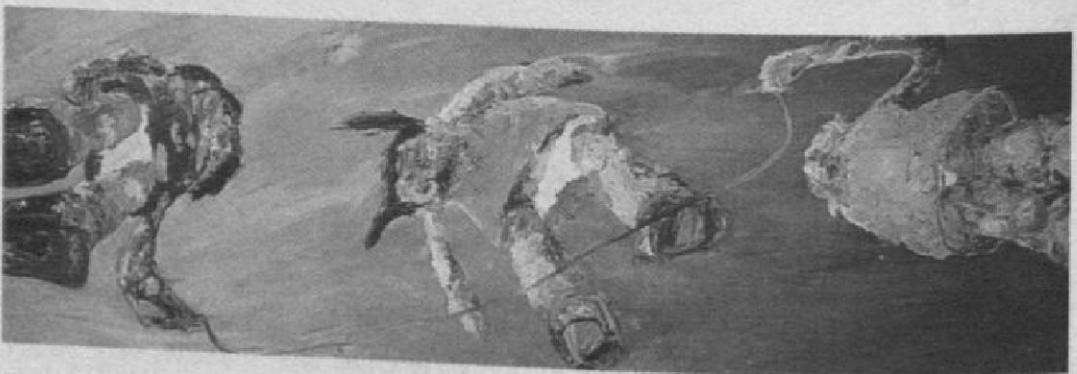
## IX.

Spiel *mit* Zorn erscheint mir selten möglich, obwohl es Ansätze gibt, im Zorn eine kreative Energie zu sehen, die sich (erst nach Sublimation?) auf das Schreiben von Frauen auswirkt.<sup>25</sup> Da kommt mir die Examensarbeit einer Studentin in den Sinn, die sie an einer englischen Universität bei mir einreichte: sie hatte aus Zorn über den Fall Dora alle Zitate Freuds in die Fußnoten verbannt.

## X.

Lyotard geht bei seinen Vorstellungen von Wissenschaft als Spiel davon aus, daß Spielzüge erlaubt sind, die die Regeln verändern. Er möchte »Gerechtigkeit« (offensichtlich eine moralische Kategorie) an die Stelle von »Konsens« setzen:

Das Erkennen der Heteromorphie der Sprachspiele ist ein erster Schritt in diese Richtung. Sie impliziert offenkundig den Verzicht auf den Terror, den ihre Isomorphie voraussetzt und zu realisieren trachtet (. . .) Hier behaupte ich, daß die Gerechtigkeit folgende wäre: der Vielfalt und Unübersetzbarkeit der ineinander verschachtelten Sprachspiele ihre Autonomie, ihre Spezifität zuzuerkennen, sie nicht aufeinander zu reduzieren; mit einer Regel, die trotzdem eine allgemeine Regel wäre, nämlich »laßt spielen (. . .) und laßt uns in Ruhe spielen«.<sup>26</sup>



Beate Haupt *Glockenrock*

## XI.

Ein Merkmal des Spiel ist sein Mangel an Verbindlichkeit. In einer »guten« dekonstruktivistischen Interpretation wird nicht ein für alle Mal dekonstruiert, sondern ein vorläufiges Produkt in der Schrift erzeugt, das offen ist für weitere spielerische Handlungen. Der/die Spielende ist nicht Herr über die Texte, mit denen gespielt wird, es wird kein

Meisterdiskurs vorgeführt, aber es ereignet sich dennoch etwas.

Im Gegensatz dazu fällt auf, daß ein politisch eindeutig ausgerichteter Feminismus im Hinblick auf die Diskursstruktur einen Meisterdiskurs führen muß und es sich nicht leisten kann, die Offenheit der eigenen Texte zu riskieren. Damit wirkliches Wachstum geschehen kann, müßte es aber möglich sein, immer wieder ein solches Risiko einzugehen. Die kurzfristige politische Effektivität aber wird sicherlich beeinträchtigt.

## XII.

Eigentlich hatte ich vor, mehr über die Sprachspiele zu schreiben, die in den einzelnen Texten auftauchen. Sie können entlarvend sein, attackieren (wie zum Beispiel Barbara Johnsons Wortprägung »Disseminar« als Kritik an Derridas Kritik an Lacan an. . .<sup>27</sup>), sie können aber auch als Spielerei manieristisch erstarren. Übertragene Bedeutungen werden wörtlich genommen (s. zum Beispiel Susan Winnetts Behandlung von »krank schreiben«<sup>28</sup>), die Wurzeln eines Worts werden voneinander getrennt und entfalten einzeln eine andere Bedeutung (z.B. die Silbentrennung von »ver-rückt«, die uns aber heute nicht mehr überraschen kann und ihre Wirkung verloren hat), Mehrdeutigkeiten werden bewußt eingesetzt und ungrammatische Wendungen mit Absicht konstruiert (z.B. Christine Brooke-Rose über Autobiographie: »John and I are writing this paper himself«<sup>29</sup>). Der beliebte mimetische Sprachgestus ist ein Spiel mit Wiederholungen und Variation, in dem durch Verschiebung, nicht durch argumentativen Zugriff, eine Veränderung des Vorlage-Texts bewirkt wird. Im besten Fall bietet eine solche

Verwendung von Sprache, von der angenommen wird, daß sie sich, wenn nur genau genug hingesehen wird, selbst dekonstruiert, auch die Möglichkeit, zornig zu spielen. Die Betonung dabei liegt dann auf dem Spiel, das sich als umfassender Modus mitteilt.

### XIII.

Ich meine, es ist auch wichtig zu fragen: *wer* spielt? Denn es ist etwas anderes, wenn die Herrschaft über Text und Interpretation spielerisch von denjenigen aufgegeben wird, die über die entsprechenden Diskurse bisher verfügt haben, als wenn Frauen, die die gleiche Position als Subjekte des wissenschaftlichen Diskurses nie besessen haben, sich dem Spiel mit dem Text zuwenden. Es muß jeweils anderen Widerständen begegnet werden. Für die einen ist dies der Widerstand gegen die Aufgabe von Privilegien, für die anderen ist es der Zorn, der verlangt, beachtet zu werden. Es ist also anzunehmen, daß Frauen *von einem anderen Ort aus* spielen.

### XIV.

In unserem Sprachgebrauch wird »Spiel« am häufigsten in einen Gegensatz zu »Ernst« und »Arbeit« gesetzt und damit erst begreifbar. Das Absetzen vom Nicht-Spiel versetzt es, wie Bateson ausführt, in einen Rahmen, der es beherrschbar macht.<sup>30</sup> Es entsteht ein »Loch« in der normalen Zweckrationalität, und mit der Geste des »als ob« werden die konventionellen Gesetze der Signifikation außer Funktion gesetzt, allerdings nur für den Zeitraum, den der Rahmen



Beate Haupt *Drehwurm*

erlaubt. Auch Kunst wird als eingerahmt verstanden, wie zum Beispiel Gadamer, natürlich in einer anderen Terminologie, ausführt.<sup>31</sup>

Werfen wir einen Blick auf das Lexikon. Das Vorspiel ereignet sich vor dem Ernst des Eigentlichen; das Zwischenspiel ist in jedem Fall eingerahmt und darf zum Beispiel im Theater eine besondere Illusionsebene einnehmen. Das Nachspiel jedoch ragt ärgerlich über den Rahmen hinaus

und wird negativ konnotiert. Laut Anweisung des Verkäufers mußte der Teppich, den ich eben verlegte, an den Rändern etwas »Spiel haben«, um genügend »arbeiten« zu können (d.h. sich je nach Wärme und Feuchtigkeit ausdehnen und zusammenziehen).

Derrids Spielkonzept ist sehr viel radikaler. Es ist ein utopischer Fluchtpunkt, der unerreichbar scheint, denn, wie er sagt, »noch heute stellt eine Struktur, der jegliches Zentrum fehlt, das Undenkbare dar«<sup>32</sup>. Ich glaube, es ist ganz interessant, diese Vorstellung noch einmal näher zu betrachten, damit wir nicht allzu glatt den Begriff »Spiel« unseres Sprachgebrauches zugrundelegen. Nicht am Beispiel der Rahmung, sondern an dem der Struktur zeigt Derrida auf, daß meist nur ein im Grunde reduziertes Spiel zugelassen wird. Der Strukturalismus war, so Derrida, noch in einer Paradoxie gefangen, denn die Vorstellung von Struktur erlaubte eine Menge Spielraum für die Oberflächenphänomene (ein ständiges Hin und Her zwischen Repetition, Substitution, Transformation, Permutation. . .). Doch sie brauchte ein Zentrum. Das Zentrum (das für Derrida letztlich der Tod ist) ermöglicht einerseits das Spiel, andererseits verhindert es eine Ausweitung, denn das Zentrum selbst kann in keiner Spielbewegung mehr stehen. Das folgende Zitat verdeutlicht die Konsequenzen einer solchen Vorstellung für die Humanwissenschaften:

Es gibt somit zwei Interpretationen der Interpretation, der Struktur, des Zeichens und des Spiels. Die eine träumt davon, eine Wahrheit und einen Ursprung zu entziffern, die dem Spiel und der Ordnung des Zeichens entzogen sind, und erlebt die Notwendigkeit der Interpretation gleich einem Exil. Die andere, die dem Ursprung nicht länger zugewandt bleibt, bejaht das Spiel und will über den Menschen und den Humanismus hinausgelangen, weil Mensch der Name des Wesens ist, das die Geschichte der Metaphysik und der Onto-theologie hindurch, das heißt im ganzen seiner Geschichte, die volle Präsenz, den versichernden Grund, den Ursprung und das Ende des Spiels geträumt hat.<sup>33</sup>

## XV.

*Anger and tenderness: the spiders's genius  
to spin an weave in the same action  
from her own body, anywhere –  
even from a broken web.*

Adrienne Rich, »Integrity«

Könnte es nicht sein, daß die Aktivitäten unterschiedlichen Bereichen gelten, die spielerischen dem Bereich der symbolischen Ordnungen, die sich in Imaginationen und in der Sprache manifestieren, die zornigen Handlungen dagegen den realen politischen Zuständen? Keine von beiden wäre ohne die andere wirklich effektiv.

Das Programm, das unabhängig voneinander Nancy Miller und Gayatri Spivak, zwei Feministinnen und Vertreterinnen der Dekonstruktion, vorschlagen, zielt auf eine Verbindung der scheinbar unvereinbaren Positionen. Nancy Miller:

Laßt uns eine moderne, post-humanistische Lesart von »Literatur« aufrechterhalten, eine Lesart, die angefangen hat, die Orte des Zentrums und der Peripherie neu zu durchdenken, und inmitten dieser fragilen Topographie, auch die Stabilität des Subjekts. Gleichzeitig aber müssen wir (. . .) nach den Anforderungen einer praktischen Politik leben (. . .). Das bedeutet die Forderung nach einer dezentrierten Perspektive in der Theorie *und* im Gegensatz dazu nach einer zentrierten Aktion, die nicht erneut die Unsichtbarkeit der Frauen zur Folge hat.<sup>34</sup>

Spivak, die Übersetzerin von Derridas *Grammatologie* und gleichzeitig unermüdliche Advokatin der Frauen in der Dritten Welt, formuliert anhand ihrer Diskussion der französischen Feministinnen »ein doppeltes Programm: *gegen* Sexismus, wobei Frauen sich als biologisch unterdrückte Kaste zusammenschließen, und *für* Feminismus, wobei menschliche Wesen lernen, sich auf eine Transformation des

Bewußtseins vorzubereiten«<sup>35</sup>. Letzteres bedeutet für sie – das geht aus dem erwähnten Aufsatz sowie aus ihren übrigen Schriften hervor – die Vorstellung von der Einheitlichkeit des Subjekts aufzugeben, eine Folge der intensiven Rezeption von Freud und Lacan im Poststrukturalismus. Das Subjekt der politischen Aktion jedoch muß einen solchen ungespaltenen Zustand als fiktive Krücke wieder aufnehmen, um handlungsfähig zu sein. Spivak macht deutlich, daß gerade angesichts der komplexen Situation von Frauen eine puristische Position ohnehin ein Luxus wäre (der Luxus der Privilegierten?).

Das mag vielleicht für diejenigen enttäuschend sein, die auf klare Lösungen hoffen. Die Vorstellung vom pluralen Subjekt aber schließt auch ein, daß Konflikte akzeptiert werden müssen und daß Handeln auf mehreren Ebenen nötig ist, auch wenn sie im Widerspruch zueinander stehen. Wir können nur die sich historisch abzeichnenden Probleme annehmen, mit ihnen kreativ umgehen und vielleicht erkennen, daß die utopische Fiktion der eindeutigen Lösungen ohnehin ein metaphysisches Gespinnst ist und daß »die erneute Einschreibung in das Imaginäre. . . nicht von einem souveränen Subjekt geleistet werden« kann.<sup>36</sup> Das Problem dabei ist die Tatsache, daß der Diskurs, der dies berücksichtigt, nicht so ohne weiteres zur Legitimation für politisches Handeln taugt, wenngleich er ein solches nicht ausschließt. Er bleibt notwendig, wenn auch für immer ungenügend und sich selbst unsicher.

<sup>1</sup> Vgl. Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Reinbek 1956)

<sup>2</sup> Vgl. Roland Barthes, *Kritik und Wahrheit* (Frankfurt/M 1967)

<sup>3</sup> Vgl. unter anderem Manfred Titzmann, *Strukturelle Textanalyse* (München 1977)

<sup>4</sup> Dieser Begriff stammt von Jane Gallop, die in ihrem Buch *Feminism and*



*Psychoanalysis. The Daughter's Seduction* (London 1982) Psychoanalyse und Feminismus zu einer Begegnung führt

<sup>5</sup> Näheres dazu in der ausführlichen Einleitung Gayatri Spivaks zur amerikanischen Ausgabe von Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore 1977)

<sup>6</sup> Ich beziehe mich auf folgende Werke Derridas: *De la grammatologie* (1967), *Dissémination* (1972) und *L'écriture et la différence* (1967)

<sup>7</sup> Robert Young, »Post-Structuralism: An Introduction«, in: Young, hg., *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader* (Boston, London, Henley 1981), S. 18

<sup>8</sup> Barbara Johnson, »Translator's Introduction«, in: Jacques Derrida, *Dissemination* (Chicago 1981), S. xvii

<sup>9</sup> Roland Barthes, »Theory of the Text«, in: *Untying the Text*, S. 31-47

<sup>10</sup> Vgl. Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris 1973)

<sup>11</sup> Roland Barthes, *S/Z* (Paris 1970), S. 5

<sup>12</sup> Vgl. Barthes' Theorie des punctum und des studium in *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt/M 1985)

<sup>13</sup> Noch vor den Theoretikern hat sich zum Beispiel der Schriftsteller Oscar Wilde mit Witz und Nachdruck für eine solche Aufhebung eingesetzt

<sup>14</sup> Cornelia Klinger, »Das Bild der Frau in der Philosophie und die Reflexion von Frauen auf die Philosophie«, in: Karin Hausen, Helga Nowotny, hg., *Wie männlich ist die Wissenschaft?* (Frankfurt/M 1986), S. 80

<sup>15</sup> Vgl. u.a. Sarah Kofman, *L'enigme de la femme. La femme dans les textes de Freud* (Paris 1980); Barbara Johnson, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore 1980)

<sup>16</sup> Vgl. etwa den Kritiker des Poststrukturalismus Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?* (Frankfurt/M 1983) und den »Verbreiter« Christopher Norris, *Deconstruction. Theory & Practice* (London, New York 1982); ders., *The Deconstructive Turn. Essays in the Rhetoric of Philosophy* (London, New York 1983); Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction and Ideology* (Oxford 1984)

<sup>17</sup> Frances Bartkowski, »Feminism and Deconstruction: »a union forever deferred««, *Glyph*, 8 (1981), 70-77

<sup>18</sup> Zu den emotionalen Charakteristika des Spiels vgl. D.W. Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität* (Stuttgart 1973) S. 63-64

<sup>19</sup> Virginia Woolf, *Ein Zimmer für sich allein* (Frankfurt/M 1981), S. 82 und 78-79

<sup>20</sup> Ein weiteres Beispiel wäre Jean Rhys. Die Protagonistinnen ihrer Romane sind ausnahmslos von einem extremen Pariah-Bewußtsein erfüllt, das keine andere Form finden kann als Passivität im Handeln und ein scharfes Beobachtungsvermögen. Die Unterdrückung von Zorn ist als psychischer Mechanismus bis in die Gespaltenheit des Stils erkennbar. Dazu eine Bemerkung aus den Briefen der Autorin: »I was going to write »forgive me« but this morning someone wrote For God's sake don't be so meek. Meek!!!

When I long to slaughter for a week or more. All over the place« (14.9.1959) in: Jean Rhys: *Letters 1931-66*, hg. Francis Wyndham, Diana Melly (Harmondsworth 1984), S. 172

<sup>21</sup> Vgl. Christina Thürmer-Rohr, »Haßverbot für Frauen. Friedfertigkeit als therapeutische Aktion«, *Psychologie heute*, 12 (1985), S.64-67; dies., »Wendzeit – Wendedenken – Wegdenken«, *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, H.12 (1984), 52-60

<sup>22</sup> Vgl. das Buch mit diesem Titel: Margarete Mitscherlich, *Die friedfertige Frau. Eine psychoanalytische Untersuchung zur Aggression der Geschlechter* (Frankfurt/M 1985)

<sup>23</sup> Vgl. Jean Baker Miller, *Toward A New Psychology of Women*, (Harmondsworth 1976), S.128; Luise Eichenbaum, Susie Orbach, *Outside In . . . Inside Out. Women's Psychology: A Feminist Psychoanalytic Approach* (Harmondsworth 1982), S. 77

<sup>24</sup> Margit Brückner, »Wendepunkte – Frauen auf dem Wege der Subjektwerdung«, in: *Frauen und Macht. Der alltägliche Beitrag der Frauen zur Politik des Patriarchats*, hg., Barbara Schäffer-Hegel, (Berlin 1984), S. 158

<sup>25</sup> Vgl. Carmen Burgfeld, »Versuch über die Wut als Begründung einer feministischen Ästhetik«, *Notizbuch*, 2 (1980), 82-89, deren Äußerungen ich nicht zustimme, und Jane Marcus, »Art and Anger«, *Feminist Studies*, 4 (1978); der Zorn wird dort als »primary source of creative energy« bezeichnet, jedoch wird dessen Transformation bereits vorausgesetzt

<sup>26</sup> Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen* (Bremen 1982), S. 123 und 131

<sup>27</sup> Barbara Johnson, »The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida«, in: *Untying the Text*, S. 263

<sup>28</sup> Susan Winnett, »Sich krank schreiben lassen: Dora und Otilie in den Handlungen der Meister«, in: *Frauen – Weiblichkeit – Schrift*, hg. Renate Berger, Monika Hengsbach, u.a., (Berlin 1985), S. 35-51

<sup>29</sup> Christine Brooke-Rose, »Self-Confrontation and the Writer«, *New Literary History*, 9 (1977-78), 129-136

<sup>30</sup> Gregory Bateson, »Eine Theorie des Spiels und der Phantasie«, in: *Ökologie des Geistes* (Frankfurt 1981), S. 241-261

<sup>31</sup> Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen 1975)

<sup>32</sup> Jacques Derrida, »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen«, in: *Die Schrift und die Differenz* (Frankfurt/M 1976), S. 422

<sup>33</sup> ebd. S. 441

<sup>34</sup> Nancy Miller, »The Text's Heroine: A Feminist Critic and her Fictions«, *diacritics*, 12 (1982), 48-53, dort S. 53

<sup>35</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, »French Feminism in an International Frame«, *Yale French Studies*, 62 (1982), 154-184 dort S. 170 und 175

<sup>36</sup> ebd. S. 172

## *Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft* *Eine heimliche oder unheimliche Allianz?*

Während sich die feministische Literaturwissenschaft der siebziger Jahre – vor allem in England und den USA, aber auch in der BRD – in den Anfängen auf die Erfahrung von Frauen berufen hat<sup>1</sup>, ist sie jetzt in eine neue Phase der theoretischen Aufarbeitung getreten, einen kritischen Revisionsprozeß literaturwissenschaftlicher Vorgaben und Modelle. Unter anderem wird danach gefragt, wie das, was zunächst als »authentische« Erfahrung erlebnishaft und im Protest eingebracht wurde, bereits selbst konzeptuell vorstrukturiert ist. Denn was für die Literatur von Frauen deutlich ist, daß wir nämlich gleichzeitig an der jeweiligen Kultur partizipieren als auch ausgeschlossen sind, gilt auch für feministische Wissenschaft.

Zunächst ist es wichtig zu sehen, daß eine solche Abwendung von der herrschenden Literaturwissenschaft von der Erkenntnis »ich lese anders« ausgehen mußte, da alle theoretischen Modelle weitgehend unter Ausschluß von Wissenschaftlerinnen entstanden sind und das Weibliche in ihnen keinen Ort hat, subsumiert wird im postulierten geschlechtsneutralen Allgemein-Menschlichen. Der Wert dieser anfänglichen Negierung von Theorie muß historisch sehr hoch eingeschätzt werden, und der so oft erhobene Vorwurf des Anti-Intellektualismus trifft nicht den Kern der unter dem Rekurs auf Erfahrung formulierten Opposition.

Nachdem wir eigentlich schon sagen können, daß die Vorstellung einer sich selbst aus dem wissenschaftlichen Vakuum erschaffenden feministischen Literaturkritik passé ist, ist es um so wichtiger, selbst-kritisch zu untersuchen, welche theoretischen Positionen sich auf eine mehr oder

weniger bewußte Weise eingespielt haben und darüber hinausgehend, welche bereits ausgebildeten Methoden sich für feministische Textanalysen einsetzen lassen. Entsprechenden Fragen möchte ich in bezug auf den Poststrukturalismus nachgehen, denn die Rezeption der französischen feministischen Ansätze vollzog sich zum Teil in Form einer Übernahme von deren spezifischem Sprachgestus, der in eben dieser Theorie wurzelt. Die dort so beliebte Echosprache, die phonologischen und etymologischen Wortspiele, der Jargon der Brüche, Hohlräume, Spuren, Ränder etc. droht dort zum Manierismus zu erstarren, wo die theoretischen Grundlagen, deren Konsequenz die Herausbildung einer solchen Sprache war, nicht mehr bewußt sind. Im folgenden möchte ich versuchen, Zusammenhänge zwischen den französischen feministischen Theorien und denen des Poststrukturalismus aufzuzeigen und darüber hinaus fragen, in welcher Weise letzterer für eine feministische Literaturanalyse nutzbar gemacht werden könnte.

### *1. Poststrukturalismus:*

#### *Radikalisierung und Infragestellung des Strukturalismus*

Poststrukturalismus, auch unter den Bezeichnungen Dekonstruktion oder Neostruktralismus<sup>2</sup> bekannt, ist ein Sammelbegriff für diejenigen von Frankreich ausgehenden Forschungsrichtungen, die den klassischen Strukturalismus radikal weiterentwickelten, de-konstruierten und in Frage stellten, immer jedoch dessen Terminologie und einige Teilannahmen benutzten, wenn auch zu deutlich anderen Zwecken. Deshalb zunächst einige globale Bemerkungen zum Strukturalismus, ohne den die Theorien der Nachfolger nicht verständlich sind.

Unter dem »klassischen« Strukturalismus wird im allgemeinen die erste Saussure-Nachfolge verstanden, Lévi-Strauss, Jakobson, der frühe (und nur der frühe) Barthes und die vielen Vertreter in den angelsächsischen Ländern und in der BRD, die mit dem Schlagwort »Linguistisierung der Literaturwissenschaft« zusammengefaßt werden könnten. Analog zu Sprache werden literarische Texte als synchrone Systeme von Zeichen betrachtet, von Zeichen, die aus einem materiellen Zeichenträger (Signifikant) und einer Bedeutung (Signifikat) zusammengesetzt sind. Sie bilden in sich geschlossene, kohärente Strukturen, innerhalb derer die Relation der einzelnen Teile von sinngebender Funktion ist und die möglichst in binären Oppositionen und in hierarchisierter Form erfaßt werden sollten, um den Textsinn zu ermitteln. Die Bestrebungen zum Beispiel, eine Erzählgrammatik zu erstellen (vgl. Greimas, Todorov, Barthes), führen deutlich vor, daß es weniger um konkrete Texte ging als um allgemein generative Modelle, in denen nur das erfaßt wurde, was sich systemhaft zuordnen und im Rahmen einer szientistischen Methodologie erfassen ließ. Formalisierung und Klassifizierung sind – auch wenn sie in den einzelnen Ansätzen in unterschiedlicher Graduierung auftreten – zentrale Aktivitäten struktureller Analysen, die auch dem Ziel dienen sollten, die Wissenschaft von der Literatur zu einer »exakten« zu machen, innerhalb derer individuelle Erkenntnisinteressen wenig Platz haben.

Ein Teil meiner eigenen »wissenschaftlichen Sozialisation« vollzog sich als Aneignungsprozeß dieses Ansatzes, gleichzeitig aber auch als Prozeß wachsender Befremdung darüber, in welchem Ausmaß ich als Subjekt ausgeschlossen war und wie viele drängende Fragestellungen bereits qua Methode ausgegrenzt waren. – Die von den Poststrukturalisten eingenommene Gegenposition wurde von einer

philosophischen Werte aus entwickelt<sup>3</sup> und bezieht sich nicht nur auf Sprache, Texte und soziale Systeme, sondern auf die abendländischen Denkkategorien ganz allgemein. Obwohl die Benennungen für das Zeichen beigealten werden, wird die repräsentierende Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat radikal in Frage gestellt. Es war eines der wesentlichen Postulate des Strukturalismus, die Funktion des Signifikanten erschöpfe sich darin, Bedeutung zu transportieren, auf einen Referenten zu verweisen; der Signifikant war quasi ein materielles Substitut für Bedeutung. Demgegenüber betont der Poststrukturalismus in allen seinen Varianten die Eigenständigkeit des Signifikanten. Gleichzeitig wurde dem Strukturalismus ein heimlicher Idealismus unterstellt, nämlich daß die Annahme von geschlossenen Systemen immer einen Garanten für diese Kohärenz und *Zentriertheit* voraussetzte. Das, was der Strukturalismus – ob in der Anthropologie oder Literaturwissenschaft – als Ordnung hinter den heterogenen Erscheinungen der Oberfläche produzierte, wurde als die traditionelle metaphysische Einstellung entlarvt. – Was bedeutet es eigentlich, wenn ein System als geschlossen und zentriert aufgefaßt wird? Seine einzelnen Elemente werden nicht nur als auf das Zentrum, die zugrundeliegende (Tiefen)Struktur ausgerichtet gesehen, sondern auch gleichzeitig auf die Aspekte der Relation zu diesem Zentrum *reduziert*. Das impliziert hierarchische Beziehungen zwischen Einzelteilen und insgesamt eine *Ordnung* auf ein Prinzip der Kohärenz hin. Autoren wie Foucault und Derrida<sup>4</sup> weisen immer wieder darauf hin, daß mit solchen Annahmen Machtverhältnisse impliziert werden, daß die zentralen Signifikanten einen Machtfaktor darstellen, eine strukturierende und kontrollierende Kraft, die Reduktionen, Hierarchisierungen etc. herbeiführt. Ich glaube, es wird deutlich, wieso nur auf-

grund eines *veränderten Strukturbegriffs* eine so pauschale Kritik am Phono-, Logo-, Ethno- und Phallozentrismus formuliert werden konnte. Auch ergeben sich dadurch, daß diejenigen Ordnungen hinterfragt werden, in denen das Weibliche immer nur als Teil eines asymmetrischen Machtverhältnisses existieren konnte, mögliche Anknüpfungspunkte für feministische Theoriebildung.

## 2. Differenz und Aufschub

In *Grammatologie* (1967)<sup>5</sup> formuliert Derrida die philosophischen Konsequenzen des bereits bei vielen Strukturalisten bestehenden Mißtrauens gegen das Konzept des Zeichens. Nach Derrida ist Bedeutung nie ganz durch den Signifikanten repräsentiert, ist nie *anwesend*. Im einfachsten Signifikationsakt wird nie eindeutig auf ein Objekt referiert, sondern wir finden immer nur *Spuren* von Referenz und ein Spiel von *Anwesenheit* und *Abwesenheit*. Was wir in Texten lediglich wahrnehmen können, ist ein System von Differenzen (*différence*), die niemals auf Bedeutung selbst zielen, sondern eine solche endlos aufschieben (*différance*). Universellen Strukturen nachzugehen, wie es der Strukturalismus getan hat, ist also im Sinn von Derridas Konzept von Zeichen eine Unmöglichkeit und verriete nur ein Festhalten am metaphysischen Denken. Die Vorstellung von der grundsätzlichen Offenheit des Signifikationsprozesses, »die Unmöglichkeit, den Referenten auf das Signifikat, das Signifikat auf den Signifikanten und daher alle Einheiten der signifikanten Struktur aufeinander zu reduzieren«<sup>6</sup>, finden wir bei allen Vertretern und Vertreterinnen dieser Richtung. Wenn Julia Kristeva zum Beispiel jedesmal, wenn sie auf Fragen bezüglich des Weiblichen eingehen soll, zögert und

erklärt, Geschlechtsunterschiede könnten nicht benannt werden (da sie wieder Bedeutung festlegen würden), sondern nur jeweilig erkennbare Differenzierungen, so wurzelt dies im gleichen Denkansatz.

### 3. *Echosprache statt Metasprache*

Nachdem »Text« als ein Netz von Differenzen, ein Spiel von Spuren und Evokationen, ein seine eigenen Grenzen überschießendes Gebilde verstanden wird, ist es nur konsequent, daß keine abgegrenzte Metasprache benützt werden kann, die dieses freie Spiel wieder reduzieren würde. J.H. Miller, einer der wichtigsten amerikanischen Vertreter, beschreibt sein dekonstruktivistisches Herangehen an Texte so:

Dekonstruktion als Art und Weise der Textinterpretation funktioniert als ein vorsichtiges Betreten jedes Text-Labyrinths. Der Kritiker tastet sich von Fugur zu Figur, von Konzept zu Konzept, von mythischem Motiv zu mythischem Motiv, in einer Wiederholung, die keinesfalls eine Parodie darstellt. Dabei wird trotzdem eine subversive Kraft ausgeübt, die sogar in der exaktesten und am wenigsten ironischen Verdopplung liegen kann.<sup>7</sup>

Durch ein solches Hineinbegeben in einen Text (nicht durch metasprachliche Distanz) wird der Text immer wieder neu vollzogen, dies jedoch nicht, um Sinn aufzuspüren, sondern um den Text als einen offenen, diskontinuierlichen zu erfahren, auch dann, wenn er sich als geschlossener anbietet. Die Echosprache, die dabei benützt wird, folgt der Sprache des Texts; logische Transparenz oder intersubjektive Vermittlung sind nicht ihr dominantes Ziel; Metaphern, die in der strukturalistischen Metasprache verpönt waren, gehören zum Rüstzeug für Poststrukturalisten. Eine solche bewußte »Undiszipliniertheit« folgt damit natürlich wieder



ihren eigenen Regeln, was sehr gut am Beispiel der in den Zeitschriften *Critical Inquiry*, *Critique*, *Diacritics*, *New Literary History*, *Sémiotexte*, *Yale French Studies* (dies sind alles USamerikanische Periodika) abgedruckten Beiträge beobachtet werden kann. (Was ich besonders bemerkenswert finde, ist das selbstverständliche Nebeneinander von feministischen Artikel mit anderen in diesen poststrukturalistisch ausgerichteten Zeitschriften.)<sup>8</sup>

Nur als Ausdruck und Konsequenz der beschriebenen Auffassung von Texten als offen und dezentriert ist, wie ich meine, eine solche in der Interpretation praktizierte Echosprache sinnvoll. Elisabeth Lenks Artikel »Versuch einer Beschreibung der anderen Seite der Gesellschaft«<sup>9</sup> könnte als Beispiel für einen solchen motivierten Einsatz dieses Sprachgestus zitiert werden. Luce Irigarays *Speculum*<sup>10</sup> liest sich wie eine vollkommene Anwendung des Echoverfahrens, das als Aufdecken von Widersprüchen durch Nachahmung und Spiel mit dem Vorbild funktioniert. Eine weitere Variante stellt Hélène Cixous' *Die Orange leben*<sup>11</sup> dar, wo sie nachahmend Clarice Lispecteurs Texte als programmatisches Beispiel für einen bereits dezentrierten, sich einer Festlegung entziehenden Text preist, dessen Offenheit sie dann allerdings als weibliche Ausdrucksform festschreibt.

Während das Mißtrauen des Poststrukturalismus gegen eine deutlich abgegrenzte Metasprache ganz allgemein gegen das abendländische Denken in seiner mehrfachen Zentriertheit gerichtet ist, wählt die feministische Spielart den Phallozentrismus als Kritikpunkt, deckt diesen in der Analyse von Texten nach der beschriebenen Methode implizit auf oder legt das offene Schreiben in Texten, die dieses aufweisen, auf weibliches Schreiben fest und entwickelt insgesamt eine utopische Programmatik, die entsprechende Tex-

te, literarische wie kritische, produzieren soll. Darin liegt zwar eine Einengung der globaler ausgerichteten wissenschaftlichen Bewegung des Poststrukturalismus, aber in ihrem Vorgehen liegt die gleiche Sprengkraft, die sich als »Kritik am geronnenen Sadismus abendländischer ›sogenannt objektiver Denkformen‹«<sup>12</sup> versteht. Auch wenn sich ein solches Sprachverhalten oft als »dunkel« und schwer verständlich erweist, stellt es *eine* Möglichkeit von Widerstand dar. Es ist wichtig zu sehen – und dabei hilft eine Reflexion auf die theoretischen Grundlagen –, daß wir diese Texte von Feministinnen gerade nicht als vorwiegend kommunikativ und rational aufklärend im traditionellen Sinn lesen sollten, weil sie eben dies gar nicht leisten wollen.

#### 4. Das verlorene Subjekt

Bereits der Strukturalismus hatte den »Tod des Autors« (!) verkündet, und der Poststrukturalismus hat ihn nicht wieder in der alten Form auferweckt.<sup>13</sup> Das Subjekt wird nicht als bedeutungsstiftende Instanz gesehen, also als Person, die Zeichen benützt, um generalisierbaren Sinn auszudrücken, sondern es ist selbst prozeßhaft zu verstehen. Julia Kristeva zieht konsequent die Verbindung zur De-Zentralisierung von Strukturen, die das Subjekt in seiner herkömmlichen Funktion nicht bestehen lassen *kann*:

In einer Kultur, in der das sprechende Subjekt als Herr (mâitre) seiner Sprache verstanden wird, nimmt es eine phallische Position ein. Die Fragmentierung von Sprache in einem Text stellt eine solche Haltung insgesamt in Frage.

Dies ist die am heftigsten kritisierte Annahme des Poststrukturalismus und auch einer der Gründe dafür, wieso

bei uns eine Auseinandersetzung mit den französischen Theorien mit so großer Verspätung erfolgt.<sup>14</sup>

Schon Lacan hatte angefangen, die Vorstellung vom geschlossenen Subjekt zu hinterfragen, indem er seinen Spaltungen beim Eintritt in kulturelle Ordnungen nachging, als erstes im Spiegelstadium, in dem das Begehren abgekoppelt wird, dann beim Erlernen von Sprache, die Träger und Ausdruck symbolischer Ordnungen ist. Das, was als sprachlicher Ausdruck eines Ich greifbar wird, ist somit eher Funktion der Sprache und kultureller Codes als Funktion des Ich selbst.<sup>15</sup>

Auch bei den französischen Feministinnen rückt das weibliche Subjekt nicht als etwas, was individuelle Identität genannt werden könnte, ins Blickfeld. Es ist als Verweis auf eine lebende Person weniger interessant, sondern nur insofern, als es entgrenzt auf größere Zusammenhänge verweist. Es ist verständlich, daß dagegen vehemente Kritik geäußert wird, denn was *auch* ein Interesse feministischer Literaturwissenschaft ausmacht, nämlich die Beschäftigung mit konkreten Schriftstellerinnen und ihrer Literatur im Zusammenhang mit ihrer Lebenssituation, rückt dabei notgedrungen in den Hintergrund. Die *gelebten* Unterschiede, so kritisiert zum Beispiel Ann Rosalind Jones<sup>16</sup>, würden dabei nivelliert und es werde von der ökonomisch, institutionell und kulturell differenziert zu behandelnden Problematik abgelenkt. Entsprechende Einwände könnten aber auch umgekehrt formuliert werden, nämlich daß eine pragmatisch ausgerichtete Literaturtheorie kaum eine vergleichbare utopische Programmatik entwickeln könnte, wie sie im Poststrukturalismus zu finden ist. Ich plädiere also für ein Nebeneinander der verschiedenen Richtungen, die aufgrund der erkenntnistheoretischen Unterschiede auch nie ganz aufeinander projiziert werden können.

### 5. Weibliches als Negation des Phallischen

In den Schriften der wenigen männlichen Poststrukturalisten, die sich mit der Dekonstruktion des Phallozentrismus befassen<sup>17</sup>, wird das Weibliche als Prototyp einer dezentrierenden, sich immer entziehenden und nie festlegenden Kraft eingesetzt:

Es gibt kein Wesen der Frau, denn die Frau öffnet – entfernt (sich) von selbst. Sie verschlingt, verschleiert, abgründig, endlos, bodenlos, jede Wesenhaftigkeit, jede Identität, jede Eigenart. (. . .) Es gibt keine Wahrheit der Frau; dies aber deshalb, weil dieser abgründ-tiefe Abstand der Wahrheit, diese Nicht-Wahrheit die »Wahrheit« ist. Frau ist ein Name dieser Nicht-Wahrheit der Wahrheit.<sup>18</sup>

Dies erinnert nicht nur an Lacans Ausspruch »LA femme n'existe pas«, sondern auch an Weiblichkeitsvorstellungen des 19. Jahrhunderts oder an Freuds Diktum vom Rätselcharakter der Frau. Derrida benutzt das Weibliche zum Beispiel in der Metapher des »Hymen« in endlosen geistreichen Wortspielen; er möchte es auch als Gestus seiner eigenen dekonstruktivistischen Tätigkeit vereinnahmen:

Ich würde gerne auch wie (eine) Frau schreiben. Ich bin dabei, es zu versuchen. . .<sup>19</sup>

Es geht dabei nicht primär um das Weibliche, sondern um das Nicht-Phallische, ein Konstrukt, das gegen die Komplizenschaft von Phallus und Logos eingesetzt wird. Liegt darin nicht wieder eine sekundäre, negativ abgeleitete (und im Prinzip wieder dichotome?) Definition des Weiblichen?

Auch wenn Luce Irigarays Bestimmung des Weiblichen zusätzlich anatomische Metaphern (wie die der Schamlippen benutzt, läßt sich die Herkunft aus der intensiv geführten poststrukturalistischen Debatte leicht erkennen. Ihr Gegenentwurf ist begründet durch

. . . die spezifische Erotik der Frau, derentwegen sie von allem, was unsere Kultur privilegiert. . . – vom Einen, von der Einheit,

vom Individuellen – ausgeschlossen ist: denn auch der Penis ist »eins«, der Familienname (der Name des Vaters) ist »einzig«, das »Eine« im eigentlichen Sinne, nämlich die Einheit und Kohärenz des Diskurses, Individualismus, Privateigentum.<sup>20</sup>

Die Perspektive hat sich nur leicht verschoben: auf der einen Seite das dominante Interesse an der Abschaffung metaphysisch orientierter Diskurse ganz allgemein (unter Verwendung des Weiblichen als Zauberformel), auf der anderen die Entfesselung von *fémininité* als Ziel der Feministinnen; auf beiden Seiten dieselben beschriebenen Begründungszusammenhänge. Das neue Bild von Weiblichkeit enthält verlockende (und auch unheimliche?) utopische Umkehrungen, die um so mehr anziehen, als sie keine eindeutigen Festlegungen enthalten, sondern das Weibliche als Rätsel erhalten und als unendlich plural erscheinen läßt.

## 6. Den Körper schreiben

Meine Bemerkungen über die Abwesenheit des Subjekts als Konsequenz der Dezentrierung galten dem Subjekt im traditionellen Sinn. Auf einem ganz anderen Weg haben Poststrukturalisten das Subjekt wieder eingeführt, allerdings mit sehr unterschiedlicher Gewichtung. Als Erzeuger von verallgemeinerbaren Sinnaussagen ist es abgeschafft – denn Sinn kann allenfalls aus zusammenwirkenden Codes und intertextuellen Wirkungen immer wieder neu entstehen – aber es ist *materieller Träger der Aussage*, der eine Körperlichkeit besitzt. Derrida hat dies zunächst am Zeichen festgemacht, dessen materielle Seite er im Gegensatz zum Saussureschen Strukturalismus privilegiert; er spricht vom Überschießen des Signifikanten, der sich nicht im Signifikationsprozeß erschöpft.

Diese bei allen Poststrukturalisten erkennbare Grundposition ist auf unterschiedliche Weise ausgebaut worden. Zum Beispiel hat der spätere Barthes die These von der in den Text eingeschriebenen Körperlichkeit weiterentwickelt, am deutlichsten in Schriften wie *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Le Grain de la voix* (1981), *Le Plaisir du texte* (1973) und *Fragment d'un discours amoureux* (1977), und diese Erotik des Texts auch auf den literaturkritischen Diskurs ausgeweitet:

Jedesmal wenn ich versuche, einen Text, der mir Lust bereitet hat, zu analysieren, begegne ich nicht meiner Subjektivität (. . .), sondern meinem Körper, der Lust empfindet (*corps de jouissance*) (*Le plaisir du texte*).

Julia Kristeva führt dieselbe Vorstellung sehr viel theoretischer und unter Einbeziehung der Psychoanalyse fort. Sie unterscheidet zwischen der *symbolischen* Zeichenfunktion im strukturalistischen Sinn und der *semiotischen* (diese ist nicht mit dem Begriff des Semiotischen, wie er etwa bei Eco zu finden ist, zu verwechseln). Das Körperliche, das eine eigene Realität begründet, sperrt sich gegen die bloße symbolische Ordnung. Zentraler Begriff ist auch für sie die Lust (*jouissance*), die körperlicher Ausdruck von unbewußtem Begehren und instinkhaften Trieben und damit auch Ausdruck von Widerstand gegen die Unterdrückungsfunktion der gesellschaftlich sanktionierten Triebökonomie ist:

Die Triebablage wird (. . .) durch biologische und gesellschaftliche Strukturzwänge aufgehalten (. . .) ihre Bahnung fixiert sich provisorisch und markiert auf diese Weise Diskontinuitäten im, wie wir es nennen wollen, semiotisierbaren Material: Stimme, Gesten, Farben.<sup>21</sup>

Dies »Materielle«, das bei der ersten Symbolisierung von Zeichen und Urteil verworfen wurde, wird jetzt aus dem Unbewußten in die Sprache befördert, allerdings in keine »Metasprache«, überhaupt in kein Be-greifen.<sup>22</sup>

Dies ist zunächst in keiner Weise eine spezifisch feministische Theorie, sowieso nicht für die männlichen Vertreter<sup>23</sup>, aber auch nicht für Kristeva, die immer wieder betont, daß dieses semiotische Textpotential grundsätzlich für beide Geschlechter gilt, dann aber jeweils andere Formen annehmen kann. Das Semiotische im Kristevaschen Sinn wurde ja auch zur Genüge an Autoren wie Kleist, Kafka, Joyce, Genette, Artaud und anderen untersucht. Unter dem programmatischen Stichwort »den Körper schreiben« wurde durch die Feministinnen dieses Konzept dann auch weibliches Schreiben eingegrenzt, das Kristevas Vorstellung vom »präödpalen Begehren« mit einbezieht. Wieder werden das Körperliche und das Unbewußte zusammengenommen, denn ihr gemeinsamer Nenner ist ihr nicht-symbolischer Charakter:

(...) jedesmal wenn ich spreche, setzt sich wieder das »Wer spricht« in Gang, abgesehen davon, daß, wenn ich spreche, das spricht, was im Es spricht, und wenn ich jetzt in diesem Augenblick zu Euch spreche, weiß ich nicht genau, wer spricht. Ich nehme an, daß es ein Ich ist, das so viel wie möglich – weil ich das brauche – aus dem Es zusammengesetzt ist.<sup>24</sup>

Eines der Probleme, die dabei auftauchen, ist das ständige Oszillieren zwischen dem (weiblichen) Körper als nicht-phallischer Gegenkraft, die auch in der Literatur von Männern gefunden werden kann und dem, was die Körperlichkeit realer Frauen ausmacht. Kristeva spricht gewöhnlich von der privilegierten, aber nur potentiell vorhandenen Position von konkreten Frauen, sich gegen das Symbolische zu sperren. Auch Cixous sieht eine besondere Chance für Frauen darin, daß sie weniger sublimieren, weil sie in der symbolischen Ordnung keinen festen Platz zugewiesen bekommen, der ihnen den weitgehenden Triebverzicht abverlangen würde.<sup>25</sup> Aber auch dort, wo Cixous von »Frauen«

spricht, meint sie etwas Unpersönliches, ein unbewußtes Es, das zum Ausdruck kommen kann, wenn das Ich ausgeschaltet ist und der Körper sich entgrenzt den Trieben überläßt. Subjektivität kommt, wie ich bereits oben angeführt habe, mit diesem semiotischen Entwurf jedenfalls nicht in Form von individueller Identität zum Vorschein.

Obwohl sehr häufig vom »Fließen« (als Gegenbegriff zum Festen, Abgegrenzten) die Rede ist, verwenden, mit Ausnahme von Luce Irigaray, die übrigen französischen Feministinnen selten eine *eindeutige* Metaphorik, die auf eine direkte Analogie zwischen der weiblichen Anatomie und möglichen in Texten auffindbaren Ausdrucksformen schließen lassen. Welche Art von Balanceakt häufig vollzogen wird, möchte ich an einer beliebig herausgegriffenen längeren Textstelle von Cixous verdeutlichen:

Warum und wie kommt man dazu zu behaupten, die männliche Ökonomie sei eine Ökonomie der Erhaltung, die weibliche Ökonomie hingegen die des Exzesses und der Ausschweifung? Darüber wird man sicher immer streiten können: es hängt vom Männlichen und Weiblichen ab, die durch den sexuellen Unterschied gekennzeichnet sind, nicht daß das etwas biologisch Bestimmtes sei, das ist die Klippe, wir können nicht und könnten nie die Auslese zwischen dem kulturellen und dem ursprünglich Libidinösen treffen. (. . .) Wenn man also »männlich« und »weiblich« sagt, dann deshalb, weil gegenwärtig eine treffende Bezeichnung fehlt; trotz alledem trifft man verstärkt bei Frauen die offene Libido an, die in der Verausgabung zur Loslösung fähig ist, und sie entwickelt sich am häufigsten; libidinös bedeutet, daß es eine Körperstruktur gibt, eine Beziehung zum Genuß, eine Beziehung zur Sexualität, die bei Männern und Frauen ganz allgemein völlig anders organisiert ist.<sup>26</sup>

Biologie nicht als Reduktion, sondern als Chance, als Möglichkeit, Verkrustungen und Reduktionen aufzubrechen. Auch dort, wo eine biologische Analogiebildung besteht, geht es immer um Vielfalt, um etwas Anarchisches, das keinen Namen hat und das, was Ich und Person heißt,



transzendiert. Marguerite Duras sagt über ihr eigenes Schreiben:

Ich weiß, daß wenn ich schreibe, etwas in mir zu funktionieren aufhört, etwas verstummt. Ich lasse etwas die Oberhand in mir gewinnen, was wahrscheinlich von der Weiblichkeit herströmt. (. . .) Es ist, als ob ich in ein wildes Land zurückkehrte. (. . .) Vielleicht bin ich, vor allem anderen, bevor ich Duras bin, ganz einfach eine Frau.<sup>27</sup>

Ist das tatsächlich lediglich der alte Biologismus, den wir nur zu gut kennen und den wir bereits säuberlich aus den Frauenbildern patriarchalischer Literatur und Theoriebildung herausseziert haben? Auch wenn sie sich manchmal ähnlich anhören mögen, haben diese Vorstellungen doch, wie ich versucht habe zu zeigen, einen ganz anderen theoretischen Ort und neue, möglicherweise nicht mehr systembetätigende Funktionen. Können alte Bilder nicht neu gesehen, benützt aber dennoch ausgeweitet und transzendiert werden? Bringt die Verwendung des »Weiblichen« (als Ausdruck des Körpers) als Sammelbegriff und Metapher für eine jenseits der symbolischen Ordnung liegende Kraft unweigerlich eine neue Vereinnahmung mit sich, wenn wir genau aufpassen, nicht in neue zentrierende Idealisierungen zu verfallen, wenn wir als konkrete schreibende Frauen uns dessen bedienen und – was ich besonders wichtig finde – uns gleichzeitig immer bewußt sind, was das Konzept *nicht* leistet? Ich meine, daß eine Betrachtung dieser spezifischen Konzeption von Weiblichkeit unter dem Aspekt ihres Ausgangspunkts im französischen Poststrukturalismus und seiner erkenntnistheoretischen Orientierung zumindest dazu führen kann, die Biologismus-Kritik (bei der ich selbst vor meiner Beschäftigung mit diesen Grundlagen immer wieder landete) differenzierter zu führen.

## 7. Intertextualität und Dialogizität

Ähnlich wie das Subjekt nur als ein entgrenztes in der Theorie der Poststrukturalisten Eingang findet, weist auch der Text über seine eigenen Grenzen hinaus. Der Einzeltext ist Teil eines Universums von Texten, die ihn mitformen, ohne deren Zusammenwirken er nicht verstanden werden kann. Kristevas Theorie der Intertextualität (u. a. ein Resultat ihrer Rezeption von Bachtin)<sup>28</sup> geht dabei über die alte Quellen- und Einflußforschung weit hinaus, denn der »Polylog von Stimmen«<sup>29</sup> bezieht neben literarischen Texten auch soziale und ideologische Diskurse, die sich selbst wiederum in Form von Texten konkretisieren lassen, mit ein. (Das, was bisher als Kontext bezeichnet wurde, wird damit textualisiert.) So ist ein Text laut Kristeva wie ein »Mosaik von Zitaten« aufgebaut, jeder Text stellt die »Absorption und Transformation« anderer Texte dar.<sup>30</sup> Der Vorgang dieses intertextuellen Zusammenwirkens ist niemals abgeschlossen, denn bei jedem Interpretationsakt werden jeweils neue »Texte« herangezogen. Der Einzeltext bleibt damit, von der Instanz Autor abgekoppelt, unendlich produktiv.

Ich möchte daraus zweierlei Anregungen für eine feministische Untersuchung ableiten: 1. ein *Forschungsprogramm »Intertextualität weiblicher Texte«*, das diachron ausgerichtet ist und sich mit Bezügen zwischen Texten von Autorinnen beschäftigt, ungeachtet der Frage, ob es sich um indendierte Anknüpfungen handelt oder nicht. Was dabei geleistet werden kann, ist nicht mehr als vielleicht eine Erweiterung des Konzepts »parallele Literaturgeschichte von Frauen«, auf das viele Einzeluntersuchungen zur Motivgeschichte, zu thematischen Bezügen, zur Abwandlung von Gattungsformen und vieles mehr hinzielen. Ob es eine alternative weibliche Traditionslinie gibt, darüber bestehen sehr unterschied-

liche Meinungen<sup>31</sup>; die Poststrukturalisten bedienen sich häufig des Bilds der Landkarte, also der räumlichen Ausdehnung anstelle der linearen Sukzession.<sup>32</sup> Wie auch immer die Antworten ausfallen – und darüber gäbe es noch viel zu sagen –, ist es wichtig, daß das Ziel, diese spezifische Intertextualität herauszuarbeiten, weiter verfolgt wird.

2. *Untersuchung des Einzeltexts als dialogisch*: Das synchrone Zusammenspiel der »eigenen und fremden Stimmen«<sup>33</sup> der intertextuell beteiligten Texte zu untersuchen ist ein zentrales Interesse poststrukturalistischer Einzeltextanalyse. Der literarische Text wird bei Kristeva als grundsätzlich dialogisch aufgefaßt (bei Bachtin wurde noch zwischen monologischen und dialogischen Texten unterschieden)<sup>34</sup>, eine Konsequenz der poststrukturalistischen Zweifel an der Einheit des Zeichens und Sinneinheit des Texts. Prinzipielle Heterogenität, Brüche und Widersprüche, sind damit konstitutive Merkmale von Texten. Dies ist eine sehr viel einschneidendere Verschiebung, als es vielleicht zunächst erscheinen mag, denn solange Kohärenz (auch) ein Aspekt der literarischen Wertung war, wurde gerade in feministischen Arbeiten häufig eine Rechtfertigung des Kunstcharakters weiblicher Texte unter Verdrängung der heterogenen Elemente geleistet. Sigrid Weigels Ausführungen zum »schielenden Blick«<sup>35</sup>, in denen die weibliche Teilnahme an institutionalisierter Kultur *und* ihr gleichzeitiger Ausschluß in ihren Auswirkungen auf Texte von Frauen aufgespürt wird, zielen auf eine solche dialogische Textauffassung. Es läßt sich zeigen, daß das, was traditionell als Widersprüchlichkeit formaler oder thematischer Art in Texten von Autorinnen kritisiert wurde, häufig an die »divergierenden Achsen« des »schielenden Blicks« heranzuführen, daß Diskontinuitäten den widersprüchlichen Anschluß an in den Text eingeschriebene kulturelle Codes sichtbar machen.

Nancy Miller untersucht Texte von Schriftstellerinnen auf etwas hin, was sie »emphasis added« (zusätzliche Betonung) oder »italicization« (in Kursiv geschrieben) nennt, auf Texte zwischen den Zeilen, die sich aus der intertextuellen Struktur ergeben, strategische Fluchtpunkte, die nicht explizit ausgedrückt sind.<sup>36</sup>

Natürlich liegt darin eine Eingrenzung des sehr viel globaler ausgerichteten Konzepts der Dialogizität, eine Eingrenzung auf Texte von Frauen, eine Selektion derjenigen textuell manifestierten Diskurse, die an der jeweiligen Konstruktion von Weiblichkeit teilhaben, aber es ist zumindest ein Versuch der konkreten Umsetzung. Er erweist sich gerade auch bei älteren Texten als fruchtbar (ich habe zum Beispiel versucht, Texte von Jane Austen und Charlotte Brontë »gegen den Strich« zu lesen)<sup>37</sup>, oft fruchtbarer als der Versuch, die semiotischen Elemente von den symbolischen zu scheiden, was für eine Diskussion von *féminité* Voraussetzung wäre. Wir brauchen wohl beides, das programmatische Rezept für »weibliches« subversives Schreiben und das analytische Herangehen an konkrete Texte, die nie beantwortbare, aber immer neu zu stellende Frage nach den Universalien genauso wie die Einsicht, daß diese konkret nicht realisiert werden.

<sup>1</sup> Einer der ersten literaturwissenschaftlichen feministischen Sammelbände trägt den Titel *The Authority of Experience*, hg. v. Arlyn Diamond, Lee R. Edwards, (Amherst 1977), zum Parameter Erfahrung für feministische Forschung vgl. Liz Stanley, Sue Wize, *Breaking out: Feminist Consciousness and Feminist Research*, (London 1983)

<sup>2</sup> Es gibt eine Reihe von informativen Einführungsbänden, die in England und Amerika erschienen sind: Josué V. Harari (hg.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, (Ithaca 1979); Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, (London 1983); Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, (London 1982); Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism*, (London 1983)

<sup>3</sup> Auf die Bezüge zu Hegel, Husserl, Heidegger, Freud und Nietzsche kann ich hier nicht eingehen.

<sup>4</sup> Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, (Frankfurt/M. 1977), und ders., *Archäologie des Wissens*, (Frankfurt/M. 1973); Kontroversen zwischen Foucault und Derrida zeigen, daß es sich durchaus nicht um eine homogene Theorie handelt.

<sup>5</sup> Vgl. auch Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, (Frankfurt/M. 1977), und ders., *Die Stimme und das Phänomen*, (Frankfurt/M. 1978)

<sup>6</sup> Julia Kristeva, »Probleme der Textstrukturen«, in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, hg. H. Blumensath, (Köln 1972)

<sup>7</sup> J.H. Miller, zitiert in Leitch, *Deconstructive Criticism*, S. 195

<sup>8</sup> Daneben sind auch zahlreiche feministische Sonderhefte erschienen; wie wäre es mit einem solchen etwa bei DVjs oder Anglia?

<sup>9</sup> In: Mona Winter (hg.), *Zitronenblau: Balanceakte ästhetischen Begreifens*. (München 1983), S. 16-25

<sup>10</sup> Luce Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, (Frankfurt/M. 1980)

<sup>11</sup> Hélène Cixous, »Die Orange leben«, in: *Weiblichkeit in der Schrift*, (Berlin/West 1980)

<sup>12</sup> Elisabeth Lenk, »Die andere Seite der Gesellschaft«, S. 24; s. auch J. Kristeva; »From One Identity to an Other«, in: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, (Oxford 1980), S. 124-147

<sup>13</sup> Michel Foucault, »What is an Author?«, in: Harari (hg.), *Textual Strategies*, S. 141-160

<sup>14</sup> So jedenfalls argumentiert Frank in *Was ist Neostrukturalismus?* (Frankfurt/M. 1983)

<sup>15</sup> Eine sehr gute Einführung zu Lacans Theorien über weibliche Sexualität findet sich in der von Jacqueline Rose und Juliet Mitchell verfaßten Einleitung zu ihrer Lacan-Übersetzung: *Jacques Lacan & The Ecole Freudienne: Feminine Sexuality*, (London 1982).

<sup>16</sup> Ann Rosalind Jones, »Writing the Body: Toward an Understanding of L'écriture féminine«, *Feminist Studies*, 7, no. 2 (summer 1981), 247-263

<sup>17</sup> Die meisten Vertreter befassen sich mit »Zentriertheit« in einer sehr allgemeinen Art und weichen dem Thema der Geschlechtsdichotomien grundsätzlich aus. Es ist kaum zu glauben, wie sehr die üblichen Verdrängungen gerade innerhalb einer Theorie wirksam sind, die zumindest in der Grundsatzdiskussion den Phallozentrismus vehement attackiert. So gibt es mit Ausnahme von Culler keinen einzigen Einführungsband, der auf die Arbeiten der Feministinnen hinweisen würde.

<sup>18</sup> Jacques Derrida, *Sporen, Die Stile Nietzsches*, (1976). S. 10

<sup>19</sup> Zit. nach Alexander Argyros, »Daughters of the Desert«, *diacritics* (Sept. 1980), 27-32

<sup>20</sup> Luce Irigaray, »Neuer Körper, neue Imagination«, *alternative* 108/109 (1976), 126

- <sup>21</sup> Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, (Frankfurt/M. 1979), S. 39
- <sup>22</sup> Ebd., S. 169
- <sup>23</sup> Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Ödipus*, (Frankfurt/M. 1979).
- <sup>24</sup> Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 29.
- <sup>25</sup> Vgl. ihre Ausführungen in *alternative* 108/109 und in *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 73
- <sup>26</sup> Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, S. 69-70
- <sup>27</sup> Marguerite Duras, in: Elaine Marks, Isabelle de Courtivron (Hg.), *New French Feminism. An Anthology*, (Amherst 1980), S. 174; meine Übersetzung; s. auch Claudine Herrmann im selben Band, S. 168-173
- <sup>28</sup> Julia Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, (Paris 1969); vgl. auch Kristeva, »Bakhtin, das Wort, der Dialog und der Roman«, in: J. Ihwe (hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 3, (Frankfurt/M. 1972), S. 345-375; dies., *Revolution der poetischen Sprache*; M. Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, (München 1981); *Die Ästhetik des Wortes*, (Frankfurt/M. 1979)
- <sup>29</sup> Julia Kristeva, *Polylogue*, (Paris 1977)
- <sup>30</sup> Kristeva, *Semeiotikè*.
- <sup>31</sup> Vgl. z.B. Christa Wolf: »Wir haben keine authentischen Muster, das kostet uns Zeit, Umwege, Irrtümer, aber es muß ja nicht nur ein Nachteil sein«; *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, (Darmstadt 1983), S. 146; dagegen z.B. Virginia Woolf über weibliche Tradition in *A Room of One's Own*; die Literaturgeschichte von Ellen Moers, *Literary Women*, (New York 1977)
- <sup>32</sup> Vgl. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, (New York 1975); Annette Kolodny, »A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts«, *New Literary History*, 11 (1980), 451-476; Nancy Miller, »Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction«, *PMLA*, 96 (1981), 36-48; sie spricht von »parallel mapping«.
- <sup>33</sup> Der Terminus stammt von Bachtin.
- <sup>34</sup> Zum Verhältnis von Bachtins Begriff von Dialogizität und der Fortführung bei Kristeva vgl. Renate Lachmann, »Dialogizität und poetische Sprache«, in: dies. (hg.), *Dialogizität*, (München 1982), S. 51-62; s. auch die übrigen Beiträge, vor allem Gabriele Schwab, »Die Subjektgenese, das Imaginäre und die poetische Sprache«, S. 63-84, die Vorstellungen von Dialogizität anhand der Theorien Lacans herausarbeitet.
- <sup>35</sup> Sigrid Weigel, »Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis«, in: Sigrid Weigel, Inge Stephan, *Die verborgene Frau*, Argument-Sonderband 96, (Berlin/West 1983)
- <sup>36</sup> Vgl. auch Catherine Belseys Beispielanalysen in: *Critical Practice*, (London 1982)
- <sup>37</sup> Vgl. meinen Beitrag über Intertextualität in diesem Band

*Zum Wi(e)derlesen.<sup>1</sup>*  
*Intertextualität und das Programm*  
*einer anderen Literaturgeschichte*

»Ach, er muß doch seine Dissertation schreiben«, sagte Mr. Ramsay. Darüber wisse sie bestens Bescheid, sagte Mrs. Ramsay. Er spreche von nichts anderem. Sie handele vom Einfluß Soundso auf Soundso.<sup>2</sup>

Es ist außerordentlich wichtig, daß Frauen, wenn sie schreiben, *als Frauen* schreiben – dies ist ein Teil des langwierigen Prozesses der Dekolonisierung unserer Sprache und unserer elementarsten Denkgewohnheiten.<sup>3</sup>

Liebe A., glaubst Du, daß dies das objektive Denken ist, aus dem eine objektive Ästhetik entsteht? Sage Dir alle großen Namen der abendländischen Literatur auf, vergiß weder Homer noch Brecht, und frage Dich, bei welchem dieser Geistesriesen Du, als Schreibende, anknüpfen könntest. Wir haben keine authentischen Muster, das kostet uns Zeit, Umwege, Irrtümer, aber es muß ja nicht nur ein Nachteil sein.<sup>4</sup>

Diese Textstellen enthalten bereits viele Stellungnahmen zu Problemen der Intertextualität, die in der feministischen Diskussion eine wichtige Rolle spielen. Es werden Schwierigkeiten beim intertextuellen Umgang mit einem Bildungserbe angesprochen, in dem Frauen sich nur verzerrt wiederfinden; die Reaktionen reichen von ironischer Distanz über Betroffenheit und deutliche Absage bis zu Entschlossenheit zur Spurensuche und Bereitschaft zur Veränderung der eigenen Schreibweise. Aufgrund der Forschung der letzten zehn Jahre dürfte kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß es keine ungehindert reziproke Intertextualität zwischen Texten der Geschlechter gegeben hat. Dies liegt an unserer Kultur, in der sich die männliche Perspektive, zum Allgemein-Menschlichen erklärt, als »natürlich« und automatisiert durchgesetzt hat. Die verschiedenen Möglichkeiten,

die beschritten werden, um dieser Asymmetrie zu begegnen, nämlich sich um den Preis der Selbstentfremdung an ein falsches Ideal von Geschlechtsneutralität anzupassen, sich zu separieren und die Gebundenheit an diese Kultur zu negieren oder sich auf die parallele Suche nach einer eigenen Tradition zu begeben – alle diese Möglichkeiten sind *per se* nicht perfekt und bringen ihre eigenen Probleme mit sich. Diese Situation ist zu berücksichtigen, wenn ich im folgenden drei Bereiche herausgreifen werde, in denen es zu Fragen der Intertextualität von der Seite feministischer Literaturwissenschaft ganz spezifische Problemkonstellationen gibt.

Daß im Rahmen dieses Beitrags auf die von den Poststrukturalisten entwickelte Definition von Intertextualität zurückgegriffen wird, hat eine doppelte Begründung. Zum einen enthält deren globale (in vielem allerdings auch problematische) Kritik am westlichen metaphysischen Denken auch potentiell feministische Positionen<sup>5</sup>, die von einigen Vertretern auch explizit benannt sind<sup>6</sup>, zum anderen scheinen mir in der Erweiterung des Begriffs auch erweiterte Anwendungsmöglichkeiten zu liegen. Daneben wird innerhalb dieser Theorie dezidierten Erkenntnisinteressen Raum gewährt, denn bei der Untersuchung von Intertextualität im weiteren Sinn, also der »Beziehung zwischen einem Text und den verschiedenen Sprachsystemen oder Zeichenpraktiken einer Kultur«<sup>7</sup>, treffen mehrere Systeme aufeinander: der im Mittelpunkt stehende Text, die mit diesem in Relation gesetzten Zeichensysteme (die wiederum in Form von Texten auftreten können) und nicht zu vergessen die jeweils eingesetzte literaturwissenschaftliche Position, die in sich ebenfalls intertextuell verankert ist. Die letztere ist umso wichtiger, als mit dem genannten Konzept von Intertextualität im Prinzip sehr wenig Grenzen gezogen



werden, da man – so eine häufige Kritik – alles mit allem in Beziehung setzen könne und somit das Problemfeld im Grunde wenig vorstrukturiert werde. Barthes' Beschwörung eines universellen Intertexts verdeutlicht zum Beispiel auf ironische Weise, daß kein Interpretationsakt je die Polyphonie der beteiligten Stimmen erfassen könnte und daß der Text (als Intertext) einen unbegrenzten Fundus an Anschlußmöglichkeiten bietet. Der hypothetisch unendlich plurale Text ist das beängstigende wie stimulierende Produkt der Texttheorie von Kristeva, Barthes, Derrida und anderen. Die als Konsequenz für jegliche Anwendung dieser Theorie nötige Entscheidungsleistung der beteiligten Forscher liegt im Bereich der Selektion des untersuchten Texts, der Auswahl und Art der Vergleichstexte und schließlich der Vergleichspunkte selbst. Die spezifische Parteilichkeit eines feministischen Erkenntnisinteresses<sup>8</sup> läßt sich so in die Untersuchung von Intertextualität integrieren.

### *1. Negierung von Intertextualität im Programm der écriture féminine*

»Den Körper schreiben« ist ein zentrales Konzept der französischen Feministinnen, das implizit Stellungnahmen zur Intertextualität enthält. Es ist aus dem poststrukturalistischen Programm der Lust hervorgegangen, das am explizitesten von Roland Barthes<sup>9</sup> formuliert wurde. *Jouissance* als körperliches Empfinden drückt unbewußtes Begehren und instinkthafte Triebe aus, die im Prozeß des Schreibens und Lesens auftauchen. Kristeva entwickelt daraus ihre Theorie der symbolischen und semiotischen Anteile der Schrift, nach der das Körperliche, d.h. Semiotische, über das Symbolische hinausgeht, es in Frage stellt, es de-zentriert.<sup>10</sup> Bei Kristeva

und Derrida stellt ein Schreiben, das diesen Prozessen Raum gibt, eine avantgardistische ästhetische Möglichkeit dar, die grundsätzlich beiden Geschlechtern offensteht, die aber gleichzeitig bereits mit dem Etikett »weiblich« versehen wurde. Obgleich »weibliches Schreiben« zunächst nur als Gegenbegriff zum »phallogozentrischen« Schreiben fungieren sollte, verlor dieses Konzept später seine universale Zugänglichkeit und wurde auf reale Frauen projiziert:

Wenn eine Frau in der zeitlichen symbolischen Ordnung nur zur Existenz gelangt, indem sie sich mit dem Vater identifiziert, so versteht man, daß sie sich (. . .) vervollkommnet, sobald sich das durchsetzt, was sich in ihr dieser Identifikation entzieht und nun ganz anders, in unmittelbarer Nähe des Traums oder des mütterlichen Körpers, handelt. Und hiermit erhält die weibliche Besonderheit in einer patrilinearen Gesellschaft ihre Konturen: Spezialistinnen für das Unbewußte, Hexen, Bacchantinnen, die sich in einer anti-apollinischen, dionysischen Orgie dem Sinnensrausch hingeben.<sup>11</sup>

Cixous, Irigaray, Clément, Duras und andere<sup>12</sup> formulieren daraus ein explizites feministisches Programm mit eben dem Argument, daß Frauen dafür besonders privilegiert seien, weil sie sowieso immer schon innerhalb der symbolischen kulturellen Ordnungen eine marginale Stellung innehatten.

Der symbolische Bereich, der zugunsten eines freieren Ausdrucks von Körperlichkeit zurückgedrängt werden soll, umfaßt neben der allgemeinen Bildung auch die kanonisierte Literatur, das Inventar der verfügbaren literarischen Formen. Die Zuwendung zur *jouissance* des Körpers bedeutet also gleichzeitig eine Negierung dessen, was »Bildungsintertextualität« genannt werden kann. Obwohl sie aus ganz anderen Zusammenhängen entstanden ist, trifft sich die Negierung von Intertextualität bei den Französinen mit einer schon seit dem 19. Jahrhundert geäußerten<sup>13</sup> und dann bei Virginia Woolf und in den siebziger Jahren wieder

aufgenommenen Klage über die Beschaffenheit des »Universums der Texte«, die das Zitieren und Wiederverwenden so kompliziert gestaltet:

Aber so schaut doch, was wir lesen. Ich las Schopenhauer und Nietzsche und Wittgenstein und Erikson; Ich las de Montherlant und Joyce und Lawrence und dümmere Leute wie Miller und Mailer und Roth und Philip Wylie. Ich las die Bibel und griechische Mythen (. . .), Pythagoras und Aristoteles, Seneca, Cato, Sankt Paulus, Luther, Sam Johnson, Rousseau, Swift . . . tja, ihr versteht. Jahrelang hab ich's nicht persönlich genommen.<sup>14</sup>

Aus der Not des Ausschlusses wird im Programm der *écriture féminine* eine Tugend gemacht. Problematisch daran ist nun weniger die Theorie als deren Niederschlag in konkreten literarischen Texten. Der Theorie nämlich kann kaum mehr ein platter Biologismus unterstellt werden, wenn sie derart explizit darauf insistiert, daß der Körper nicht dominant abbildhaft auf den Geschlechtscharakter verweist, sondern eingesetzt wird, um verfestigte Codierungen in Bewegung geraten zu lassen. Dies verlangt allerdings veränderte LeseEinstellungen, vor allem die Bereitschaft, die Skepsis der Poststrukturalisten an der Referentialität des Zeichens zu teilen. Gleichzeitig aber – und darin manifestiert sich eine paradoxe Situation – liegt es in der Natur literarischer Texte, daß nicht nur der intendierte intertextuelle Bezug (das heißt hier: die negierte Intertextualität) zum Tragen kommt, sondern alles, was vom Leser und der Leserin als ein solcher erkannt und assoziativ verbunden wird. Dies ist ein wichtiges Postulat der Intertextualitätsdebatte, die sich der erweiterten Definition des Begriffs bedient. Wie schon im Beitrag von Lerner deutlich wurde, ist es schwierig, wenn nicht unmöglich, der Intertextualität zu entfliehen. Es entstehen nicht-reflektierte intertextuelle Anschlüsse. So korrespondiert zum Beispiel das Weiblichkeitsideal der *écriture féminine* bis in den Wortlaut hinein mit den um die

Jahrhundertwende in der Literatur männlicher Autoren auftauchenden sinnlichen Frauenbildern von Lulu bis Molly, »Spezialistinnen«, von denen Kristeva sprach und die ihrerseits bereits viele Vorbilder hatten. Ein solches radikales »Heraustreten aus der Kultur – an deren Konstitution als, wenn auch schweigende, Folie die Frau immer beteiligt war«<sup>15</sup> – ist eben unmöglich und schafft gefährliche Anbindungen an Stereotypen, die andernorts attackiert werden.

Ähnliche Vorbehalte gelten auch für Texte, die nicht explizit aus dem Programm der *écriture féminine* erwachsen sind, aber den gleichen Gestus des entschlossenen Nicht-Partizipierens an einer sie ausschließenden Tradition aufweisen. Die vielen Krankheitsgeschichten, in denen die Illusion vermittelt wird, daß körperliche und psychische Extremzustände ohne stilistische Formgebung dargestellt werden, stellen einen unfreiwilligen Bezug zum Typus der kränkelnden und passiven Frau in der Literatur mehrerer Jahrhunderte her. Als besonders problematisch gilt diese potentielle und – auf die Autorinnen bezogen – ungewollte Intertextualität bei Texten, in denen weibliche Protagonisten durch den Rückzug in die Natur, der gleichzeitig ein intensiveres Körperleben mit sich bringt, zu einem neuen Identitätsgefühl gelangen, zum Beispiel in Kate Chopin, *The Awakening*, Joan Barfoot, *Gaining Ground*, Margaret Atwood, *Surfacing* und vielen weiteren Texten, die in Gefahr kommen könnten, in die Nähe der vielfältigen Stereotypen von der Frau als Naturwesen zu geraten, eines jener erstarrten Frauenbilder, die zu Recht heftig angegriffen worden sind.

Sicher ist es wichtig, die Probleme einer solchen Intertextualität zu erkennen und auch im Werk von Autorinnen kritisch zu behandeln, wenn sie zu so starren Festlegungen führen, wie sie zum Beispiel bei D. H. Lawrence zu finden

sind. In den drei genannten Romanen jedoch sollen die Protagonistinnen gerade nicht in eine patriarchalische Gesellschaft integriert werden. Die metonymische Angleichung an Natur bedeutet für Edna (Chopin), Abra (Barfoot) und die bezeichnenderweise namenlose Hauptfigur bei Atwood erst einmal den ersten gesellschaftlich möglichen Schritt zu einer weniger entfremdeten Existenz, und aus der Negation der kulturellen Codierungen erwächst ein Veränderungsprozeß, der im Gegensatz zu einer fest umschriebenen Rolle steht. So gesehen könnte eine Untersuchung der intertextuellen Relation zu entsprechenden männlichen Weiblichkeitsmythen sogar zu einer differenzierteren Erkenntnis der eigentlichen Leistung dieser Romane führen.

Das Schreiben nach dem Diktat der *jouissance* bringt daneben auch hochgradig intertextuelle Texte hervor, wie sich am Beispiel von Barthes oder bei den von den Poststrukturalisten favorisierten Autoren zeigen läßt. Auch Cixous produziert intertextuell dichte Prosa, wenn sie sich auf Dora, Clarice Lispector oder Eurydike bezieht und dabei mit symbiotischen Formen der Aneignung und Verarbeitung eines Prätexts experimentiert. Die entstehenden systemreferentiellen Bezüge verweisen auf das automatische, vom Unbewußten gesteuerte Schreiben der Surrealisten.

## 2. »A Map for Rereading« als feministisches Forschungsprogramm

Eine Vielzahl von Untersuchungen gilt heute der Erforschung einer parallelen Literaturgeschichte von Frauen. Aufgrund der feministischen Analyse herkömmlicher Literaturwissenschaft und -geschichte – die ich hier als

bekannt voraussetzen möchte – wurden Revisionsprozesse verlangt und auch bereits in Angriff genommen, die nicht nur ein Auffüllen der Literaturgeschichte um die bisher nicht berücksichtigten Texte von Autorinnen verlangten, sondern auch ein Wiederlesen bereits kanonisierter Schriftstellerinnen.<sup>16</sup> Probleme der Intertextualität gehen auf vielfältige Weise in ein solches Forschungsprogramm ein, denn sowohl Einzeltext- als auch Systemreferenz sind wichtige Aspekte einer jeden Literaturgeschichte, die Traditionslinien und Gruppenbildungen herausstellen will.

Es bestehen unterschiedliche Meinungen darüber, ob es eine lückenlose parallele Geschichte überhaupt gibt, denn: Zu schemenhaft voneinander getrennt geistern die Künstlerinnen durch die Geschichte, ihr Tun blieb nach ihnen zumeist folgenlos, ihr Schaffen wurde bis auf wenig aufgesogen in den männlichen Traditionen, als daß sich eine ganz selbständige gegenläufige Tradition nachträglich konstruieren ließe.<sup>17</sup>

Dagegen sind amerikanische und englische Wissenschaftlerinnen sehr viel optimistischer:

(...) man kann zwei simultane, kompensatorische Handlungen ausführen: zum einen kann man durch ein archäologisches und rehabilitierendes Vorgehen »verlorene« Schriftstellerinnen entdecken und zurückgewinnen, zum anderen durch einen Akt der Rekonstruktion und Umbewertung eine parallele Tradition von Frauen etablieren. (...) Der Gewinn dabei ist, daß damit ein sonst unsichtbarer Intertext sichtbar gemacht wird: der rekonstruierte Nachweis von Vorgängerschaft und Präfiguration, von anerkannten und nicht eingestandenen Verpflichtungen, von Ängsten und begeisterten Zustimmungen.<sup>18</sup>

Ungeachtet dieser Unterschiede besteht dahingehend Einigkeit, daß auf diesem Gebiet die Forschung weiter betrieben werden muß.

Dabei ergibt sich eine paradoxe Situation: Einerseits werden bestehende Ausgrenzungen kritisiert, auch wenn sie so rührend schmeichelhaft ausfallen wie Max Wildis

Charakterisierung des »Frauenromans«, dessen Kennzeichen »ein zartes, empfindliches Gefühl für Maß und Rundung« und dessen »Gewebe (. . .) in seinen Proportionen reiner und im Ganzen durchsichtiger«<sup>19</sup> sei, andererseits werden mit diesem Forschungsprogramm ganz offensichtlich zunächst Texte von Frauen in ihren Relationen zueinander untersucht und aus der allgemeinen Literaturgeschichte isoliert. Die Betonung muß hier auf »zunächst« liegen, denn die bestehende Asymmetrie kann nicht allein durch quantitativen Aufstocken ausgeglichen werden. In die Definition von Bildungsroman sind zum Beispiel so viele typische Elemente männlicher Sozialisation als Strukturelemente eingegangen, daß Romane von Schriftstellerinnen mit weiblichen Protagonisten, wie etwa Antonia White, *Frost in May*, Dorothy Richardson, *Pilgrimage* oder Rita Mae Brown, *Ruby Fruit Jungle*, immer wieder durch die verfügbaren Raster fallen und in allgemeinen Abhandlungen fehlen. Einzeluntersuchungen haben bereits gezeigt, daß die Struktur der Suche (*quest*) anders aussehen wird, daß die Position der Mutter stärker besetzt ist und daß Handeln anders definiert wird.<sup>20</sup> Da also der Einzeltext immer wieder demselben Selektionsprinzip unterworfen wird, nämlich daß er aufgrund der einseitigen Kriterien als deviant erkannt und ausgegrenzt wird, kann eine Veränderung der Gattungsdefinitionen selbst nur über eine intertextuelle Analyse der ausgegrenzten Texte laufen. Dabei geht es vorwiegend um Fragen der Motivübernahme, der Wiederholung und Variation von Themen und in jedem Fall neben den explizit markierten auch um die weniger markierten intertextuellen Anknüpfungen. Ein – allerdings noch recht weit entferntes – Ziel einer solchen Praxis könnte gerade eine gerechtere und weniger asymmetrische allgemeine Literaturgeschichte sein.

Als Sammelbegriff für das einer Vielzahl von Einzeluntersuchungen zugrundeliegende Zielprojekt eignet sich der der Literaturgeschichte nur bedingt, da zum Beispiel der Aspekt der Chronologie nur von sekundärer Relevanz ist. Kolodnys »map for rereading« verweist mit dem Bild der Landkarte auf die Idee einer flächendeckenden Intertextualität, die bewußt nicht nach den Prinzipien linearer Genealogie konzipiert ist. Virginia Woolf und viele nach ihr haben das Bewußtsein dafür geschärft, daß ein solches Ausmessen neuer literarischer Landkarten nur unter Berücksichtigung der spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen erstellt werden kann. Dabei wird sowohl die Geschichte von Behinderungen, von Rollenkonflikten und den daraus resultierenden *Silences*<sup>21</sup> erforscht als auch versucht, auf konstruktive Weise die möglichen positiven Rückkopplungen zwischen sozialen Bedingungen und Texten zu erfassen. Eine eben projektierte komparatistisch angelegte Literaturgeschichte weiblicher Texte fragt unter anderem nach den Orten der Literaturproduktion, von mittelalterlichen Klöstern über Höfe, Salons, dem Familieneßstisch bis zum »room of one's own«. Wenn mit Intertextualität »weniger eine Bezeichnung für die Beziehung eines Texts zu bestimmten vorangegangenen Texten als eine Bezeichnung für seine Teilnahme am diskursiven Raum einer Kultur«<sup>22</sup> gemeint ist, dann wird eine solche Literaturgeschichte zur Kulturgeschichte<sup>23</sup> erweitert, innerhalb derer Prozesse der Textualisierung von Kontext erforscht werden.

Mit dem neuen Forschungsinteresse sind viele deutlich markierte intertextuelle Bezüge erst ins Blickfeld gerückt. Am offensichtlichsten ist ein solches gegenseitiges Zitieren bei Lyrikerinnen. Die Countess of Winchilsea greift Sappho auf, Elizabeth Barrett-Browning schreibt über George Sand, Amy Lowell über Barrett-Browning, Lola Ridge über Amy



Lowell, Elizabeth Bishop über Marianne Moore, Anne Sexton über Silvia Plath, Denise Levertov und Adrienne Rich über eine große Zahl von Vorgängerinnen, und so ließe sich die Reihe weiter ausbauen.<sup>24</sup> Bei aller Verschiedenheit des Sprechtons und der poetischen Mittel läßt sich als Gemeinsamkeit die positive Anknüpfung erkennen, die als Preis, in Form von Referenz auf die Biographie der Vorgängerin, und im Vergleich mit der eigenen poetologischen Selbstaussage erfolgt. Borges' Aussage, daß jeder Autor seinen eigenen Vorgänger erschafft<sup>25</sup>, läßt sich natürlich auch auf die Vorgängerin ausweiten, allerdings mit Komplikationen, die Gilbert und Gubar mit der ungleich schwierigeren Position von Lyrikerinnen (im Vergleich mit Romanautorinnen) erklären.<sup>26</sup> Es läßt sich leicht nachweisen, daß noch bis in dieses Jahrhundert hinein die Rolle der Dichterin als angemaßte und als unweibliche betrachtet wurde, zumal ja auch die Position Frau für die Muse und das besungene Objekt reserviert war. In der Lyrik ist diese Vorstellung des Weiterschreibens besonders ausgeprägt und historisch durchgängig zu finden, während sie in der Romanliteratur erst seit Virginia Woolf und verstärkt in der Literatur der siebziger Jahre auftaucht.

Als Beispiel für komplex strukturierte Einzeltextreferenz könnte man Jean Rhys' Geschichte der »madwoman in the attic« aus *Jane Eyre* in ihrem Roman *Wide Sargasso Sea* und das Umschreiben desselben Texts in Daphne du Mauriers *Rebecca* anführen<sup>27</sup>; ein wichtiges intertextuelles Motiv ist zum Beispiel der Geschlechtertausch<sup>28</sup>; ein bis zu Virginia Woolfs Bemerkungen in *A Room of One's Own* nicht beachtetes intertextuelles Thema ist das der Beziehungen zwischen Frauen in Romanen von Schriftstellerinnen<sup>29</sup>; eine Herstellung der Gattungsreferenz feministischer Utopien von Gilman, LeGuin, Russ und Piercy fördert neue Perspek-

tiven zum Thema »alternative Welten«<sup>30</sup>; zum Komplex rekurrierender Bilder gibt es trotz bereits vorliegender Einzeluntersuchungen noch viel zu entdecken; im Bereich der Systemreferenz »plot-Struktur« muß noch weiter an der Untersuchung der geschlechtsspezifischen Dramatisierung des geteilten Selbst in Texten von Plath, Gilman, Sexton, H. D., Lessing, Mortimer, Piercy, Ferguson gearbeitet werden.<sup>31</sup>

Mit dem Referenzbezug »Mythos« läßt sich eine ganz andere intertextuelle Reihe beschreiben. Er findet sich zum Beispiel bei so unterschiedlichen Autorinnen wie H. D., Adrienne Rich, Christa Wolf oder Angela Carter.<sup>32</sup> In der Forschung hat sich in den letzten Jahren eine verstärkte Beschäftigung mit der dichterischen Verarbeitung von Mythen abgezeichnet, aus der sich auch neue theoretische Zugänge entwickelten. Ausgangspunkt ist die These, daß die Spurensuche nach dem weiblichen Intertext bis in präpatriarchalische Gesellschaften zurückgehen muß. »Wir haben keine authentischen Muster«, sagt Christa Wolf in ihren Frankfurter Vorlesungen, und die Forschung von Heide Göttner-Abendroth<sup>33</sup> verbindet diese Suche nach der intertextuellen Spur mit der Definition eines anderen Kunstbegriffs, der das Rituelle mit einbezieht, zu einem utopischen Konzept »matriarchaler Kunstaübung«. Göttner-Abendroths Thesen sind hierzulande sehr umstritten, wären aber durchaus an Kristevas Vorstellung vom »kollektiven Erinnern« und an Foucaults weit gefaßtes Konzept des »Archivs« anschließbar.

Die Behandlung des Themas Sexualität im Roman einer Schriftstellerin wird so gut wie nie von der traditionellen Literaturkritik als akzeptabel befunden. Dabei reicht die Palette der Verdikte von der frustrierten Pastorentochter über die frigide Intellektuelle bis zur nymphomanischen Zeitgenossin. Eine Möglichkeit, jenseits dieser häßlichen

Projektionen zwischen Verklärung und Verteufelung zu einer adäquateren Einschätzung zu kommen, ist nur in Sicht, wenn erstens die üblichen biographistischen Kurzschlüsse aufgegeben werden, zweitens im intertextuellen Vergleich erst einmal die Bandbreite der fiktionalen Umsetzungen des Themas Sexualität erforscht und ernsthaft als Aussage eines literarisch und biographisch definierten Subjekts zur Kenntnis genommen wird und drittens, wenn dann auch in Relation zu den jeweiligen historischen Normen »Frauenphantasien« genauso als kulturspezifischer Ausdruck differenziert betrachtet werden, wie es offensichtlich im Fall der »Männerphantasien« leichter möglich ist.

Aus diesen Beispielen sollte ersichtlich werden, daß die ganze Bandbreite von Typen und Bezugsformen der Intertextualität in einem solchen Forschungsprogramm vertreten ist. Das Wichtige dabei ist die durchgehend erkennbare Tendenz der Einzeluntersuchungen, es nicht bei der Analyse von intertextuellen Bezügen zu belassen, sondern gleichzeitig auf gängige Beurteilungskriterien verändernd einzuwirken. Es wird sich noch zeigen müssen, wo Gattungsdefinitionen grundsätzlich verändert werden müssen, um Texte von Frauen aufnehmen zu können, wo Sonderformen eingefügt werden müssen und überhaupt welche Formen solch eine (utopische) Literaturgeschichte annehmen müßte, um dem im allgemeinen gesetzten Anspruch der Universalität gerecht zu werden.

### 3. Der Einzeltext im Spannungsfeld *widersprüchlicher Teilnahme an kulturellen Codes*

Während intertextuelle Bezüge durch die Literaturwissenschaft im allgemeinen unter dem Aspekt der Verarbeitung und der Einverleibung in einen neuen kohärenten Text untersucht werden, verlagern die Poststrukturalisten den Schwerpunkt ihres Interesse auf die in einem Werk intertextuell evozierten Texte selbst und auf das Spannungsverhältnis, das sich aus ihrem Zusammentreffen ergibt. Anstatt sich wie bisher auf das Aufgehen der Prätexte in einer neuen ästhetischen Konstruktion zu konzentrieren, gestatten sie den »fremden Texten« ein stärkeres Eigenleben; diese werden auf eine Weise erneut »ins Spiel« gebracht, daß sie selbst wiederum als Vertreter literarischer und gesellschaftlicher Diskurse aktiv werden, die sich nicht immer problemlos aufeinander projizieren lassen. Das intertextuelle Spiel innerhalb eines Einzeltexts wird vorwiegend in Brüchen und Widersprüchen eines Werks lokalisiert und als ein dialogisches Einschreiben heterogener Elemente und Textwelten betrachtet, deren Reibungsflächen neue Lesarten ermöglichen. Die dekonstruktivistische Praxis so unterschiedlicher Autoren wie Derrida, J. Hillis Miller oder de Man setzt jeweils bei einer solchen Erforschung von Diskontinuitäten an.

Das Konzept des dialogischen Texts bietet Anknüpfungspunkte für die Analyse von Texten weiblicher Autoren. Es kann nämlich davon ausgegangen werden, daß im Werk von Autorinnen keinesfalls »authentische Weiblichkeitsaussagen« zu finden sind, sondern daß Frauen auf eine spezifische Weise an der gesellschaftlichen Realität teilhaben, indem sie nur teilweise und immer gespalten an den öffentlichen Diskursen beteiligt sind, und daß sich diese Situation

in den Kulturprodukten von Frauen niederschlagen wird. Die Möglichkeiten, die Sigrid Weigel mit der Metapher des »schielenden Blicks« zusammenfaßt, sind vielfältig, so zum Beispiel »partielle Anpassung und Unterwerfung – als Strategie, als Schutz oder auch ganz unproblematisiert als verinnerlichte Verhaltensnorm«. <sup>34</sup> Da es in der literarischen Produktion um eine Wiederverarbeitung, ein ständiges Umschreiben von Kultur geht, muß sich ein solcher Konflikt zwischen Affirmation und Distanz von kulturellen Codierungen von Weiblichkeit in der dialogischen Struktur eines Textes spiegeln. Intratextuelle dialogische Formen können als Widerstreit zwischen den eigenen und den fremden Stimmen als auch zwischen den fremden Prätexten untereinander auftreten. Bei Nancy Miller erscheint die »eigene Stimme« als eine zusätzliche Struktur, als *emphasis added*, die über den im Text geleisteten Anschluß an die dominante Kultur hinausreicht: »die Hervorhebung kann immer gelesen werden und verweist auf einen anderen Text«. <sup>35</sup> An anderer Stelle bezeichnet sie dieses Phänomen als »kursiv schreiben«, »den ausgefallenen Wunsch nach einem anderen Ausgang der Geschichte«. <sup>36</sup>

Aus diesen Formulierungen geht hervor, daß es sich um eine im Akt des Rezipierens konstituierte Dialogizität handelt, um eine nachträgliche Setzung, die keiner bewußten auktorialen Intention entsprechen muß. »Doch es gibt einen Ort, an dem diese Vielfalt zusammentrifft, und dieser Ort ist der Leser und nicht, wie bisher gesagt, der Autor« <sup>37</sup>, so Barthes' Kommentar zu den Konsequenzen einer Sicht des Texts als Polylog. Bei der beschriebenen Betrachtungsweise jedoch, nach der bestimmte dialogische Strukturen als ästhetische Transformation der sozialen und kulturellen Position von Schriftstellerinnen aufgefaßt werden, muß die von Barthes postulierte Unbegrenztheit der Herstellung inter-

textueller Bezüge eingeschränkt werden auf die historisch möglichen und auf diejenigen, die an der Konstruktion von Weiblichkeit teilhaben. Auch das Subjekt tritt uns hier nicht als völlig dezentriertes gegenüber, da es als historisches Subjekt erhalten bleibt, das allerdings gleichzeitig in seiner Eigenart als Schnittpunkt divergierender Codierungen ins Blickfeld gerät. Daß trotz dieser Eingrenzungen das so verstandene Konzept der Dialogizität mehr leistet als nur eine Erhellung des Kontexts, soll an den beiden folgenden Beispielen kurz vorgeführt werden. Sie sind bewußt nicht aus dem Bereich der Moderne, dem privilegierten Anwendungsbereich poststrukturalistischer Theorien, gewählt. Es soll deutlich werden, daß sich in den gezeigten heterogenen Textstrukturen generalisierbare Widersprüche manifestieren, die sich aus der Teilnahme der Autorinnen an einer geschlechtsdichotom geteilten Kultur ergeben.

Der Typ der selbständigen bis kratzbürstigen Frau hat bei Jane Austen eine recht differenzierte Ausprägung erfahren. Doch ausnahmslos landen diese Heldinnen in konventionellen Ehen, in denen sämtliche Schwierigkeiten, die die Protagonistinnen zunächst mit den Normen der Gesellschaft hatten, ausgeräumt scheinen. Diese Widersprüchlichkeit findet auch eine Entsprechung in formaler Hinsicht, denn während Jane Austen mittels subtil ausgestalteter Dialoge und einem Wechsel von ironischem Erzählerbericht und Reflexion der Hauptfiguren deren Sich-Querstellen gegen die gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit breit entfaltet, sind bereits die Heiratsanträge und das kurz darauffolgende Ende der Romane eigentümlich farblos. Die dialogische Umsetzung fehlt oder ist stark reduziert, die Heldin reflektiert nicht mehr. Jane Austen setzt ihre stilistischen Fähigkeiten deutlich merkbar nicht mehr ein, so daß das Ende der Romane nur mehr bedingt einen Höhepunkt

darstellt, so wie es in konventionellen Frauenromanen üblich ist. Es wäre sicher zu weit gegangen, hier eine implizite aber deutliche Stellungnahme gegen die Ehe zu sehen (und damit eine Reduktion zugunsten einer eindeutigen Emanzipationsaussage vorzunehmen); vielmehr wird hier ein Widerspruch deutlich, der nicht aufgelöst werden kann: Zeitgenössisch vorstellbar sind viele differenzierte Formen von Auflehnung und weiblicher Individualisierung abseits vom Stereotyp, nicht aber Konsequenzen in Form von großen Lösungen. Intertextuell lassen sich sowohl die zeitgenössischen *conduct books*, die Benimmbücher, als auch die Texte der bereits etablierten Gegenkonvention der »disagreeable woman«<sup>38</sup> anschließen (als »lesbare Versionen« etwa John Gregory, *A Father's Legacy to His Daughters* gegen Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*). Es könnten – ganz im Stil einer dekonstruktivistischen Lesart – jeweils Textzitate angeführt werden, die ein deutliches Echo zu diesen beiden Texten anklingen lassen. Die Formen der schlagfertigen Replik, der aufmüpfigen Verhaltensweisen und der gelegentlich radikal eigensüchtigen Einstellungen dürfen weder verabsolutiert werden noch vom Ausgang her eine Relativierung erfahren. Es spricht viel dafür, daß das gesamte Spannungsverhältnis der beteiligten Diskurse, auch das historische Dilemma der Autorin, bei dem auch die Normen des Romantypus eine Rolle spielen, aufrecht erhalten wird.

In Charlotte Brontës Roman *Jane Eyre* wird im Verlauf des Texts in einem rationalen Diskurs das Bestreben der Hauptfigur nach Gleichstellung mit Rochester vorgeführt. Jane ist *agens* der Handlung auch durch ihr Argumentieren und durch den vorübergehenden Rückzug. Sie insistiert auf Gleichberechtigung und ist selbstbewußt stolz darauf, daß sie die Bedingungen angibt, unter denen die Beziehung

eingegangen wird. Indem Rochester noch von anderer Seite her, nämlich durch das Schicksal, auf ihre Stufe gebracht wird, ergibt sich ein deutlicher Bruch in der Motivierung der Handlung. Das Schicksal als *agens* eines *plot* wäre poetologisch keine Besonderheit, wohl aber in diesem Roman, in dem die aktive Heldin sich dieser Rolle selbst bewußt ist. Zwischen der Vehemenz von Janes Aufbegehren und der Passivität in der Annahme des (allerdings nach ihren Wünschen sich vollziehenden) Schicksals besteht ein Widerspruch, der nicht einfach aufgelöst werden kann.

Gilbert und Gubar haben detailliert eine in der Forschung auch anderweitig bestehende Interpretation der »madwoman in the attic«, der Irren in der Dachkammer, herausgearbeitet, nach der Bertha als Projektionsgestalt des in dieser Emanzipationsgeschichte Verdrängten gesehen werden kann.<sup>39</sup> Dies geschieht allerdings auf eine implizite Weise, durch Parallelkonstruktionen und durch die Bilder. Die Ich-Erzählerin Jane, die sonst alles explizit kommentiert, verstummt in ihrer analysierenden Funktion und nimmt eine lediglich beschreibende Haltung ein. Der leidenschaftliche, aber rationale Diskurs gilt dem Thema »Gleichheit der Geschlechter«, was sonst an (sexuellem?) Begehren, Auflehnung und Widersprüchen bei Jane auftaucht, wird in den melodramatischen Bereich von Irresein und monströser Bestialität abgeschoben. Der Vollzug der Beziehung wird nur möglich, wenn er zum karitativen Akt reduziert ist. Obwohl keinerlei Einigung in der Forschung über die genauere inhaltliche Füllung des Bildbereichs der »madwoman« und der Funktion des Schicksals besteht, werden diese Punkte durchgehend als »Ungereimtheit« des Texts bezeichnet. Doch gerade durch diese Ungereimtheiten wird für uns der Status der vorgeführten Utopie als historisch bedingte Teillösung erkennbar, eine Vereinigung Gleich-



gesinnter, doch nur des Sinns und nicht der Sinne, eine ästhetisch umgesetzte Forderung der in der Tradition der Aufklärung stehenden feministischen Debatte. Gerade dadurch, daß diese Brüche – zwischen realistischen und melodramatischen Erzählelementen, zwischen expliziter Kommentierung und Beschreibung, zwischen widersprüchlichen Prinzipien der *plot*-Gestaltung – erkennbar werden, weist der Roman so deutlich wie wenige andere über sich hinaus und gestaltet, nach Maßgabe der zeitgenössischen narrativen Mittel und unter Verwendung des Bilds der »madwoman« poetisch verschlüsselt, das rational nicht Denkbare und unter den historischen Bedingungen nicht Ausdrückbare mit.

Das Hauptinteresse einer solchen Analyse gilt der Sinnkonstitution<sup>40</sup>, die anders ausfällt, wenn der Text als grundsätzlich dialogisch behandelt wird. Die Untersuchung der beteiligten literarischen, philosophischen, gesellschaftlichen etc. Sinnsysteme wird bei einer feministischen Analyse eingegrenzt (es wird nie der Anspruch auf Vollständigkeit erhoben) auf solche, die an der jeweiligen Konstruktion des Weiblichen teilhaben. Erforscht werden Diskontinuitäten in literarischen Texten als Kulturäußerung einer Gruppe, deren Teilhabe an und Ausschluß von öffentlichen Diskursen zum jeweiligen historischen Zeitpunkt interdisziplinär untersucht werden kann (und die sich intertextuell manifestiert). Diese Diskontinuitäten verweisen auf einen weiteren Text zwischen den Zeilen, auf »emphasis added« oder einen strategischen Fluchtpunkt.

In den Ansätzen, die ich hier vorgeführt habe, ist es müßig zu fragen, welche generellen Unterschiede denn zwischen Texten männlicher und weiblicher Autoren bestünden. Die benützten Konzepte von Intertextualität erlauben es, als heuristische Schaltstellen für eine Reihe von

Einzelproblemen benützt zu werden und damit über allzu platt antagonistische Problemkonstruktionen hinauszugehen. Zwar können Prozesse der Differenzierung sichtbar gemacht werden, aber nicht Universalien geschlechtsspezifischer Ausdrucksformen. Als ein weiterer positiver Anknüpfungspunkt für feministische Forschung mag die Tatsache gelten, daß poststrukturalistische Theorien Positionen außerhalb festgefahrener literaturwissenschaftlicher Praktiken markieren, von denen aus das Unternehmen einer »map for re-reading« möglich wird.

<sup>1</sup> Annette Kolodny, hat für das Projekt des Wiederlesens das Bild der Landkarte benützt, um die intertextuelle Vernetzung jedes Einzeltexts hervorzuheben: »A map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts«, *New Literary History*, 11 (1980), 451-467; dabei bezieht sie sich auf den Titel von Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York 1975)

<sup>2</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*; dt. *Zum Leuchtturm* (Frankfurt/M 1991), übersetzt von Karin Kersten

<sup>3</sup> Angela Carter, »Notes from the Front Line«, in: *On Gender and Writing*, hg. Michelene Wandor (London 1983), S. 69-77

<sup>4</sup> Christa Wolf, *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*, Frankfurter Poetik-Vorlesungen (Darmstadt 1983), S.146

<sup>5</sup> vgl. dazu meine Beiträge zu diesem Thema im vorliegenden Band und meine Einleitung zu *Feminist Aesthetics*, hg. Gisela Ecker (London 1985)

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles* (Chicago 1979); ders., »Becoming Woman«, *Semiotext(e)*, 3 (1978); Wayne C. Booth, »Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism«, *Critical Inquiry*, 9 (1982), 45-76; Jonathan Culler, *On Deconstruction*, (London 1983)

<sup>7</sup> Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (New York 1981), S. 103

<sup>8</sup> vgl. dazu Natascha Würzbach, »Feministische Forschung in Literaturwissenschaft und Volkskunde: Neue Fragestellungen und Probleme der Theoriebildung«, in: *Die Frau im Märchen*, hg. Sigrid Früh, Rainer Wehse (Kassel 1984), S. 192-214

<sup>9</sup> vgl. z.B. folgende seiner Texte: *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975); *Le grain de la voix* (1981); *Le plaisir du texte* (1973); *Fragment d'un discours amoureux* (1977)

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt/M 1978)

und dies., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (Oxford 1980)

<sup>11</sup> Julia Kristeva, *Die Chinesin* (Frankfurt/M 1982), S. 264

<sup>12</sup> vgl. Hélène Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift* (Berlin 1980); Luce Irigaray, *Speculum: Spiegel des anderen Geschlechts* (Frankfurt/M 1980); die Beiträge in *Alternative*, 108/109 (1976); *New French Feminism: An Anthology*, hg. Elaine Marks, Isabelle de Courtivron (Amherst 1980); zur englischen, amerikanischen und deutschen Rezeption vgl. Ann Rosalind Jones, »Writing the Body: Toward an understanding of l'écriture féminine«, *Feminist Studies*, 7 (1982), 247-263; Nancy Miller, »The Text's Heroine: A feminist critic and her fictions«, *Diacritics*, 12 (1982), 48-53, Friederike Hassauer, »Der ver-rückte Diskurs der Sprachlosen«, *Notizbuch*, 2 (1980), 48-65

<sup>13</sup> so zum Beispiel bereits an mehreren Stellen bei Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh* (1857)

<sup>14</sup> Marilyn French, *The Women's Room* (London 1978), S. 267

<sup>15</sup> Renate Lachmann, »Thesen zu einer weiblichen Ästhetik«, in: *Weiblichkeit oder Feminismus?*, hg. Claudia Opitz (Weingarten 1984), S. 181-194

<sup>16</sup> vgl. Ellen Moers, *Literary Women* (New York 1977) und Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (London 1978)

<sup>17</sup> Sylvia Bovenschen, »Über die Frage: Gibt es eine »weibliche« Ästhetik?«, *Ästhetik und Kommunikation*, 7 (1976), 60-75

<sup>18</sup> Nancy Miller, »Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction«, *PMLA*, 96 (1981), 36-48

<sup>19</sup> Max Wildi, *Der englische Frauenroman und andere Aufsätze* (Bern 1976), S. 15

<sup>20</sup> Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (Brighton 1982), Nina Baym, »Melodramas of Beset Manhood: How Theories of American Fiction Exclude Women Authors«, *American Quarterly*, 33 (1981), 123-139; Susan Rosowski, »The Novel of Awakening«, *Genre*, 12 (1979), 313-332; Lee R. Edwards, »The Labors of Psyche: Toward a theory of female heroism«, *Critical Inquiry*, 6 (1979)

<sup>21</sup> Tilli Olsen, *Silences* (London 1980)

<sup>22</sup> Culler, *The Pursuit of Signs*, S. 103

<sup>23</sup> Vincent B. Leitch, *Deconstructive Criticism* (London 1983), S. 123

<sup>24</sup> Material dazu ist in den Werken fast aller Lyrikerinnen in sehr großer Anzahl zu finden; vgl. dazu auch Sammlungen von Gedichten von Frauen, u.a. *The World Split Open*, hg. Louise Bernikow (London 1974); *Salt and Bitter and Good*, hg. Cora Kaplan (New York, London 1975); *No More Masks*, hg. Frances Howe, E. Bass (New York 1973); *Mountain Moving Day*, hg. E. Gill (New York 1973); *Bread and Roses*, hg. Diana Scott (London 1982); *One Foot on the Mountain*, hg. Lilian Mohin (London 1979). Zu einzelnen Themen vgl. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, hg., *Shakespeare's Sisters* (Bloomington 1978) und Cora Kaplan, »The Indefinite Disclosed: Christina Rossetti and Emily

Dickinson«, in: *Women Writing and Writing about Women*, hg. Mary Jacobus (London 1979), S. 61-79

<sup>25</sup> Jorge Luis Borges, *Labyrinths* (Harmondsworth 1981), S. 236

<sup>26</sup> Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven, London 1979), S.49 und dies., »Gender, Creativity and the Woman Poet«, in *Shakespeare's Sisters*, S.XV-XXVI. Zu dieser typischen Funktion der Intertextualität vgl. auch Gisela Brinker-Gablers Einleitung zu *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (Frankfurt/M 1978), S. 17-66

<sup>27</sup> vgl. Alison Light, »Returning to Manderley« – Romance Fiction, Female Sexuality and Class«, *Feminist Review*, 16 (1984), 7-25; R.Scharfman, »Mirroring and Mothering in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* and Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*«, *Yale French Studies*, 62, 88-106

<sup>28</sup> Inge Stephan, »Daß ich Eins und doppelt bin. . .« Geschlechtertausch als literarisches Thema«, in: Inge Stephan, Sigrid Weigel, *Die verborgene Frau* (Berlin 1983), S.153-175; Sandra M.Gilbert, »Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature«, in: *Writing and Sexual Difference*, hg. Elizabeth Abel (Brighton 1982), S. 193-220

<sup>29</sup> Elizabeth Abel, »(E)Merging Identities: The dynamics of female friendship in contemporary fiction by women«, *Signs*, 6 (1981), 413-435; Nina Auerbach, *Communities of Women* (Cambridge, Mass. 1978)

<sup>30</sup> vgl. meinen Artikel »The Politics of Fantasy in Recent American Women's Novels«, *Englisch Amerikanische Studien*, 6 (1984), 503-510

<sup>31</sup> Barbara H.Rigney, *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel* (Madison 1982) war eine der ersten einer langen Reihe von psychoanalytisch orientierten Untersuchungen

<sup>32</sup> vgl. Christa Wolf, *Kassandra* (Darmstadt 1983) und *Voraussetzungen*; Angela Carter, *The Passion of New Eve* (London 1977)

<sup>33</sup> vgl. *Die Göttin und ihr Heros* (München 1980) und *Die tanzende Göttin: Prinzipien einer matriarchalen Ästhetik* (München 1982); vgl. auch Ruth Großmaß, Christiane Schmerl, hg., *Philosophische Beiträge zur Frauenforschung* (Bochum 1981)

<sup>34</sup> »Der schielende Blick: Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis«, in: Weigel, Stephan, *Die verborgene Frau*, S. 89

<sup>35</sup> Miller, »Emphasis Added«, S. 47

<sup>36</sup> Miller, »Emphasis Added«, S. 44

<sup>37</sup> Roland Barthes, *Image-Music-Text* (London 1977), S. 146

<sup>38</sup> vgl. Dale Spender, *Women of Ideas* (London 1982), S. 117 ff.

<sup>39</sup> Gilbert, Gubar, *Madwoman*, S. 368 ff.

<sup>40</sup> vgl. Renate Lachmann, »Intertextualität als Sinnkonstitution: Andrej Belyjs *Petersburg* und die ›fremden‹ Texte«, *Poetica*, 15 (1983) und dies. »Dialogizität und poetische Sprache«, in: *Dialogizität*, hg. Renate Lachmann (München 1982), S. 51-62

## *Der Kritiker, die Autorin und das »Allgemeine Subjekt«. Ein Dreiecksverhältnis mit Folgen*

Über das allgemeine Subjekt, das Konstrukt des prototypischen Menschen, wird heute im Rahmen der feministischen Diskussion viel gesprochen. Was in den letzten Jahren zusehends in den Blickpunkt der Kritik gerückt ist, ist die Tatsache, daß dieses Abstraktum Mensch, vor allem als Held der Philosophie nicht etwa geschlechtsneutral ist oder so angelegt ist, daß er das männliche und das weibliche Geschlecht vertreten kann, sondern daß er vielmehr deutlich männliche Züge trägt. Es ist eine wichtige Aufgabe, die Entstehung und den Gebrauch des so gestalteten allgemeinen Subjekts in der Sprache der Institutionen und in der Geschichte der wissenschaftlichen Einzeldisziplinen aufzuspüren. Dies fängt mit den lexikalischen Definitionen von »Mensch« in den einzelnen Sprachen<sup>1</sup> an und hört mit der kritischen Analyse wissenschaftlicher Texte noch lange nicht auf, denn wir sind in unserer Alltagspraxis ständig von entsprechenden weitgehend unbewußten Konzepten umgeben. Es geht dabei nicht um isolierte Positionen des Universalen, des Weiblichen wie des Männlichen, sondern um Relationen, die jeweils entstehen. In diesem Beitrag geht es mir im besonderen um die Konstellation, daß sich ein männlicher Sprecher über das Werk einer Frau äußert und dabei viel vom allgemein Menschlichen spricht. Hinter einem solchen Szenario steht eine triadische Struktur, die ein hartnäckiges Muster innerhalb unserer westlichen Kulturen darstellt; die jeweiligen Figuren sind als *dramatis personae* austauschbar. Das Beispiel, das ich zur Verdeutlichung gewählt habe, ist ebenso beliebig wie typisch. Es handelt sich um Samuel Hynes' Einleitung zu einer Auswahl von

Rebecca Wests Texten, *Rebecca West: A Celebration*, publiziert zum Anlaß ihres 85. Geburtstags.<sup>2</sup>

Zunächst zu den *dramatis personae*. Rebecca West ist das angenommene Pseudonym von Cicily Isabel Fairfield, die von 1892 bis 1983 vorwiegend in London lebte. Sie schrieb unter anderem elf Romane, ein Buch über Henry James, eine Biographie über St. Augustinus, einen umfangreichen Reisebericht, ein berühmtes Buch über die Nürnberger NS-Prozesse, zu denen sie als Berichterstatterin abgesandt war, sie hielt viele Reden über Pazifismus, Sozialismus, Philosophie, Ethik, Literatur und schrieb Hunderte von journalistischen Artikeln über diese Themen vom 19. Lebensjahr an. Dank einem neueren bei Virago erschienenen Sammelband, *The Young Rebecca*<sup>3</sup>, ist es möglich, sich ein Bild von ihrer frühen journalistischen Tätigkeit zu machen. Die Zeitschriften, für die die junge Rebecca West schrieb, waren u.a. das feministische Blatt *The Freewoman*, das sozialistische *The Clarion* und alle anderen damaligen linken Zeitungen. Zu keinem der zeitgenössischen Themen im Bereich Feminismus und Sozialismus hat sie geschwiegen; sie wurde »Bernard Shaw in petticoats« genannt. Es ging um das Frauenwahlrecht, alleinerziehende Mütter, Lohnangleichung, freie Liebe, über alle aktuellen Publikationen zum Thema Frau – und das mit spitzer Polemik und stilistischer Brillianz.

Als Journalistin war Rebecca West viel mehr gefürchtet und respektiert (oder gehaßt – je nach Lager –) als geliebt, denn sie war ihr Leben lang eine sehr zornige Frau. »Ihr Ladies von Großbritannien«, so rief sie ihre Schwestern auf, »wir sind klug, wir sind tüchtig, wir sind verlässlich, wir sind zweimal die Frauen, die unsere Großmütter waren, aber wir haben nicht genug Teufel im Leib«.<sup>4</sup> Wo immer über sie geschrieben wird, spricht man von ihrer Kühnheit, Direktheit, Unverfrorenheit, ihrem Witz und Scharfsinn. Es

bereitete ihr keinerlei Schwierigkeiten, eindeutig verurteilende Aussagen zu machen, in »gerechtem Zorn« und moralisierend zu sprechen und die Mittel entsprechend effektiv dafür einzusetzen. Also keine Frau der Zwischentöne. Ihr Feminismus war ein aufklärerischer; sie rief unermüdlich die Frauen auf, jegliche Gefälligkeit, Opferhaltung, Selbstmitleid aufzugeben, ihre Intelligenz und ihren Mut einzusetzen im »Kampf um den Platz an der Sonne«, also um gleiche Chancen, um Berufstätigkeit, ein Leben ohne finanzielle Not und mit Anerkennung von außen. Viele Linien führen direkt zu Mary Wollstonecraft zurück. Der Sozialismus, den sie in ihren frühen Schriften vertritt, ist geprägt von einem Bewußtsein der kleinen und realistischen Schritte und weniger von großen utopischen Ideen:

Die Frauen können nicht gerettet werden wenn sie nicht einsehen, daß es besser ist, eine lustige Kneipe aufzumachen als eine Kathedrale voll schöner Gedanken zu erstellen.<sup>5</sup>

Das sagt sie 1912, im Alter von zwanzig Jahren.

Virginia Woolf zum Beispiel fühlt sich ein wenig ungemütlich in Rebeccas Gegenwart; in ihren Tagebüchern drückt sie mehrmals angesichts einer Einladung zum Lunch ihr Unbehagen aus; als ihr Roman *Orlando* von West gepriesen wird, schreibt sie »so ein Trompetenstoß von Lob – das ist halt ihre Art – sodaß ich mir gleich ein wenig verlegen und dumm vorkomme« (1928), und 1932/33 beschreibt sie Rebecca als »a hard painted woman« und als »eine sehr schlaue Frau (. . .) mit einem großen Vorrat an Gesprächsstoff, redet über Gott und die Welt und hat so viele Energien; die seidige Stimme einer Dame der Gesellschaft, mit der sie sich ins Zeug legt.«<sup>6</sup>

Rebecca West legte sich mit vielen an: mit Kollegen, mit der Regierung, mit dem Bischof, mit allen Männern, die sich in ihren Schriften über Frauen und Weiblichkeit aus-

lassen. Als Havelock Ellis den Suffragetten vorwarf, sie ließen keine Geschlechtsunterschiede zu, antwortet sie: »Wir werden so unterschiedlich sein wie Mr. Ellis wünscht, aber wir werden darüber kein Geld verlieren.«<sup>7</sup> Natürlich hat sie sich damit viele Feinde gemacht; in jedem Fall wurden Beziehungen damit aufgeladen. Eine ihrer Attacken war besonders folgenreich: In einer Besprechung des Romans *Marriage* von H.G. Wells in *The Freewoman* nannte sie den Autor »die alte Jungfer unter den Romanschriftstellern«.<sup>8</sup> Der berüchtigte Frauenverführer Wells konnte das nicht auf sich sitzen lassen und bewies ihr das Gegenteil. 1914 wurde ihr gemeinsames Kind geboren, und die stürmische Liaison dauerte bis 1923. Die Probleme der alleinerziehenden unverheirateten Mütter blieben daraufhin ein Anliegen in Rebecca Wests Schreiben.

Das zeitgenössische Spektrum der feministischen Positionen vor dem 1. Weltkrieg hat sie rückblickend durch eine Einteilung in unterschiedliche Vertreterinnen charakterisiert:

die mit den Galoschen und dem Velourshut, die Fakten und Zahlen beherrschte, sich aber nicht für eine Veränderung des Eherechts erwärmen mochte; die mit der Zigarettenspitze aus Bernstein, die im Soho-Lokal lautstark die Weinkarte anforderte und deren Trumpf ihre Rede über alleinstehende Mütter war; die leicht Dickliche, die purpurne arabische Gewänder in Szene setzte und in einer melodischen Altstimme von Mutter Seele sprach, die Blasse, deren Mut im Gefängnis schon andeutete, wie wir später unseren Feinden begegnen würden. (S. 328)

Ihre eigene Position läßt sich gut an ihren Polemiken ex negativo ablesen: die Pankhursts waren ihr militant genug aber zu prüde, die ausschließlich auf das Wahlrecht konzentrierten Frauen waren ihr zu wenig antikapitalistisch, die Vertreterinnen eines neuen Weiblichkeitskults (im Rahmen der ökologisch angehauchten vegetarischen etc. Reformbewegungen angesiedelt) waren für sie ganz und gar



unakzeptabel. Vor allem für die damalige Verbindung von Weiblichkeit und Pazifismus konnte sie keinerlei Verständnis aufbringen.

In der Brillianz ihres Stils und der perfekten Organisation ihrer Rhetorik, der effektiven Anordnung aller Argumente auf ein Ziel hin war sie auch dort, wo sie bewußt andere Schichten ansprechen wollte, ein Kind ihrer Klasse, der englischen *middle class*. Auch in ihren Romanen, die viel Thesenhaftes an sich haben, spricht oft der Stil eine andere Sprache als das in Handlung Ausgedrückte, zum Beispiel wenn sie gegen den Reichtum anschreibt, dann aber nur die Reichen und nicht die Armen als literarische Figuren zu beleben weiß. Sie behandelt tabuisierte »Frauenthemen« auf couragierte Weise (die zum Teil völlig verdammenden Urteile bedeutender Männer des öffentlichen Lebens noch in den dreißiger Jahren und später machen das überdeutlich), sie versagt der öffentlichen Meinung, dem, »worüber man sprechen darf« völlig den Respekt, aber gleichzeitig benutzt sie die verfügbaren Textformen, die sie quer durch die Genres beherrscht, auf eine so meisterhafte Art, daß sie sich damit den für Frauen geforderten Respekt der Gesellschaft erkämpft. Also bei einem Teil der herrschenden Spielregeln über den Austausch von Ideen muß und will sie mehr als perfekt sein, vielleicht um den Mut für das Aufgreifen prekärer Themen und das Einnehmen rigoroser moralischer Positionen aufbringen können. Sie eignet sich nicht zur Stilisierung als feministische Heldin für die achtziger Jahre, das wird recht deutlich. Die wenigen Feministinnen, die heute über sie schreiben<sup>9</sup>, sind sich darin einig, daß die Autorin heute in ihrer Ausdrucksweise männerorientiert erscheint, nicht aber im Inhalt des Ausgedrückten, der sich so vielen Details von weiblichen Lebensbedingungen zuwendet.

Der politische Journalismus Rebecca Wests wurde im Laufe ihrer Karriere zunehmend offiziell anerkannt. So wurde sie als erste weibliche Journalistin zur Berichterstattung in das Oberhaus des Englischen Parlaments zugelassen, und an ihren Prozeßberichten lobte man vor allem den eindeutigen moralischen Ton. 1959 wurde sie dann geadelt, mit dem Titel Dame Commander, Order of the British Empire. Die politische Position der späteren Jahre war sehr viel widersprüchlicher als in den Anfängen; mit der Zeit vertrat sie eine zunehmend undifferenzierte antikommunistische Haltung, bezeichnete sich daneben aber nach wie vor explizit als Sozialistin.<sup>10</sup>

Zur zweiten der *dramatis personae*, Samuel Hynes, kann ich mich kurz fassen, da er selbst viel zu Wort kommen wird. Er ist ein angesehener englischer Professor, der geschätzte Aufgaben in der englischen Philologie übernommen hat. Diese sind beispielsweise die Gesamtausgabe von Thomas Hardys Lyrik, Buchpublikationen über Hardy und William Golding, über die Edwardian Literature und über die »Generation Audens«, über Literatur und Politik in den dreißiger Jahren. Auf was es mir hier ankommt: Hynes ist ein angesehener Hochschullehrer und Gelehrter, der sich in dem literarischen, politischen und sozialen Kontext, in dem Rebecca West sich bewegte, besonders gut auskennt.

Der Dritte im Bunde, das allgemeine Subjekt, ist zunächst nur schemenhaft vorhanden, wir kennen ihn jedoch alle mehr als wir glauben möchten. Im Verlauf des Texts, über den ich jetzt sprechen werde, gewinnt er deutlichere Gestalt.

Der Titel des Texts von Samuel Hynes über Rebecca West lautet »In Communion With Reality«. Er leitet die Textausgabe zu Ehren von Rebecca Wests fünfundachtzigstem Geburtstag ein. Dieser Text eines angesehenen Mitglieds



Dame Rebecca West 1960

der akademischen Welt über ein angesehenes Mitglied der englischen Gesellschaft, die geadelte Dame Rebecca, wurde nicht eigens für diesen Anlaß verfaßt, sondern war bereits in *The Times Literary Supplement* vom 21. Dezember 1973 erschienen. Der Verlag hielt ihn für würdig, diesen Band einzuleiten. Da der Anlaß für dieses Buch ein besonderer war, darf angenommen werden, daß die Herausgeber sich die Wahl des einleitenden Artikels gut überlegt haben, womit Hynes implizit für seine Ausführungen noch eine Reihe von Mitautoren hinzugewinnt.

Hynes leitet seinen Artikel mit einem Zitat der Autorin ein, in dem sie sagt, es habe bis jetzt (1931) nur wenige Denkerinnen und Künstlerinnen gegeben, die nicht männliche Werte und Rollenzuweisungen an Frauen zum Maßstab genommen hätten, und er bemerkt dazu, die Bedingungen für so etwas seien besonders hart, denn es ginge darum, den Einschränkungen und Verzerrungen zu entgehen, die sich ergäben, wenn eine begabte Frau ihre Talente der Welt der Männer anpassen wolle:

Dame Rebecca meinte damit nicht, daß Künstlerinnen explizit und ausschließlich weiblich (»feminine«) sein sollten, sondern daß sie die Freiheit haben sollten, ihre Begabung ohne Rücksicht auf Geschlechtsrollendefinitionen umzusetzen (. . .) für sie ist eine Position jenseits der Rollen die ideale kreative Bedingung – ein Spiegel der Wirklichkeit selbst.<sup>11</sup>

Mit »jenseits der Rollen« visiert er bereits einen geschlechtsneutralen Ort an, wo Objektivität verbürgt sein soll. Die Idee von Neutralität ist offensichtlich gepaart mit dem Glauben an eine einzige erfahrbare Wirklichkeit.

In einem weiteren Abschnitt entschuldigt Hynes sich dafür, daß er bei der Besprechung eines solchen Talents so sehr auf die Probleme eingehe, die sich »aus ihrem Geschlecht« ergeben. Dies sei unvermeidbar, einerseits weil sie fast in jedem ihrer Texte irgendwelche feministische

statements mache und andererseits weil »ihre Karriere als erfolgreicher professioneller Schriftsteller sowohl die Problematik aufzeigt, Frau und Autor zu sein, als auch die Lösung dafür anbietet.« (x). Es wird interessant sein, zu sehen, worin die Lösung besteht.

Nachdem er kurz Rebecca Wests Buch über Henry James (1916) als ein Werk feministischer Literaturkritik kennzeichnet (und nur mit leichter Ironie sich wundert, warum sie gerade Henry James so behandle, er sei doch nicht so schlimm wie Hemingway oder Mailer), geht er auf ihren ersten Roman, *The Return of the Soldier* ein. Er nennt den Roman »ein kleines Meisterwerk«; aber er sei fast ein »Frauenroman« (woman's novel) von der Art wie Dorothy Richardsons *Pointed Roofs* oder Virginia Woolfs *Mrs Dalloway*. Und er meint, »perhaps one might say that, though it was feminist, it was not androgynous enough« (xi) Wir sehen also schon etwas genauer, worin die »Lösung« liegen soll: in der Androgynität. Es gibt allerdings so viele Konzepte von Androgynität, daß wir weiter aufpassen müssen, wie sie hier definiert wird, vor allem auch deshalb, weil männlichen Autoren, wie sehr sie auch immer über Männerleben, ihre Obsessionen und Leidenschaften schreiben, nie der Vorwurf mangelnder Androgynität gemacht wird.

Hynes' nächstes Argument führt uns ein Stück weiter. Er räumt dennoch ein, daß auch in diesem ach so unvollkommenen Roman bereits angelegt sei, was die Größe der Autorin ausmache, nämlich daß sie ein reifes Gespür für die Welt und für menschliche Werte habe. Und er fährt fort:

Verbundenheit mit der Realität ist etwas gewaltig Ehrgeiziges, und etwas, das eine Frau aus ihrer privaten Welt hinaus hin zu Politik und Kunst und Geschichte, zum Gesetz, zur Religion, zum Verbrechen führt. Dies ist der Kurs, den Dame Rebecca verfolgt hat. (xi)

Der Schatten eines neutralen Allgemeinen, das die sogenannte private Welt der Frau nicht einbezieht, erscheint immer greifbarer im Hintergrund.

Die nächsten beiden Romane, *The Judge* (1922) und *Harriet Hume* (1929) seien zu Recht vergessen worden, obwohl die Autorin sich dabei schon ein paar »größeren Themen« (larger subjects) zuwende, meint der Kritiker. (Inzwischen sind sie allerdings durch Virago wiederaufgelegt.) Eine wichtige Stufe auf ihrem Weg zur Vervollkommenung sieht Hynes in Wests Essay »The Strange Necessity« (1928), vor allem aufgrund seines Stils.

Er fängt an wie ein Essay von Virginia Woolf, vermischt einen Spaziergang in der Stadt mit Gedanken über Literatur und läßt alles ungezwungen und leicht erscheinen, und bewußt charmant und sehr weiblich. Aber dann bewegt er sich weiter zu einer Ebene von intellektueller Härte (intellectual toughness) und Wissen, auf die ihr Virginia Woolf nie hätte folgen können (. . .) Es ist als ob Dame Rebecca ihre Befreiung von den Stereotypen ihres Geschlechts ausagiert hätte um uns zu zeigen, wie ein freier Geist mit Ideen umgehen kann. (xii)

Hynes stellt ein Oppositionsschema auf zwischen weiblich charmant und intellektuell unbestechlich/»tough«. Die eine Seite wird explizit als weiblich bezeichnet, die andere erscheint geschlechtsneutral (wenn auch schon ziemlich eindeutig als männlich konnotiert). Das Weibliche am Stil ist defizitär, ist das Andere des neutral Positiven, des freien Geistes. Das allgemeine Subjekt steht schon in seiner ganzen Schönheit wie eine Statue vor uns und will bewundert werden. Auf die Tatsache, daß Virginia Woolfs Essays innovative Kunstwerke sind, in denen sie mit anderen (möglicherweise als »weiblich« zu bezeichnenden) Formen des Schreibens experimentiert, gehe ich hier nicht weiter ein.

In den beiden Romanen *The Harsh Voice* (1935) und *The Thinking Reed* (1936) – beide erforschen die Gefühle und das

Sexualleben einer weiblichen Figur – kann Hynes keine Fortschritte der Autorin erkennen, denn »die literarischen Formen, die Dame Rebecca benützte, waren immer noch diejenigen der weiblichen Autorin (woman novelist)« (xiii). Aber, so fährt er fort, sie hat mittlerweile einen Schritt unternommen, der für sie befreiend wirken sollte, nämlich eine Biographie des Heiligen Augustinus zu schreiben. Das Thema führte weg von den Frauen, »es führte sie hin zu größeren Themen, zu Geschichte, Religion und Psychologie und das füllte ihren Geist mit einem großen Geist und einem Gedankengebäude (. . .), das sie für den Rest ihrer Laufbahn formte« (xiii). Der männliche Heilige brachte sie also auf andere Gedanken, weil er, so Hynes, als der Archetyp des Menschen der Moderne – »of Western man« – von Dame Rebecca analysiert wurde und sie sich damit den großen Themen der Menschheit öffnete. Ein weiteres Oppositionspaar ist im Lauf des Texts aufgebaut worden: zwischen dem »kleinen« Weiblich-Privaten und dem »großen« Geistigen. Die beiden Pole markieren den Weg, den die Autorin zurückzulegen hat. Der eine Pol ist weiblich, der andere neutral bestimmt.

Und nun ist sie bereit, initiiert, ihr Meisterwerk zu schreiben, das Hynes in größten Tönen lobt. Es ist *Black Lamb and Grey Falcon* (1941), ein Bericht über ihre Reise durch den Balkan, der umfassende historische, politische, religiöse Fragestellungen einbezieht.<sup>12</sup> Hynes schreibt eine Menge über die allgemeine Bedeutung dieses Buchs und wendet sich dann seinem Wert für die Persönlichkeit der Autorin zu: »in diesem einen Buch legte sie gänzlich die Beschränkungen der weiblichen Autorin ab und enthüllte die wahre Größe ihres Geistes« (xv). Er wiederholt sich zwar, aber er möchte ganz sicher gehen, daß wir verstehen, wie schwierig es für eine Frau ist, als Mensch für andere Menschen zu

schreiben, weil sie damit ihre Weiblichkeit ablegen muß. Als wahrlich großer Mensch zu schreiben, so scheint sich aus diesem Text zu ergeben, ist für einen Mann etwas weniger schwierig, er muß zwar ebenfalls Meisterschaft erzielen, aber er braucht sein Geschlecht nicht zu leugnen (sich nicht zu kastrieren).

Über Hynes weitere Kommentare zu Wests Stationen auf ihrem Weg der Annäherung an das allgemeine Subjekt fasse ich mich kurz: er lobt ihre Berichte über die Nürnberger Prozesse und über die Rechtssprechung für Hochverräter in den beiden Büchern *The Meaning of Treason* (1949) und *A Train of Powder* (1955) als journalistische Kunstwerke, die sich wieder den Fragen der Menschheit zuwenden. Er sieht ihre beiden nächsten Romane als Rückfälle in alte Schreibweisen als »woman writer« und preist dann wieder ihr Buch *The Court and the Castle* (1957), in dem sie die Verbindung von politischen und religiösen Ideen in der Fiktion untersucht. Er findet es angemessen, daß ihre Studie »mit Augustinus anfängt und mit Kafka endet, denn sie teilen ein zeitloses Problem«. Und jetzt noch sein Schlußsatz:

Am Ende ist es der forschende Geist, den wir kennenlernen, und nicht die Person oder die Sensibilität, oder das Geschlecht. Denn, um herauszufinden, was sie weiß, muß eine Frau über die Frauen Dinge hinausreichen (stretch beyond women's matters). Jener vornehme, starke, androgyne Geist, den wir in ihren Büchern antreffen, ist ihre eigentliche Leistung. (xviii).

Als erstes möchte ich noch einmal darauf hinweisen, daß der Kritiker durchaus den Eindruck zu erwecken scheint, der Schriftstellerin wohlwollend gegenüberzustehen, und dasselbe gilt für die Herausgeber des Bandes. Der Dritte im Bunde, der sich hier so kraftvoll bemerkbar macht und als Richtschnur für die Bewertungen gilt, ist eben so ubiquitär, so selbstverständlich, so »natürlich« akzeptiert, daß ei-



nem »normalen« Leser, der/die in dieses abendländische Denken hineinerzogen wurde, nicht auffällt, was dabei Unerquickliches für das weibliche Geschlecht passiert.

Interessant sind die Beziehungsmuster, die sich abzeichnen: Der Kritiker fühlt sich wohl und hat Autorität, weil er qua geschlechtlichem Geburtsrecht eine Position näher am allgemeinen Subjekt einnehmen kann. Er kann es re-präsentieren, wenn er will, ohne sich seines Geschlechts bewußt zu sein und er kann von dieser Warte aus richten und bewerten. Damit übt er Herrschaft aus. Die Autorin, die explizit als Frau beschrieben wird, muß sich ein Leben lang ablagen und schafft es schließlich, als »voll menschlich« anerkannt zu werden, aber nur, wenn sie ihre Weiblichkeit aufgibt. Wir Leserinnen sollen uns freuen, daß wenigstens eine unserer Schwestern so etwas erreicht hat und uns ebenfalls bemühen. Die männlichen Leser bekommen das Vorbild eines wahrlich toleranten Kollegen vorgeführt, der sich die Zeit nimmt, das alles über eine nicht genügend beachtete Schriftstellerin herauszuarbeiten. . . undsoweiter. Jede dieser Beziehungen verläuft nicht zwischen zwei Punkten, sondern über ein Drittes, diese Grundannahme vom allgemeinen Subjekt, das unsere Kultur prägt. Die Schrift des Kritikers bewegt sich im Rahmen eines »autorisierten Diskurses«, weshalb nichts »Unübliches« an ihr auffällt.

In diesem Text wird also die Entwicklung einer weiblichen Autorin zum Künstler, die Entwicklung einer Frau zum Menschen beschrieben. Implizit gehen damit eine Reihe von ebenfalls als »selbstverständlich« akzeptierten Grundannahmen zum Subjekt Hand in Hand. Das einzelne Subjekt entwickelt sich in einer teleologischen Linie, wird langsam mit sich selbst identisch. Diese Annahme vom Subjekt erlaubt es, einen Hauptfaden für ein Leben herauszugreifen und alles andere als akzidentiell, als Jugend-

sünde, als Verwirrung, als *handicap* des (weiblichen) Geschlechts fallen zu lassen. Dies ist eine persistierende Fiktion des »liberal humanism«, die nicht nur die Genres der Biographie, der Autobiographie und des Entwicklungsromans bestimmt, wie Catherine Belsey in bezug auf die Literaturwissenschaft nachweist.<sup>13</sup> Nach dem durch diese Tradition begründeten Textverständnis hat Literatur Wirklichkeit möglichst ungehindert wiederzugeben, ein Postulat, das wir in Hynes' Idealvorstellungen deutlich formuliert bekommen. Das schreibende Subjekt ist demnach ständig auf der Suche nach Wirklichkeitstreue und Wahrheit, und es wird übersehen, daß im literarischen Text mit Sprache Wirklichkeit erschaffen wird; ganz im Gegenteil wird gemäß dieser Auffassung Sprache im besten Fall transparent und gibt den Blick auf die »Realität« frei. Gleichzeitig mit der Diskursivität des durch Sprache Geschaffenen wird auch die Konstruiertheit dessen, was Realität genannt wird, unterdrückt. Belsey macht deutlich, welche problematischen politischen Dimensionen eine solche Rede von Text, Realität, essentieller Menschlichkeit besitzt, denn was nicht als gemacht verstanden wird, ist dem verändernden Eingriff nicht so leicht zugänglich. Wenn wir die Selbstverständlichkeit und »Natürlichkeit« der hier besprochenen Vorstellung vom allgemein Menschlichen in diesem Licht betrachten, läßt sich erkennen, welche Erkenntnisbarrieren zu überwinden sind.

Es ließe sich ein bunter Zitatenschatz anführen, um in Erinnerung zu rufen, mit welchem allgegenwärtigen Phänomen wir es hier zu tun haben. Zum Beispiel: Um mich vom Schreiben über dieses fatale Dreieck zu erholen, wanderte ich durch rheinische Weinberge; da fiel mein Blick auf einen Spruch, der in den Balken eines schmucken Fachwerkhäuses eingraviert war: »Wer nicht liebt Wein Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang.« Dies ist ein

moralischer Spruch, der sich scheinbar an alle richtet: wer etwas bestimmtes nicht tut, bleibt ein Narr. Der Mensch, der solchermaßen gewarnt wird, ist ein Mann, der neben Wein und Gesang das Weib lieben soll. Das 18. Jahrhundert (der Spruch selbst soll auf Luther zurückgehen) und dieser provinzielle Ort, an dem dieser Spruch benützt wurde, können sicher davon freigesprochen werden, lesbische Beziehungen empfohlen zu haben. Also hier war es wieder, das männliche allgemeine Subjekt, und die Erholung war hin.<sup>14</sup>

Noch einmal zu unserem Beispiel: aufgrund seiner Auffassung vom Subjekt kann Hynes der konkreten historischen Figur Rebecca West nicht gerecht werden. Vor allem kann er der Vielfalt ihrer Tätigkeiten nicht Rechnung tragen. Es ist sicher richtig, daß sie sich den Zugang in männerbeherrschte Domänen erkämpfte, daß sie ihren Stil und überhaupt die Professionalität ihres Vorgehens an die bestehenden allgemeinen Normen anpaßte, aber wenn Hynes gerade dies als ihre Größe herausstellt, dann sieht er nicht die Frau Rebecca West, sondern den verstümmelten Mann, den er in ihr erkennen kann. Die frühe journalistische Tätigkeit im Dienst des Feminismus und die Romane, in denen sie in eine weibliche Persona schlüpfte, fallen ganz heraus. Er kann Rebecca West nur deshalb dem Allgemeinen einverleiben, weil sie die erwähnten »männlichen« Züge trägt. Andere Autorinnen muß er von vorneherein außerhalb dieser Grenzziehung belassen, wie seine Argumentation zeigt. Er hat fast nichts von der zornigen, suchenden und sehr widersprüchlichen Frau erfahren und richtet sie lediglich zu für eine möglichst beruhigende Eingliederung in einen Literaturkanon, der Größe eben nach der Anpassung an männliche Normen (unter dem Deckmantel der Allgemeinheit) definiert.

Viele haben sich bereits Gedanken gemacht, was getan werden könnte, um den Ausschluß des Weiblichen aus dem Allgemeinen ein Ende zu bereiten. Zunächst möchte frau meinen, daß es für das Draußengelassene genügt, vehement den Zutritt zu fordern und zu verlangen, daß ein Plätzchen freigemacht wird. Dabei setzen viele ihre Hoffnungen in ein androgynes Modell von Mensch. Die meisten feministischen Untersuchungen über bestehende Androgynitätskonzepte weisen allerdings darauf hin, daß es sich um Ergänzungsmodelle aus männlichem Blickwinkel handelt, in denen die Hierarchien unangetastet bleiben und Weibliches zur Abrundung, Vervollkommnung, oft auch zur Rettung hinzugefügt wird.<sup>15</sup> Im Rahmen des Ökofeminismus, der viele männliche Anhänger aufzuweisen hat, wird zum Beispiel versucht, dem Ausverkauf des Planeten durch Rückbesinnung auf verdrängte weibliche Werte Einhalt zu gebieten.<sup>16</sup> Es handelt sich mehr um eine Rettung durch das Verdrängte als eine Rettung des Verdrängten selbst.

Ein anderer Weg, der von bestimmten Gruppen offensiv verfolgt wird, ist der Austausch des männlichen allgemeinen Subjekts gegen ein weibliches in Form eines matriarchalischen Menschenbilds.<sup>17</sup> Es wird abgeleitet von präpatriarchalen historischen Zuständen und ergibt im Grund ein ähnlich starres Dreiecksschema, nur eben mit dem Unterschied, daß das allgemeine Subjekt weibliche Züge trägt. Die Muster von Ein- und Ausschluß und der teleologischen Ausrichtung, von hierarchischer –nun eben umgedrehter– Ordnung aber werden damit keiner Veränderung unterzogen.

Eine weitere Tendenz, in das verhängnisvolle Schema einzugreifen, dürfte uns allen gut bekannt sein. Es ist der Versuch, ein starkes verallgemeinertes Bild vom weiblichen Menschen aufzustellen und es neben den männlichen zu

plazieren, also der Versuch – um beim Bild zu bleiben –, aus dem Dreieck ein Viereck zu machen. Dadurch wird ein wichtiges Identifikationsangebot für Frauen erstellt, getragen von der Absicht, den Zugang zu einem weiblichen Allgemeinen zu eröffnen. Implizit ist damit auch der Verzicht auf ein beide Geschlechter einbeziehendes Konzept von Mensch verbunden. Davon haben im Grunde alle Frauen in den Anfängen der feministischen Bewegungen profitiert. In den USA sind diese Vorstellungen noch besonders lebendig. Sie sind getragen von der Hoffnung, daß ein authentisches essentielles Bild von Weiblichkeit entsteht, wenn nur lange und intensiv genug nach Gemeinsamkeiten gesucht wird.<sup>18</sup> In der entsprechenden Praxis werden häufig utopische Bilder von Ganzheitlichkeit, Unmittelbarkeit, Nähren etc. aufgebaut.

Obwohl heute die Idealvorstellungen eines authentischen, ganzheitlich-monolithischen Subjekts – egal ob universal oder weiblich – angegriffen werden (auf die Gründe gehe ich im folgenden noch ein), ist nicht zu übersehen, welche strategischen Funktionen diese erfüllen können. Es stellt sich doch immer die Frage, welche Gruppe zu welchem historischen Zeitpunkt ein bestimmtes Modell von Subjekt errichtet. Welchen Stellenwert ganzheitliche Weiblichkeit zum Beispiel in Alice Walkers Vorstellung von »womanism« für schwarze Frauen besitzt<sup>19</sup> oder welche legitime Lust an Lesestoffen, die in sich geschlossene Weiblichkeitsmodelle anbieten, Frauen der Unterschicht haben<sup>20</sup>, muß von den einzelnen Gruppen selbst entschieden werden. Im beschriebenen Dreieck ist ganz offensichtlich eine spezifische Gruppe von Frauen gefangen, weiß und der Mittelschicht zugehörig, eine Gruppe, die der auslöschenden Attacke durch die Konzepte des Allgemein Menschlichen durch die Bildungsinstitutionen besonders ausgesetzt

ist, und dies ist gegenwärtig auch diejenige Gruppe, die die meisten Wissenschaftlerinnen stellt. Es wäre vermessen, ihnen – bzw. uns, da mein eigener Weg hier eingeschlossen ist – die Verfügung über die Struktur der einzelnen aufgestellten Frauen- und Menschenbilder zu überlassen.

Ein interessanter, provokativer Vorschlag taucht gelegentlich auf. Er warnt davor, symmetrisch zum männlich Allgemeinen das Weibliche zu ontologisieren. Das heißt, daß es vielleicht möglich sein könnte, dem Zug zum Allgemeinen insgesamt Widerstand zu leisten, denn wie Cornelia Klinger sagt, »Die Frau« als »das Andere« ist so einheitlich nur in bezug auf »den Mann« als »das Eine«. Aus dieser Fixierung freigelassen ist sie anderes und anderes und anderes.«<sup>21</sup> Ihre Begründung für einen solchen »Sprung aus der Symmetrie«:

Die Reflexion auf das empirisch Einzelne, Jeweilige würde in gewissem Sinne tatsächlich eine Differenz zu und eine Herausforderung an weite Teile der traditionellen Philosophie bedeuten, die das Subjekt erst zum Allgemeinen und Absoluten zurüsten mußte, um es denkbar erscheinen zu lassen, wodurch es dann freilich immer auch gleich herrschaftlich gedacht wurde, während das tatsächlich Einzelne als verächtlich und vortheoretisch verdrängt wurde.

Die poststrukturalistischen Subjekttheorien halten nicht viel von verbindlichen universalen Konzepten. Nach ihnen ist es nicht mehr möglich, im Dreieck – um noch einmal das gewählte Bild zu benutzen – etwas herumzumanipulieren, umzuschichten, umzudrehen und es gleichzeitig aufrechtzuerhalten, sondern es ist als Struktur kollabiert. Ich benütze »poststrukturalistisch« als Sammelbegriff für Vorstellungen, an denen eine Reihe von Disziplinen beteiligt sind, wie die Psychoanalyse Lacans, Kristevas und Kofmans, die Philosophie Derridas, die Kulturtheorie Foucaults, die Literaturkritik Barthes' und vieler zeitgenössischer Literatur-

wissenschaftlerinnen wie Spivak, Johnson, Miller und anderen. Das Subjekt zeigt nach diesen theoretischen Entwürfen alle jene Eigenschaften, von denen Hynes noch automatisch ausgehen konnte, nicht mehr. Es ist nicht autonom, nicht einheitlich geschlossen, es ist in seiner Rede nicht authentisch präsent. Die Begründungen dafür sind sprachphilosophischer und psychoanalytischer Art. Zum einen wird gesehen, daß das Subjekt sich in und durch Sprache äußert, sich diskursiv konstituiert. Es ist *auch* eine Funktion von Sprache. Die Sprache und die zeitgenössischen Diskurse schieben sich zwischen das Subjekt und dessen Äußerung. Es ist nicht alleiniger Urheber von Bedeutung, sondern das Subjekt *wird* auch gesprochen. Die Differenz zwischen dem Gemeinten und dem Gesagten ist unaufhebbar, bedingt zeitliche und inhaltliche Verschiebungen und eine dauernde Bewegung. Ich habe damit ein paar Grundannahmen Derridas sehr vereinfacht wiedergegeben. Bei Lacan werden Verschiebungen psychoanalytisch begründet, aber auch er bleibt nah an der Sprache. Das Ich einer konkreten Äußerung kommt nie zur Deckung mit dem Bild, das dieses Ich sich gleichzeitig von sich macht, mit seinem imaginären Ich. Das Unbewußte redet mit, wenn gesprochen wird, aber es läßt sich nie voll ausdrücken. Was auch mitredet, sind die Einschreibungen in die symbolische Ordnung. Also auch hier werden Vorstellungen von Authentizität, Geschlossenheit, Präsenz und Identität aufgeweicht. Statt dessen ist das Subjekt ständig in Bewegung, psychoanalytisch gesehen in einer Bewegung des Begehrens, sprachphilosophisch gesehen in einer Bewegung der Bedeutungsschaffung.

Dem so verstandenen Subjekt ist keine Teilnahme am Allgemeinen mehr möglich, denn das allgemeine Subjekt hat, wenn es nach diesen theoretischen Konzepten geht,

seine Autorität eingebüßt, es stellt kein verpflichtendes Zentrum mehr dar, das re-präsentiert werden kann und das im Namen der Kultur die Verteilung des Innen und Außen (wir haben oben gesehen, wie das funktioniert), des Eigentlichen und des Uneigentlichen, des Einen und des »Anderen« regelt. Es wird als metaphysisches Gespinnst analysiert, das eben jenes bereitwillige Reden »im Namen der Menschheit« ermöglicht hat, das auch das Weibliche ausschließt und eine Legitimations-Rhetorik anbietet, mit der schon viele Schrecken, auch und gerade noch in unserem Jahrhundert begründet wurden.

Es dürfte deutlich geworden sein, daß sich durch die Dekonstruktion von als »natürlich« tradierten Vorstellungen über das Subjekt Chancen für einen Ort des Weiblichen in der Kultur ergeben. Die Frage ist, ob wir dann noch von Oppositionen »männlich-weiblich« ausgehen können. Lyotard zum Beispiel stellt sich das Ganze als ein großes Inventar von Eigenschaften vor, die bisher gebündelt in zwei Gruppen, eben männlich und weiblich aufgetreten sind, aber freigelassen im einzelnen Subjekt immer wieder zur Neuverteilung anstehen könnten.<sup>22</sup> Das würde keine Gleichmacherei bedeuten, sondern andere nicht mehr binäre Formen von Differenz. Dazu auch Julia Kristeva, die dafür plädiert,

daß wir uns davor hüten sollten, die kulturellen Produktionen zu sexualisieren: dies ist weiblich, das ist männlich. Das Problem scheint mir ein anderes: wie lassen sich die ökonomischen und libidinösen Bedingungen schaffen, die es den Frauen ermöglichen, die gesellschaftliche Unterdrückung und die sexuelle Verdrängung zu analysieren und dialektisch zu vermitteln, so daß jede ihre Besonderheiten, ihre Unterschiedlichkeit in der Einzigartigkeit, die Zufälle und Notwendigkeiten von Natur, Familie und Gesellschaft ihnen verleihen, einbringen kann. Wer hat Interesse daran, von einer Frau zu verlangen, so zu schreiben wie (alle) die Frauen? Daß es eine Allgemeinheit der Existenzbedingungen von Frauen



gibt, sollte nur ein Hebel sein, der es jeder erlaubt, ihre Eigentümlichkeit auszudrücken. Und dieses Ausdrücken ist nicht mehr »Mann« als »Frau«, es läßt sich nicht verallgemeinern, es ist spezifisch und unvergleichbar; und nur als solches etwas Neues, ein eventueller Beitrag zu einer luziden, sich ihrer Zwänge bewußten Zivilisation ohne neue Totalitarismen.<sup>23</sup>

Auf die Probleme, die dabei entstehen, wird durch eine Reihe von Theoretikerinnen neuerdings mit Nachdruck hingewiesen.<sup>24</sup> Vor allem geht es um die Frage, wo dabei die »reale Frau« bleibt, ob sie nicht zu bloßen Textfigur wird, mit der sich männliche Autoren schmücken. Dann wäre allerdings nichts gewonnen.

Es ist keineswegs so, daß sich aus den Einsichten der neueren Ansätze zum Subjekt eine einzige Perspektive für Frauen und den kulturellen Ort des Weiblichen abzeichnet. Wir haben die konkreten Implikationen noch längst nicht zuende gedacht. Eine der ersten Konsequenzen war, daß die kulturelle Marginalität der Frauen nicht länger nur beklagt, sondern auch als Chance gesehen wurde. Denn diejenigen, denen der Zugang zu einem verbindlichen Konzept des Allgemeinen mit seinen Normen des geschlossenen, mit sich identischen Subjekts verweigert worden war, können sehr viel leichter das heterogene, offene Subjekt vertreten. Aus der früheren Unmöglichkeit, das Eine und Allgemeine repräsentieren zu dürfen wird das Privileg, es nicht repräsentieren zu brauchen. Durch die Schriften einiger männlicher Poststrukturalisten zieht sich ein gelegentlicher neidvoller Seitenblick. Doch es liegt auch eine Verführung darin, die Rolle der ewig Fremden und der ewig in der Negation Befindlichen zu spielen. »Keine Identität, keine Rollenumkehrung, kein Exil kann eine Position des permanenten endgültigen Dissidententums garantieren«<sup>25</sup>, sagt Jane Gallop, die sehr wohl auf der Seite des heterogenen Subjekts steht. Wie schnell das ganze in essentialistische

Festlegungen umkippt, läßt sich an der Avantgarde-Diskussion erkennen, wenn zum Beispiel die Aufweichung der Ichgrenzen einer fiktionalen Gestalt in Texten von Autorinnen der Moderne gleich als Zeichen »weiblichen« subversiven Schreibens gewertet wird, ohne daß die historischen und sozialen Bedingungen für dieses Schreiben genügend beachtet werden.

Wenn es wirklich so ist, daß mit dem Blick auf das Begehren in der Schrift nicht nur ein analytisches sondern auch ein utopisches Konzept anvisiert wird, dann müßte das Weibliche in das Innen einer neuen Kultur hineingenommen werden. Die Stilisierung als Fremde und das Beharren auf einer exterritorialen Position würde dann eine Festlegung bedeuten, die sich gegen Veränderung sperrt. Dazu Sigrid Schmid:

Die Abschaffung der Grenze resultiert in einem völlig neuen kulturellen Raum, der nicht mehr durch das metaphysische Auge Gott-Vaters hierarchisiert erscheint. Damit hat aber die Frau eine Position im Inneren, kann und muß in diesem Raum auf eine neue Art existieren und ihn sich erschreiben.<sup>26</sup>

Es geht also um mehrere Vorgänge auf einmal. Zum einen ist es nötig, Orte zu schaffen, an denen Frauen sich äußern können und zum anderen gilt es, an diesen Orten experimentierend zu erproben, was zum Ausdruck kommen will. Wird dies ohne voreilige universalisierende Festlegungen des Weiblichen möglich sein?

Dieser Beitrag befaßte sich mit einem Thema, das keineswegs neu in die feministische Debatte eingetreten ist. Eher ist die Einsicht, das Weibliche sei unter das Allgemein-Menschliche – einem männlichen Entwurf, der sich als neutral ausgibt – subsumiert, bereits zum Gemeinplatz geworden. Mein Anliegen war es, die analytische Erkenntnis die-

sem unproduktiven rhetorischen Ort zu entreißen, sie an einem konkreten historischen Beispiel wieder lebendig zu machen. Solange wir in Werbung, Literatur, Journalismus und in den Wissenschaften von dieser weitgehend kulturell unbewußten Zwangsjacke eingeeengt werden, wird ein solches Vorgehen immer wieder nötig sein.<sup>27</sup> Innerhalb der gegenwärtig favorisierten feministischen Entwürfe werden interessante und sehr unterschiedliche Vorschläge zur Veränderung gemacht, die weiter diskutiert werden müssen. Besonders wichtig erscheint mir folgendes: 1. daß wir die jeweils wechselnden historischen Bedingungen der Relation von Weiblichkeit zu Universalität präziser erfassen, daß wir 2. im Auge behalten, daß es sowohl um abstrakte Konzepte von Weiblichkeit und Universalität geht als auch um die Frage der Situation realer Frauen und daß wir 3. verstärkt analysieren, in welchen politischen Zusammenhängen welche Rede vom allgemein Menschlichen auftaucht.

<sup>1</sup> vgl. Friederike Hassauer-Roos, »Das Weib und die Idee der Menschheit«, in: Bernard Cerquiglini, Hans Ulrich Gumbrecht, hg., *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie* (Frankfurt 1983), S. 421-445

<sup>2</sup> Samuel Hynes, »In Communion with Reality«, in: *Rebecca West: A Celebration* (London: Macmillan, 1977 und Harmondsworth 1978), S. ix-xviii

<sup>3</sup> *The Young Rebecca. Writings of Rebecca West 1911-17*, hg. Jane Marcus (London 1983)

<sup>4</sup> *Young Rebecca*, S. 295

<sup>5</sup> *Young Rebecca*, S. 18

<sup>6</sup> *The Diary of Virginia Woolf* (Harmondsworth 1979-85), Bd. 3, S. 200; Bd. 4, S. 167; S. 131-32

<sup>7</sup> *Young Rebecca*, S. 335

<sup>8</sup> *Young Rebecca*, S. 64

<sup>9</sup> vgl. Dale Spender, *Women of Ideas* (London 1982), S. 460-65; Fay Weldon, *Rebecca West* (Harmondsworth 1985); Maggie Humm, *Feminist Criticism. Women as Contemporary Critics* (Brighton 1986); Bonnie K. Scott, »The Strange Necessity of Rebecca West«, in: Sue Roe, hg. *Women Reading Women's Writing* (Brighton 1987), S. 265-86

<sup>10</sup> vgl. dazu vor allem Scott, »Strange Necessity« und Victoria Glendinning, *Rebecca West. A Life* (London 1987), S. 181 ff

<sup>11</sup> Hynes, »In Communion«, S. ix

<sup>12</sup> Ironischerweise ist dies gerade derjenige unter Wests Texten, in dem sie ständig ihrem Mann Henry Andrews für seine wichtigen Einsichten Tribut zollt.

<sup>13</sup> Catherine Belsey, *Critical Practice* (London 1980), S. 67

<sup>14</sup> Die Bibel, Shakespeare und Goethe und unzählige andere könnten zitiert werden. »Wer zweimal mit der selben pennt, gehört schon zum Establishment«, lautete ein beliebter Apospruch. Dazu noch etwas Werbung: »Wer das Echte liebt . . . wer überall eine Schöne für seine Töne findet – der raucht Gauloise«.

<sup>15</sup> vgl. z.B. die Artikel im Abschnitt »Androgynität« von *Frauen-Weiblichkeit-Schrift*, hg. Renate Berger u.a. (Berlin 1985) und Christina Thürmer-Rohr, »Wendezeit-Wendedenken-Wegdenken«, in: *Vagabundinnen* (Berlin 1987), S. 93-105

<sup>16</sup> vgl. bereits Herbert Marcuses Utopie einer befreienden Androgynität in »Marxism and Feminism«, *Women's Studies*, 2 (1974), 279-288

<sup>17</sup> vgl. dazu etwa die Texte von Mary Daly oder von Heide Göttner-Abendroth

<sup>18</sup> vgl. den Bezugspunkt »Frau« in den wichtigen Arbeiten von Elaine Showalter, Sandra Gilbert/Susan Gubar und Judith Fetterley. Die Reaktionen auf meine Einleitung zu *Feminist Aesthetics* (Boston 1986), in der ich gegen »essentialism« argumentiere, zeigen deutlich, welche Probleme mit diesem Punkt verbunden sind

<sup>19</sup> Alice Walker, *In Our Mothers' Gardens* (San Diego 1983), S. xi-xii

<sup>20</sup> vgl. z.B. die Beiträge in Jean Radford, hg., *The Progress of Romance. The Politics of Popular Fiction* (London 1986) und Alison Light, *Forever England. Femininity, Literature and Conservatism between the Wars* (London 1991)

<sup>21</sup> Cornelia Klinger, »Das Bild der Frau in der Philosophie und die Reflexion von Frauen auf die Philosophie«, in: Karin Hausen, Helga Nowotny, hg., *Wie männlich ist die Wissenschaft?* (Frankfurt/M 1986), S. 62-84

<sup>22</sup> Jean-Francois Lyotard, »One of the Things at Stake in Women's Struggles«, *SubStance*, 20 (1978), 9-17

<sup>23</sup> Julia Kristeva, »Une(s) Femme(s)«, in: *LE GRIF. Essen vom Baum der Erkenntnis* (Berlin 1977)

<sup>24</sup> vgl. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (Bloomington 1987), S.21-26

<sup>25</sup> Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis. The Daughter's Seduction* (London 1982), S. 127

<sup>26</sup> Sigrid Schmid, »Die unbewußte Schrift der Frauen. Fremd- und Selbstbedeutung in der kontrollierten Kultur«, in: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses* (Göttingen 1985)

<sup>27</sup> vgl. etwa: »Der Volkszähler darf nicht einmal seiner Frau Informationen aus den Fragebögen zukommen lassen«, in: *Rhein-Sieg Anzeiger*, Mai 1987

*PostScriptum 1992**Postmoderne und feministisches Engagement*

Wenn wir im Rahmen der gegenwärtigen feministischen Theoriediskussion den Begriff des Engagements benutzen, ist augenblicklich und fast automatisch das diskursive Feld vorstrukturiert. Es ist ein gespaltenes Feld, aufgeteilt zwischen denjenigen, die explizit ideologie- und gesellschaftskritisch vorgehen und denjenigen, die sich mit postmodernen Ansätzen befassen. In der Folge handelt es sich dann – und das haben schon viele beklagt – nicht mehr um eine lebendige Debatte, sondern es haben sich bereits in einem untheoretischen Vorfeld »Lager« konstituiert. »Engagement« ist dabei ein besonders polarisierender Begriff, denn er wird meist nur einer der beiden Gruppen, der ideologiekritischen, zugewiesen; er wird von ihr verwaltet, ihr zugutegehalten und von ihr als Verdienst zur Legitimierung angeführt. Im angloamerikanischen Bereich, auf den ich mich im besonderen beziehe, definiert sich gegenwärtig feministisches Engagement inhaltlich mit der inzwischen formelhaft auftretenden Dreierkombination »gender, race and class«. Es ist eine Formel, die regelmäßig und auch dort, wo es der Inhalt eines Texts nicht nahelegt, beispielsweise in Artikeln, die sich ausschließlich mit dem »gender«-Paradigma befassen, auftauchen muß, um die Zugehörigkeit zu einem politisch ernsthaften Feminismus zu signalisieren, oft zum Schaden der darin enthaltenen komplexen Fragestellungen. Wer sich nicht mit dieser Formel schmückt, gehört zum Abseits dieser Formation.

### 1. »Engagement« versus »Beliebigkeit«

Im Hinblick auf das Thema, das ich mir hier stelle, ist es interessant zu beobachten, wie sich im Lauf der letzten zwanzig Jahre dasjenige verändert hat, was in Opposition zu »Engagement« gesehen wurde, also das, was man unter »Nicht-Engagement« verstand, denn dieses wurde ja ebenfalls mit Begriffen belegt. Ende der sechziger Jahre war es die Vorstellung von der »Objektivität« von Wissenschaft, gegen die sich das »Engagement« richtete, und nun ist schon seit einiger Zeit »Beliebigkeit« der Schlüsselbegriff für Nicht-Engagement; er wird postmodernen Entwürfen pauschal zugeschrieben. Der Vorwurf der Beliebigkeit fehlt in keinem einzigen Angriff auf diese Entwürfe. Die Debatte ist, wenn nicht als hitzig zu bezeichnen, doch zumindest ausgesprochen wortreich, wenn wir die unterschiedlichsten Austragungsorte innerhalb der einzelnen Disziplinen, in einer Flut von Sammelbänden, Zeitschriftenartikeln, Konferenzen und in den populären Medien<sup>1</sup> berücksichtigen. Dabei sind die Angriffe sehr viel stereotyper als die Verteidigungen. Die Defensive auf den Vorwurf der Beliebigkeit verweist entweder regelmäßig darauf, daß das einzelne moralisch urteilende Individuum im pragmatischen Kontext keineswegs entmachtet ist, oder sie erläutert zum wiederholten Mal ihre Skepsis an der Artikulierbarkeit und Durchsetzbarkeit eines von der anderen Seite getragenen »Engagements«. So wendet sich J.H. Miller zum Beispiel in seinem Buch zur Ethik des Lesens<sup>2</sup> gegen die häufige Unterstellung einer »nihilistischen« Position in der Dekonstruktion und verweist darauf, daß der Leser keineswegs nach Belieben mit dem Text umgehen könne und daß sich ein ethischer Imperativ aus der Sprache selbst<sup>3</sup> und aus den Anforderungen einer »guten Lektüre« ergebe.

Insgesamt richtet sich die Debatte weniger auf die Inhalte des »Engagements«, die sich häufig genug annähern oder teilweise überschneiden, als auf die Vorgehensweisen in den Akten der Lektüre von Texten und der Formulierung von Zielen. So fußt die Skepsis, die von postmoderner Seite an der eindeutigen Artikulierbarkeit von »Engagement« geäußert wird, auf sprachtheoretisch und psychoanalytisch begründeten Erkenntnissen, die ich im vorangegangenen bereits eingehend dargelegt habe, und diese Skepsis richtet sich gegen eine Reihe von Annahmen, auf die sich »Engagement« im ideologiekritischen Sinn stützen muß, wie zum Beispiel die Vorstellungen der Transparenz von Sprache als Vehikel der Artikulation, die volle Verfügung des Subjekts über seine Äußerungen, die Verständigung über einen verallgemeinerbaren Sinn.

Ein weniger häufig beschrittener Weg, mit dem Vorwurf der Beliebigkeit und des Mangels an Engagement umzugehen, wäre es, nach den engagierten Momenten des Postmodernismus zu suchen, auch wenn der Begriff selten explizit verwendet wird. Die Situation der offensichtlich unter fortwährendem Produktionszwang schnell verteilten Etikettierungen im Bereich der Medien fordert geradezu auf, eine solche Suche zu unternehmen und damit ein bestehendes festgefahrenes Schema in Bewegung zu bringen. Aus Gründen der Konzentration auf einen medialen Ort beziehe ich mich hauptsächlich auf den Sammelband von Linda Nicholson, *Feminism/Postmodernism* von 1990<sup>4</sup>, der insofern als paradigmatisch angesehen werden kann, als dort zum Großteil bereits mehrfach anthologisierte und vieldiskutierte Texte noch einmal zusammengefaßt werden.

## 2. Differenz und Heterogenität

Eine der am häufigsten auftauchenden Positionen, die als »engagiert« bezeichnet werden könnten, ist die grundsätzliche Achtung vor dem Heterogenen, die in postmodernen Theorieentwürfen als Widerstand gegen totalisierendes Denken geäußert wird, sei es in der Rede über heterogene Sprachspiele, über die Heterogenität von künstlerischen Texten, von sozialen Konfigurationen, von ethnischen Gruppierungen. Die Vorstellung begegnet uns bei Lyotard<sup>5</sup> genauso wie in Derridas Idee von der Achtung des »Rechtes auf Differenz« im Anderen, auf das, was »sich nie zu Homogenem totalisieren oder reduzieren läßt«.<sup>6</sup> Bei Derrida läßt sich besonders deutlich die Konstruktion einer ethischen Position studieren: sie wird anhand eines konkreten Falles, in der Auseinandersetzung mit dem »Fall« Paul de Man (der für Derrida schockierenden Lektüre von de Mans Zeitungsartikeln zwischen 1940 und 1942 und den Reaktionen der Öffentlichkeit darauf, die ebenfalls schockierend sind), formuliert und dann in einem zweiten Schritt auf die Theorie der Dekonstruktion bezogen – immer von einer klar erkennbaren individuellen Subjektposition aus. Persönliche Stellungnahme und Bereitschaft zu Verantwortung werden sorgfältig abwägend sowohl von theoretischen als auch subjektiven Perspektiven her abgeleitet. Die Verantwortung wird »auch für die Regeln« übernommen, als »Achtung dessen, was in *jedem* Text heterogen bleibt«. Er fragt:

Gibt es eine systematische Gesamtheit von Themen, Begriffen, Philosophemen, Aussageformen, Axiomen, Bewertungen, Hierarchien, die die geschlossene und identifizierbare Kohärenz dessen ausmachen, was wir Totalitarismus, Faschismus, Nazismus, Rassismus, Antisemitismus nennen und die niemals außerhalb ihrer selbst erscheinen, vor allem niemals auf dem gegenüberliegenden Ufer? (104-5)



und fordert eindringlich zu gründlichster Lektüre auf, die für ihn eine dekonstruktivistische sein muß:

eine wachsame politische Praxis könnte ohne dekonstruktive Verfahren nicht einmal sehr weit in der Analyse all dieser Diskurse, Philosopheme, Ideologeme, politischen Ereignisse oder Strukturen gehen, in der Wiederaufarbeitung all dieser Fragen über die Literatur, die Geschichte, die Politik, die Kultur und die Universität. (. . .) Doch schien mir das, was ich unter diesem Namen ins Werk gesetzt habe, stets geeignet (. . .) zur Analyse der Bedingungen des Totalitarismus in all seinen Formen. (108-109)

Im folgenden will ich mich auf Äußerungen von feministischen Wissenschaftlerinnen konzentrieren, die explizit aus einer postmodernen Position argumentieren. Sie sind keineswegs immer als Gegenposition zur ideologiekritischen Variante des Feminismus formuliert, und ich werde auch das Verhältnis zwischen beiden nicht durchgehend thematisieren, da es mir gerade nicht um die Aufrechterhaltung der starren Lager geht. Gemeinsam ist den Autorinnen jene bereits erwähnte Skepsis, die zum Beispiel Wendy Brown in ihrem Artikel »Feminist Hesitations, Postmodern Exposures« als »Argwohn gegenüber totalisierenden Analysen und Vorstellungen«<sup>7</sup> bezeichnet. Heterogenität und ein Geflecht von Differenzierungen ergeben sich als Konsequenzen aus einer solchen Aufgabe des Anspruchs auf universelle Gültigkeit der eigenen Normen; als politische Konsequenz ergibt sich höchstens ein Nebeneinander von sich immer wieder neu konstituierenden Interessengruppen, in Nancy Fraser und Linda Nicholsons Worten, »eine Praxis, die sich aus einem Patchwork von einander überschneidenden Allianzen zusammensetzt und nicht eine Praxis, die durch eine grundsätzliche Definition umschreibbar wäre.«<sup>8</sup> Für Fraser und Nicholson kann demnach auch im Namen von Weiblichkeit kein umfassendes gemeinsames Programm aufgestellt werden, was jedoch ihrer Meinung nach

gerade nicht den Verzicht auf die Formulierung begrenzter, individueller, partikulärer politischer Ziele bedeutet; und nach Wendy Brown ist die Alternative dazu, »in einem unmoralischen politischen Umfeld um zeitlich begrenzte und immer auch anfechtbare Vorstellungen darüber zu kämpfen, wer wir sind und wie wir leben sollten.« (77)

In vielen der von mir durchgesehenen Beiträge wird darauf eingegangen, daß gerade aus traditioneller feministischer Position dagegen Einwände formuliert werden, die darauf zielen, eine gewisse moralische Autorität zu bewahren, die den Frauen auch noch oder vielleicht gerade im Opferstatus zukomme. Judith Butler hält, wie viele andere mit ihr, die transkulturell postulierte »Kategorie Frau«, die der Feminismus in den Anfängen aufgestellt hatte, als abträglich für die diversen Interessen von Frauen<sup>9</sup>, weil sie die Bandbreite der möglichen weiblichen Selbstartikulationen drastisch einschränken. Auch Donna Haraway kritisiert die mangelnde Binnendifferenzierung im postaufklärerischen Feminismus:

Der feministische Traum einer gemeinsamen Sprache ist wie alle Wunschträume nach einer absolut wahren Sprache und einer absolut wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe von Erfahrung ein totalisierender und imperialistischer Traum.<sup>10</sup> (215)

Die Konsequenz einer solchen kritischen Revision feministischer Utopien wäre nach Brown die Etablierung politischer Räume, die »nicht rein, scharf abgegrenzt, abstrakt körperlos oder permanent sein könnten: wenn sie sowohl postmoderne Machtstrukturen als auch spezifische feministische Wissensinhalte nützen wollten, müßten sie heterogen, nicht-institutionalisiert und demokratisch bis zur Erschöpfung sein.«<sup>11</sup>

### *3. Das Heterogene und das Andere – zwei unterschiedliche Konstruktionen*

Da bei uns diejenigen Stimmen überwiegen, die vor solchen Einstellungen warnen, kennen wir wenige Äußerungen, in denen deren Gewinn herausgestellt wird. Diversität als Konsequenz der Achtung vor dem Heterogenen ist eine der positiven Seiten, die besonders selten erwähnt werden. In diesem Zusammenhang erscheint es mir besonders wichtig, eine Differenzierung zwischen dem Heterogenen und dem »Anderen« vorzunehmen. Während in den Anfängen postmoderner Theoriebildungen das Konzept des Anderen nicht besonders deutlich von dem des Heterogenen geschieden wurde<sup>12</sup>, zeichnet sich heute eine Trennung der beiden Vorstellungen ab: Anna Yeatman<sup>13</sup> zum Beispiel stellt den Unterschied einer Ethik des Diversen zur Ethik des Anderen heraus:

Wo der Status als »Anderer« eine metonymische Beziehung zwischen den Kategorien der Frauen, der Kinder, der Wilden, der Eingeborenen und der Orientalen herstellte, führt die Auflösung dieses Status zu Komplexität und dem Zulassen einer außerordentlich reichen Vielheit dessen, was alle diejenigen, die vorher als »Andere« fungiert haben, repräsentieren. (289)

So einfach läßt sich jedoch eine solchermaßen angedeutete Überführung in eine Situation des heterogenen Nebeneinander nicht erreichen. Das Andere, so wie es nicht erst seit der Aufklärung konzipiert wurde, ist ja, in dialektischer Auffassung eine Dimension des Selbst und in jedem Fall, auch in seiner exterritorialisierten Form, aufs engste mit diesem verbunden und erst von dessen Sichtweise aus denkbar. Die Psychoanalyse Freuds und noch mehr die Lacans betonen die Funktion des Anderen als abgespaltenem Anteil des Ich und situieren die Prozesse dieser Abspaltungen in ih-

ren Theorien zur Genese des Subjekts. Auch für kulturhistorische Analysen ist der Begriff des Anderen von großem Wert, gerade weil die Konstruktion von Anderen in der abendländischen Geschichte eine so folgenschwere und katastrophal zerstörerische Rolle gespielt hat.

Durch die Ausdifferenzierung der Begriffe des Anderen und des Heterogenen könnte insbesondere die analytische Funktion der Vorstellung vom Anderen gestärkt werden und sich ein kulturkritisches Projekt abzeichnen. Denn das Neben- und Miteinander heterogener Gruppierungen kann sich nur dann konstituieren, wenn es aus den Verstrickungen und Bindungen mit den kulturellen Konstruktionen des Anderen entlassen ist. Die unbewußten Bindungen des Anderen an das Ich sind sowohl individualpsychologisch als auch im Hinblick auf kollektive psychische Konstruktionen zu beschreiben:

Wo Vernunft das, was sie nicht ist, sich nicht aneignen kann (. . .), schlägt direkte Beherrschung in Ausgrenzung und Verdrängung um. Der Preis für den historischen Aufbau eines gepanzerten Selbst ist folglich die Erzeugung weiter Räume des Unbewußten, eines »inneren Auslands« (Freud), das ununterbrochen mit hohem Energieaufwand bewacht werden muß.<sup>14</sup>

Psychoanalytisch formuliert, würde erst dadurch, daß das Ich, bzw. die Kultur, sich der Prozesse der Abspaltung eines Anderen bewußt wird, die Grundlage für eine Achtung des Heterogenen geschaffen und der Eintritt dieses Ich in eine Geflecht von diversen, nun nicht mehr grundsätzlich asymmetrischen Beziehungen ermöglicht. Die Veränderung gilt der »irrationalen inneren Angst vor dem Verdrängten, die nur aufhebbar scheint um den Preis des Untergangs des Selbst, in welchem der Mensch sich in Besitz genommen zu haben vermeint.«<sup>15</sup> Ich spreche auch deshalb von einem »Projekt«, weil gerade auf diesem Gebiet noch sehr viel

untersucht und gelernt werden muß und weil es sich um einen unabschließbaren Prozeß handelt, wie die gegenwärtige intensive Diskussion um die internen und externen Anderen belegt.<sup>16</sup>

Bei dieser hier nur umrißhaft angedeuteten Diskussion geht es im Grunde nicht mehr darum, zu verstehen, daß es nicht vielleicht wirklich für das einzelne Subjekt – dasjenige, das sich selbst ins Zentrum setzt – angenehm und dem Ausbau der eigenen Position dienlich sein könnte, eine Erklärung für das Andere aus dem Selbst zu schaffen und sich damit ein Bild der Welt zu machen. Vielmehr ist es, so wird immer wieder angemerkt, unrealistisch, solchen Sehnsüchten nachzuhängen, da sich die weltpolitische Situation bereits rapide und unwiderruflich in eine andere Richtung bewegt habe. Die technologische Entwicklung, die ökonomischen Erscheinungen des Spätkapitalismus, die Bevölkerungsentwicklung in den reichen wie in den »Entwicklungsländern« usw. werden immer wieder angeführt. Die Autorinnen, von denen ich spreche, sind der Überzeugung, daß die postmodernen Bedingungen, unter denen wir leben, nicht mehr rückgängig zu machen sind. Nur wer diesen Bedingungen ins Auge zu blicken versucht, geht noch als *agens* mit ihnen um »Wir können uns weder ideologisch noch materiell zurückbewegen«, meint Donna Haraway, und fährt fort, »die Entwicklung einer oppositionellen Politik im Rahmen postmoderner politischer Bedingungen verlangt eine unerbittliche theoretische Reflexion dieser Bedingungen.« (63)

#### 4. »Beyond Community« oder »Fremde unter Fremden«

Ich greife ein Beispiel heraus, an dem sich zeigen läßt, wie die Anbindung einer solchen theoretischen Diskussion von Differenz und Heterogenität an Modelle für die Praxis aussehen kann: In ihrem Aufsatz »The Ideal of Community and the Politics of Difference« kritisiert Iris Marion Young<sup>17</sup> die weitverbreitete feministische Idee von Gemeinschaft, da die Vorstellung von homogenen Gemeinschaften – hier über eine gemeinsame Definition von Geschlecht getragen – nicht berücksichtige, daß sie nicht *eine* Sache erzeugt, sondern *zwei*, nämlich ein Innen und ein Außen. Die Konzepte, auf denen eine solche Vorstellung von Gemeinschaft fußen, sind die der Präsenz und der Identität, beides Konzepte, die wirkliche Differenz nicht zulassen. Differenz definiert sie dann als »die nicht reduzierbare Besonderheit von Erscheinungen, die es nicht erlaubt, diese auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen oder sie ohne Rest zu vereinheitlichen.« (304) Die Umsetzung einer solchen Vorstellung von Differenz würde eine Politik »jenseits von Gemeinschaft« bedeuten, eine, die nicht mehr von der Illusion getragen sei, man könne andere so verstehen wie sie sich selbst verstehen oder umgekehrt, man könnte so verstanden werden wie man sich selbst verstehe. Ein solches Verstehen sei nur in homogenen Gruppen möglich, doch gerade die Ausgrenzungen, die Rassismus, ethnischer Chauvinismus etc. vornimmt, würden, von der Innenseite her gesehen, besonders stark von einem solchen Verstehenskonzept und von solchen Ideen von Präsenz und Identität ausgehen. Ein Blick auf die Geschichte rassistischer Bewegungen bestätigt den Zusammenhang zwischen der Konstruktion von Homogenität nach innen und Abgrenzung nach außen. Zum Schluß formuliert sie noch ihre Utopie einer »unoppressive

city«, einer Stadt ohne Unterdrückung, wo man eingesehen habe, daß »das Leben in der Stadt (. . .) das Zusammenleben von Fremden« bedeute, wo man offen sei gegenüber Differenz, die sie mit »unassimiliertem Anderssein« (319) bezeichnet, und wo man dies auch noch als Diversität genieße. Das Beispiel ist m.E. nicht nur interessant wegen seiner Aktualität für die gegenwärtige bundesrepublikanische Debatte über Einwanderung, »Umsiedlung« und Asyl<sup>18</sup>, sondern verweist uns noch einmal auf die feministische Vorstellung eines weiblichen »wir«, die immer noch eine tragende Funktion hat, ohne daß die darin enthaltenen Ausschlußmechanismen genügend berücksichtigt werden.

In ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst* schreibt die Psychoanalytikerin Julia Kristeva<sup>19</sup> Freuds späte Werke in Richtung postmoderner Theorien fort und bemerkt am Ende in bemerkenswerter Übereinstimmung mit der Philosophin Young und der Soziologin Yeatman über die ethnisch vielfältige Kultur Frankreichs:

Da ein neues gemeinschaftsstiftendes Band fehlt – eine Heilsreligion, die die Masse der umherirrenden und Differenten in einen neuen Konsensus einbinden würde (. . .) sind wir das erste Mal in der Geschichte dazu gezwungen, mit anderen, von uns gänzlich Verschiedenen zu leben, und dabei auf unsere persönlichen Moralgesetze zu setzen, ohne daß irgendein unsere Besonderheiten umschließendes Ganzes diese transzendieren könnte. Eine paradoxe Gemeinschaft ist im Entstehen, eine Gemeinschaft von Fremden, die einander in dem Maße akzeptieren, wie sie sich selbst als Fremde erkennen. (213)

Mit ihrem psychoanalytischen Blick macht sie in ihrem Buch auf etwas aufmerksam, was die überwiegend soziologisch orientierten Modelle von Multikulturalität als Problem nicht anerkennen, wenn sie sich nicht gleichzeitig den Konstrukten der »inneren Fremdheit« zuwenden. Sie sieht eine Ge-

fahr in unproblematisierten Gemeinschaftsvisionen auch auf der Basis von Differenz, welche die Vorstellungen von Gleichheit ablösen:

Der romantische oder bedrohliche Ernst der Fremdheit an sich löst sich auf im Glitzern einer polymorphen Kultur, die jeden in seine eigene Andersartigkeit oder Entfremdung verweist. Aber eine solche Kultur assimiliert den Fremden auch nicht; sie löst sein Wesen auf, indem sie die klaren Grenzen zwischen gleichen und anderen auflöst.<sup>20</sup>

Ihre Antwort darauf ist eine »Ethik des Respekts für das Unversöhnbare« im psychoanalytischen Sinn: »Wie könnte man einen Fremden tolerieren, wenn man sich nicht selbst als Fremden erfährt?«<sup>21</sup> Damit ist nicht eine einfache Lösung, sondern ein kulturkritisches Projekt formuliert, ein Prozeß fortwährender Analyse der Selbst- und Fremdbilder<sup>22</sup>, der die gegenwärtige Diskussion multikultureller Gesellschaften begleiten muß.<sup>23</sup>

### *5. Subjekt und Engagement*

Eines ergibt sich zumindest aus diesem Versuch, die Ansichten zur Heterogenität von Erscheinungen – Dingen, Texten und Menschen – und damit auch etwas, was als »Engagement« bezeichnet werden könnte, genauer zu betrachten: der pauschale Vorwurf der »Beliebigkeit« ist kaum haltbar, außer man versteht darunter das Fehlen universalisierbarer Kategorien. Dafür aber taugt der Begriff der Beliebigkeit nicht mehr. Dazu noch einmal Wendy Brown:

Politik, einschließlich einer Politik mit leidenschaftlichen Zielsetzungen und Vorstellungen, kann auch ohne eine starke Theorie des Subjekts gedeihen, ohne ein Konzept von Wahrheit und ohne wissenschaftlich abgeleitete übergreifende Normen. (78)



Bei genauerer Betrachtung überlappen sich wie gesagt in vielem die konkreten politischen Inhalte.<sup>24</sup> Wenn allerdings dekonstruktivistische Textpraxis daran interessiert ist, die versteckte Widersprüchlichkeit in jeder Art von Text herauszuarbeiten, kann sie auch vor dem eigenen nicht halten. Es hängt also davon ab, ob eine entsprechende Verunsicherung zugelassen und auf welche Weise sie als notwendig und fruchtbar erachtet wird. Die zitierten Beispiele zeigen durchaus eine Tendenz, in der Referenz auf die Gegenpositionen diese zu simplifizieren und auch dort eindeutig zu machen, wo sie um Differenzierung bemüht ist. Linda Hutcheon bemerkt, daß die meisten politischen Aussagen, die im Rahmen postmoderner Texte gemacht werden, »doppelt codiert« sind, indem sich »historisches Bewußtsein mit einem ironischen Sinn für kritische Distanz mischt«<sup>25</sup>, und sie führt die Polarisierung in der Debatte über das politische Engagement der Postmoderne, von der ja in meinem Beitrag die Rede ist, darauf zurück, daß von den Doppelcodierungen fälschlicherweise jeweils nur eine Seite beachtet wird. In einem kürzlich gegebenen Interview zum Thema Neokolonialismus tritt Gayatri Spivak für eine Aufrechterhaltung der Kompliziertheit der Dekonstruktion<sup>26</sup> ein und kritisiert die »Domestizierung und Trivialisierung« der Dekonstruktion, die sie auch dort vorfindet, wo diese zum »Diskurs der Ausgeschlossenen« im politischen Sinn erklärt wird.<sup>27</sup>

Doch einiges von dem Unbehagen, das die Debatte um »Beliebigkeit« und »Engagement« in mir von Anfang an erzeugte, ist auch nach der erneuten Durchsicht von Stellungnahmen zum Problem der Heterogenität aus feministischer und postmodernistischer Sicht nicht gewichen. Wenn nämlich die Frage des Engagements alleine auf der Ebene der Theorie abgehandelt wird, schränkt sich die moralische

Entscheidung des einzelnen Subjekts, das mit diesen Theorien umgeht, auf die *Wahl* eines Paradigmas ein, das dann quasi die weiteren Entscheidungen abnimmt. Doch damit ist es nicht getan, denn in der Praxis kennen wir sowohl mechanistische Lippenbekenntnisse zum »gender- race-and class«-Engagement und wir kennen mainstream-Dekonstruktionen im Sinn eines affirmativen Postmodernismus. Die Zugehörigkeit zu einem die ethischen Entscheidungen scheinbar legitimierenden »Lager« entbindet nicht von Wachsamkeit, von Verantwortung und auch nicht von individuell zu treffenden und zu tragenden Entscheidungen. Aus diesem Grund ist die Debatte an denjenigen Stellen problematisch, wo nicht reflektiert wird, daß es sich höchstens um eine begrenzte Erörterung der Frage handeln kann, welches politische, moralische, ethische *Potential* im jeweiligen Paradigma enthalten ist. Nichts mehr aber auch nichts weniger.

<sup>1</sup> vgl. Peter Engelmann, »Einführung«, in: ders., hg., *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart* (Stuttgart 1990)

<sup>2</sup> J.H. Miller, *The Ethics of Reading* (New York 1987)

<sup>3</sup> vgl. Miller S. 127

<sup>4</sup> Linda J. Nicholson, hg., *Feminism/Postmodernism* (New York 1990)

<sup>5</sup> vgl. u.a. Jean-François Lyotard, *Das Postmoderne Wissen* (Wien 1986)

<sup>6</sup> Jacques Derrida, *Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel. . . Paul de Mans Krieg. Mémoires II* (Wien 1988), S. 103

<sup>7</sup> Wendy Brown, »Feminist Hesitations, Postmodern Exposures«, *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3.1 (1991), 79

<sup>8</sup> Nancy Fraser, Linda J. Nicholson, »Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism«, in: Nicholson, S. 19-38

<sup>9</sup> Judith Butler, »Gender Trouble. Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse«, in: Nicholson S. 324-340

<sup>10</sup> Donna Haraway, »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s«, in: Nicholson, S. 215

<sup>11</sup> Brown, »Feminist Hesitations«, S. 80

<sup>12</sup> Ein gutes Beispiel dafür sind Spivaks Aufsätze aus den frühen achtziger Jahren, in denen die Vorstellung von »the other« das Andere und das Heterogene umfaßt; vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics* (New York 1987)

<sup>13</sup> Anna Yeatman, »A Feminist Theory of Social Differentiation«, in: Nicholson, S. 281-299

<sup>14</sup> Hartmut und Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft* (Frankfurt/M 1985), S. 17

<sup>15</sup> Böhme, *Das Andere*, S. 18

<sup>16</sup> Daß sich gerade Feministinnen verstärkt dieser Frage zuwenden, hat nicht zuletzt darin seinen Grund, daß wir in den letzten zwanzig Jahren im Rahmen der Fragen nach der Konstitution von Weiblichkeit in den verschiedenen Kulturen »Spezialistinnen« in der Analyse der Konstruktionsweisen von »Otherness« geworden sind.

<sup>17</sup> Iris Marion Young, »The Idea of Community and the Politics of Difference«, in: Nicholson S. 300-323

<sup>18</sup> In diesem Zusammenhang sollte darauf hingewiesen werden, daß die meisten der theoretischen Positionen, die ich hier durchsehe, aus dem Kontext der USamerikanischen Kultur stammen, wo »Polyethnizität« mehr als »Normalfall« angesehen wird als in Europa; die Begriffe im Rahmen der europäischen Diskussion haben wir jedoch aus diesem kulturellen Kontext entnommen. Werner Sollors weist darauf hin, daß in der europäischen Geschichte »ältere Theorien des Nationalstaates (und viele nationalistische Bewegungen) von einer idealtypisch homogenen Bevölkerung in Konfrontation mit meist nur einer Minderheit ausgingen.« Diese Aussage trifft, wie ich meine, auch im Präsens formuliert zu. Vgl. Werner Sollors, »Konstruktionsversuche nationaler und ethnischer Identität in der amerikanischen Literatur«, in: *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*, hg. Bernhard Giesen (Frankfurt/M 1991), S. 537

<sup>19</sup> Julia Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst* (Frankfurt/M 1990)

<sup>20</sup> Kristeva, *Fremde*, S. 161-2

<sup>21</sup> Kristeva, *Fremde*, S. 198

<sup>22</sup> Dazu gehört m.E. auch dringend eine Analyse der Repräsentation von Anderssein, zum Beispiel der Funktion von »visual markers«, auf die ich an anderer Stelle eingehe

<sup>23</sup> Es wird Kristeva zum Vorwurf gemacht, sie beziehe sich zu sehr auf das Ich der dominanten Kultur und zu wenig auf die realen Anderen. Hier wird eine ganz grundsätzliche Frage angeschnitten, nämlich diejenige nach der kulturellen Position des forschenden Subjekts, die in diesem Fall (verkompliziert durch Kristevas eigenen Immigrantinnenstatus) als eine Posi-

tion innerhalb der herrschenden Kultur Europas zu bestimmen ist. Von dort aus unternimmt Kristeva dann ihre Kritik der Implikationen, die mit der entsprechenden Position verbunden sind. Im Zusammenhang mit der aufgeworfenen Fragestellung ist dies die wichtigste Aufgabe für diejenigen, die sich in einer so definierten Position befinden. Darüberhinaus wäre es naiv anzunehmen, daß diejenigen Gruppen, die sich gegenüber einer als dominant betrachteten Gruppe als reale Andere verstehen, bzw. von diesen so eingestuft werden, keine Konstruktion von wiederum internen Anderen vornähmen.

<sup>24</sup> vgl. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York 1988), S. 212-214

<sup>25</sup> Hutcheon, *Postmodernism*, S.201; s. auch das gesamte Kapitel 12 »Political double-talk«

<sup>26</sup> zur Frage der Komplexität vgl. auch Jean François Lyotard, *Postmoderne für Kinder* (Wien 1987), Kap. 3

<sup>27</sup> »Neocolonialism and the Secret Agent of Knowledge: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak«, *The Oxford Literary Review*, 13 (1991), 220-251

*Avantgarde – weiblich*



*Gertrude Stein, Hilda Doolittle (H.D.)  
und Djuna Barnes: Drei Amerikanerinnen in Europa*

In das Unternehmen der literarischen Moderne haben sich ungewöhnlich viele Frauen eingemischt. Ich habe drei von ihnen ausgewählt, die vieles gemeinsam haben, deren literarisches Experiment jedoch in ganz unterschiedliche Richtungen weist. Sie beteiligten sich an den »großen Entwürfen« der anbrechenden Moderne; die pauschale Vorstellung von der Enge und Kleinheit der Themen auch der Schriftstellerinnen der Moderne treffen auf sie nicht zu. Der Vergleich zwischen diesen drei Autorinnen erlaubt es mir, so hoffe ich, nicht immer wieder bei isolierten Aussagen über Weiblichkeit und Avantgarde zu landen, der Versuchung zum Verabsolutieren und zur Einseitigkeit zu entgehen. Denn vieles drängt heute in diese Richtung. Die Suche nach »Weiblichkeit in der Schrift« ist komplizierter geworden, gestaltet sich nicht mehr so einfach als Erforschung emanzipatorischer Aussagen in den Texten von Frauen oder von Leidensspuren, die durch Marginalisierung und Unterdrückung hinterlassen werden. Vielmehr zeichnet sich heute eine Tendenz ab, nach der ein neuer »feministischer Grundtext« geschrieben werden soll, mit Hilfe dessen viele Interpretationen angefertigt werden können. Statt biologischer oder sozialer Kategorien fungieren in diesem Text vorwiegend ästhetische, die in einer Poetik der Negation angesiedelt sind. Die Avantgarde-Autorinnen eignen sich vorzüglich für eine Verwendung in diesem Sinn. Was wir zuhauf vorfinden, sind Texte, die gegen eine (auch patriarchalische) Tradition anschreiben. Anti-traditionell und anti-patriarchalisch ist jedoch noch lange nicht mit »weiblich« gleichzusetzen; das möchte ich zumindest als Moment der

Skepsis an den Anfang einer solchen Arbeit stellen, da mir daran liegt, neue ontologisierende Mythenbildungen zu vermeiden.

Wie ich es auch drehe und wende, ich komme um Aussagen vom Typ »Leben und Werk« nicht herum. Denn Stein (1874-1946), H.D. (1886-1961) und Barnes (1892-1982) waren auch legendäre Gestalten, über die eine Menge Geschichten fabriziert wurden. Über andere, weniger erschlossene Frauenfiguren der literarischen Moderne, vor allem solche,



H.D. ca. 1921



die sich in den bekannteren Zirkeln bewegten, gab es diese Legenden sogar vor der Ausgabe ihrer Werke, wie z.B. bei Kay Boyle oder Mina Loy. Sie bildeten einen wichtigen schmückenden Teil der männlichen Geschichtsschreibung.

»Drei Leben«<sup>1</sup>

Die Wege der drei Autorinnen haben sich im Paris der zwanziger Jahre gekreuzt, sie sind einander gelegentlich begegnet, ohne daß es zu einer tieferen Beziehung gekommen ist. Ihr Experimentiergeist wird von der Aufbruchstimmung und der kulturellen Fruchtbarkeit jener Jahre in den europäischen Metropolen genährt. Alle drei waren sogenannte *expatriates*, kamen also im Strom der vielen Amerikaner/innen nach Europa, die sich dort mehr Anregungen für ihre künstlerische Entwicklung versprachen und von den Berichten, die nach New York und in die amerikanische Provinz drangen, magisch angezogen wurden. Gertrude Stein<sup>2</sup> blieb ihr Leben lang in Frankreich; Djuna Barnes<sup>3</sup> kehrte bei Kriegsausbruch nach New York zurück und lebte dort in Einsamkeit; H.D.<sup>4</sup> verbrachte viele Jahre in London, in den Zirkeln des »Anderen Bloomsbury«, dann den Rest ihres Lebens in der Schweiz, in Hotels und im Schutzraum einer Nervenklinik. Alle drei waren exzentrische Erscheinungen: Gertrude mit ihren rauen Wollröcken, den Sandalen und gestickten Westen und einem kurzgeschorenen Männerhaarschnitt, Djuna mit ihrem schwarzen Cape (das sie aus Armutsgründen viele Jahre lang trug), mit auffallenden Ohrringen und viel Schminke, Hilda mit Kleidern, die höchst eigenwillig waren, in keine der Moden zu passen schienen und mit



Djuna Barnes (das Jahr der Aufnahme ist nicht bekannt)

denen sie – meist unfreiwillig – als schlanke imponierende Erscheinung überall Aufsehen erregte.

In der Wahl ihrer Sexualpartner wichen die drei Autorinnen von den Normen der Weiblichkeit und heterosexuellen Orientierung ab. Gertrude ließ sich mit Alice B. Toklas in einer lebenslangen monogamen Beziehung nieder, deren »Geheimnis« allerdings sorgfältig gehütet wurde, Hilda und Djuna waren bisexuell und über lange Lebensphasen recht promiskuid. »Wie eine blaue Flamme« mischte sich Frances Gregg in Hildas Beziehung zu Ezra



Gertrude Stein und Alice B. Toklas 1922

Pound ein, und später, nach ihrer Ehe mit dem Dichter Richard Aldington und einem Verhältnis mit Cecil Gray, dem Vater ihrer Tochter Perdita, wurde sie durch die Liebe und das Verständnis von Bryher (Winifred Ellerman) vor einem Zusammenbruch gerettet. Daraus entwickelte sich eine lebenslange wenn auch nicht unproblematische Beziehung, die eine Reihe von ungewöhnlichen Dreiecks-

verhältnissen mit einschloß. Djuna Barnes schrieb ihr wichtigstes Werk, *Nightwood*, nachdem ihre Liebesbeziehung mit Thelma Wood zuende gegangen war, nach vielen verzweifelten Nächten, in denen sie in den Pariser Bars nach ihrer Geliebten gesucht hatte.

Jede war auf ihre Weise eine ungewöhnliche Persönlichkeit, vor allem wenn wir sie an den Weiblichkeitsnormen messen. Sie paßten in keines der zeitgenössischen Weiblichkeitsmuster, wohl aber in verschiedene avantgardistische »Szenen«, in denen alle möglichen Varianten der Auflösung von Geschlechtsstereotypen und antibourgeoises Verhalten selbstverständlich waren und gewollt praktiziert wurden. Wie einsam in jedem Einzelfall der Aufbruch aus der amerikanischen Provinz bzw. dem als provinziell erlebten New York und aus einem überschaubaren Leben auch gewesen sein mag, so zeigt uns gerade die vergleichende Sicht, daß es doch einen umschreibbaren Ort gab, an dem sie sich zeitweise niederlassen konnten und an dem alle diese Abweichungen besonders geschätzt waren. Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts bedeutete eben nicht nur eine bestimmte Position innerhalb der Künste, sondern auch eine Lebensform. Es wäre sicher falsch, die genannten Autorinnen zu Heldinnen einer alternativen Weiblichkeit zu machen, die im Alleingang sowohl ihren Lebensstil als auch die Literatur revolutionierten. Daß sie einen fast halsbrecherischen Mut hatten, bleibt jedoch unumstritten. Ihre Texte waren für die meisten Zeitgenossen unverständlich und mußten, von Geldgebern und einflußreichen Mäzenen (u.a. T.S. Eliot und Peggy Guggenheim im Fall von Barnes; Pound, Bryher, Pearson bei H.D.; Sherwood Anderson, Carl van Vechten und das eigene Vermögen bei Stein) unterstützt, zum Teil in Eigenfinanzierung herausgegeben werden.



Gertrude Stein 1926

Das Leben außerhalb der bürgerlichen Normen und in recht fragilen, sich immer wieder neu formierenden Gruppen ging – vor allem für Barnes und H.D. – Hand in Hand mit einer ganzen Portion Leid, das bei beiden zu psychischen Zusammenbrüchen führte. Gertrude Stein wehrte mit ihrem geordneten Lebensstil, der auch Alice B. Toklas in einer analog zur bürgerlichen Ehe konzipierten Rolle fest-



hielt, Unsicherheiten der Identität und Exzesse ab, zog jedoch alle möglichen Exzentriker durch ihren geliebten und gefürchteten Salon an. Die Berichte über das bewegte Leben in Paris konnotieren ein Leben in Muße und *laissez faire*, das der eisernen Arbeitsdisziplin der Autorinnen keinerlei Rechnung trägt. H.D. schrieb in Hotels, in beengten Londoner Appartements, in Klinken, wo auch immer, täglich an ihren immer wieder umgeschriebenen Texten, an denen alles »kristallklar« und stimmig sein mußte. Gertrude Stein hinterließ ein äußerst umfangreiches Werk, an dem sie ebenfalls täglich arbeitete; nur von Barnes' Zeit in New York wissen wir nicht sehr viel mehr, als daß sie mit dem *OED* immer weiter an komplizierter Lyrik schrieb und ihre Wohnung nur mehr selten verließ. So manche Details ihrer Lebensumstände, ihre Briefe und schließlich die Werke selbst führen vor, wie unerbittlich sie an einem für sie adäquaten Schreiben gearbeitet haben.

*»Three Moral Tales/Drei moralische Geschichten«:<sup>5</sup>  
Über das Geschichtenerzählen*

Je mehr sich die Autorinnen der Moderne selbst vom Geschichtenerzählen wegbewegten, umso mehr neigte die Literaturkritik dazu, solche zu produzieren. Je weniger die schwierigen Texte fesselnde Lesestoffe anboten, umso mehr wandte man sich dem Leben als spannendem Stoff zu. Stein, Barnes und H.D. bieten einen Fundus an Episoden und Lebenssituationen, die das Nacherzählen geradezu herausforderten (oder geht die Richtung umgekehrt, daß wir aufgrund der Erzählungen von »Lebens«situationen sprechen und ihre Konstruiertheit vergessen?) Sie sind inzwischen zu Legenden erstarrt im Umlauf und haben neue, nun

textuelle, Gestalten geschaffen. Es kann hier kaum darum gehen, sich dieser Geschichten zu entledigen, hinter die fiktiven Figuren zu treten, das Erfundene abzutrennen und auf »authentische« Personen zu treffen, sondern eher darum, sich der jeweiligen Tendenzen der narrativen Verarbeitung bewußt zu sein und die Verantwortung für die selbst produzierten Geschichten zu übernehmen. Dies führt konsequenterweise auch zu der Frage: welche Erzählungen produzieren wir heute? Welche Lebensdaten wählen wir bevorzugt aus? Und spezifischer: Welche feministischen Geschichten werden geschrieben und zu welchem Zweck?<sup>6</sup>

Gertrude Stein war diejenige unter den Autorinnen, die sich solche Fragen selbst schon gestellt hatte und die in voller Absicht in die Legendenproduktion einstieg. In *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) und in *Everybody's Autobiography* (1937),<sup>7</sup> die sie, wie sie sagt, in ihrem »Brot-erwerbsstil« geschrieben hat, plazierte sie sich selbst als Genie in den Mittelpunkt eines sie umschwärmenden Zirkels von Berühmtheiten. Die Zeitgenossen (und nicht nur diese) übersahen dabei, daß sie dies mit einer Menge Selbst-ironie tat, daß sie dabei schlaue ihr literarisches Experiment weitertrieb, indem sie einen Klatsch- und Tratschton bewußt persiflierend aufgriff und daß sie damit auch einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung der Gattung Autobiographie setzte. Im *names-dropping* übertrifft sie dort die zahllosen Berichte der ernsthaften Chronisten, die von dieser aufregenden Zeit schwärmten oder sich giftig an ihr ausließen. Die Anekdoten sind oft Teile von intriganten Fortsetzungsgeschichten, wie zum Beispiel daß sie den betrunkenen Hemingway mit Brachialgewalt hinauswerfen ließ, worauf sich dieser in seinen Erinnerungen an Paris,

*A Moveable Feast* (1960) böse rächte. McAlmon, Ehemann von H.D.'s Gefährtin Brhyer, schreibt in seinen Memoiren *Being Geniuses Together* (1938) über Stein: »Laßt uns nun Gertrude Stein unserer Liste von Megalomanen hinzufügen«, und in einer Rezension von Steins Roman *The Making of Americans* schreibt er neben weiteren Nettigkeiten: »Unglücklicherweise wurde einer naiven und ziemlich kindischen Person der Ruf einer führenden Rolle in der modernen Literatur aufgezwungen«. Vorausgegangen war eine Bemerkung Steins über McAlmon in *The Autobiography*, die ihn geärgert hatte. Und sofort. Stein und Barnes »begegnen« einander sogar auf solche Weise, denn Barnes persifliert in ihrem 1928 anonym erschienenen *Ladies Almanach* Gertrude als »Low-Heel« und Toklas als »High-Head«.

H.D., die jeglicher Publizität abgeneigt war, verzögerte die Publikation von Texten, die biographische Aufschlüsse liefern könnten oder schrieb Gedichte völlig um, damit sie nicht zu viel verrieten. Vor allem in der Lyrik kamen bis ins Alter hinein intensive Leidenschaften zum Ausdruck, die geschützt werden wollten. Und doch kam ihre Kompositionsweise dem Bedürfnis nach Geschichten entgegen, indem sie zentrale Episoden ihres Lebens immer wieder bearbeitete, zum Beispiel in *The Gift*, *HERmione*, *Bid Me to Live*. Neben den Umständen ihrer Verlobung mit Ezra Pound, der Beziehung zu den Dichtern Richard Aldington und D.H. Lawrence<sup>8</sup> und der Analyse bei Freud ist es vor allem die Namensgebung durch Pound, die Eingang in die Erzählungen der Kritiker gefunden hat (und ich erzähle dies hier wieder): bei einem Treffen H.D.s mit Pound im *tearoom* des British Museum zeigt sie dem inzwischen bereits anerkannten Dichter ihr Gedicht »Hermes of the Ways«, worauf dieser einige Veränderungen vornimmt und dann »H.D.



Imagiste« darunterkritzelt. Hilda Doolittle hat dadurch ihren Namen empfangen, und gleichzeitig wurde auch die literarische Bewegung des *Imagism* geboren. Nicht nur der Name und die Geschichte blieben an ihr haften, sondern bis heute gilt H.D. fast ausschließlich (eine Ausnahme bilden einige wenige amerikanische Literaturwissenschaftlerinnen) als prototypische Vertreterin dieser literarischen Bewegung, die ihre Dichtung völlig dem Programm anzupassen vermochte.<sup>9</sup> Dabei waren ihre vor dem explizit formulierten Programm entstandenen Gedichte bereits »wie für dieses geschrieben« und außerdem entwickelte sie sich bald von der Gruppe weg. Rachel Blau DuPlessis schlägt den bisher unbeschrrittenen Weg vor, nämlich herauszufinden, wie sehr das imagistische Glaubensbekenntnis selbst von H.D.s Kreativität beeinflusst war.<sup>10</sup> Die Dichterin und das Manifest haben den Namen des Schöpfers angenommen. Eine Literaturgeschichte, die versuchen würde, die weibliche Seite der Avantgardebewegungen zu erfassen, muß gegen diesen männlichen Schöpfermythos<sup>11</sup> anschreiben. Dies ist umso schwieriger, weil er wie jeder Mythos als »natürlich« erscheint und sich auf viele Lebensbereiche beziehen läßt.

Da Djuna Barnes nach 1940 ihre Kontakte drastisch reduzierte, sich bis kurz vor ihrem Tod weigerte, mit möglichen Biographien zusammenzuarbeiten und Biographisches in ihrem Werk nur höchst verschlüsselt einbezog, mußten sich Texte vom Typ »Leben und Werk« auf andere Quellen stützen. Die eine Djuna Barnes, die durch entsprechende Texte geistert, ist die exzentrische Frau im New Yorker Greenwich Village vor dem 1. Weltkrieg und die skandalumwitterte Gestalt wilder Pariser Nächte und surrealistischer Feste. Viele wünschten sich ihre Anwesenheit im Salon von

Natalie Barney<sup>12</sup> oder in den Bars und Cafés, denn sie war witzig, auffallend, wagemutig. Ihre Aphorismen, die manchmal vulgären Beschimpfungen, ihre Gesten warmherziger Freundschaft (»Djuna Barnes, integre et fruste« nennt Barney sie), ihre hysterischen Anfälle werden immer wieder erzählt. Andrew Field, der erste Biograph, ist sich zunächst der vielen Probleme bewußt, die sein Versuch beinhaltet und räumt ein, daß er mindestens drei Versionen der Biographie schreiben könnte, eine Chronologie der Ereignisse und Begegnungen, die Geschichte von Barnes als Schriftstellerin und eine psychologische Studie. Doch dann gelingt es ihm nicht, dem Zwang zur Produktion einer kohärenten Geschichte zu entgehen. Sie funktioniert durch einen Akt der psychologischen Reduktion auf ein zentrales Trauma im Leben der Autorin. Field geht von einer inzestuösen Handlung ihres Vaters (ob real oder von ihr phantasiert ist nicht so wichtig) aus und erklärt damit sowohl die Tiefenstruktur der beiden Romane *Nightwood* und *Ryder* als auch die Bitterkeit im Ton der Autorin. In *Nightwood* jedoch zeichnet die Autorin ein Bild des Menschen, das voller grundlegender unauflösbarer Rätsel ist; Kohärenz, überschaubare Muster und Sinn sind abhanden gekommen. Das experimentelle Werk und seine Weltsicht sind offenbar so beunruhigend (beunruhigender bei einem weiblichen Autor?), daß eine beruhigende (weil erklärende) Erzählung dagegengesetzt werden muß. Die textuelle biographische Figur Djuna muß leisten, was die Autorin ihren Figuren verwehrte.

*»Blut auf dem Eßzimmerboden«<sup>13</sup>  
und trotzdem keine Geschichte*

Dabei haben die drei Schriftstellerinnen in ihrem Werk die Geschichten hinter sich gelassen, sich an ihrer Dekonstruktion beteiligt wie nur die wenigsten unter den Schriftstellern der Moderne.<sup>14</sup> Obwohl in Steins Text Blut auf dem Eßzimmerboden zu finden ist und die Gattung Detektivroman als äußere Form eingehalten wird, kommt dabei keine Geschichte mit Anfang und Ende und Höhepunkt heraus. Keine Lösung des Rätsels, kein Faden, der sich durch den Roman zieht, obwohl die auktoriale Erzählerin immer wieder mahnt und fragt »habt ihr das auch gut verstanden? Jetzt hört mal schön zu, merkt euch das endlich«. Die Erzählerin kommt vom Hundertsten ins Tausendste, erzählt die Schicksale von Figuren, von denen wir nicht einmal wissen, ob sie mit dem Blutvergießen irgendetwas zu tun haben, macht sich über die Gattung Detektivroman lustig, reflektiert über den Krieg und den menschlichen Geist und spielt ganz einfach mit Wörtern herum, statt »auf den Punkt« zu kommen. Was dabei gründlich in Frage gestellt wird, ist eine Reihe von zeitgenössisch bereits in Auflösung begriffenen, aber noch nicht mit der selben Konsequenz wie bei Gertrude Stein aufgegebenen Merkmalen des Erzählens: statt mit geschlossenen Geschichten wird nun mit offenen experimentiert, die Kohärenz des Texts, also irgendein Zusammenhalt, sei es auch nur auf einer sehr verborgenen Textebene, wird vernachlässigt, auf der Rezeptionsseite wird riskiert, daß Geschichten nicht mehr plausibel und einfach nachvollziehbar sind (ein sehr großes Risiko, das die Vertriebsmöglichkeit auf dem Markt einschränkt). Geschichten solcher Art sind nicht mehr leicht überschaubar und auch nicht mehr nacherzählbar, weil in jedem Fall der

Nacherzählung unendlich viele Dimensionen verloren gehen würden. Ihr Erzählen sei kein Erzählen einer Abfolge von Ereignissen, sagt sie in einer ihrer Vorlesungen<sup>15</sup> und bezeichnet sich selbst als eine der Vorreiterinnen für den Umbruch in der Gattung:

A thing you all know is that in the three novels written in this generation, there is, in none of them a story. There is none in Proust in *The Making of Americans* or in *Ulysses*.

Etwas das Sie alle wissen, ist daß in den drei Romanen die in dieser Generation geschrieben worden sind, daß in keinem von ihnen eine Geschichte ist. Es ist weder eine in Proust noch in *The Making of Americans* noch in *Ulysses*.<sup>16</sup>

Die Auflösungsformen des Erzählens in der Literatur der Moderne stellen einen kreativen Ausdruck der Erkenntnis von der Brüchigkeit der Episteme dar, die sich in allen Kunstformen niederschlägt. Bei Stein läßt sich die Gleichzeitigkeit der Phänomene in den Künsten besonders gut nachvollziehen, denn ihr Schreibstil wurde mit gutem Grund »literarischer Kubismus« genannt.<sup>17</sup> Was in der Malerei geleistet wurde, läßt sich ohne größere Schwierigkeiten auf die Literatur übertragen: die hierarchisierende Zentralperspektive wird zugunsten vieler einzelner Blickwinkel aufgegeben; das Licht fällt nicht mehr nur von einer Seite ein, die Unterscheidung zwischen Vorder- und Hintergrund wird aufgelöst. Nähe und Ferne lassen sich nicht mehr so deutlich auseinanderhalten, und es geschieht eine Reduktion auf einige wenige in immer neuen Konstellationen wiederholte Grundformen (Kubus, Zylinder, Kegel als »Sehkategorien«). Gertrude Stein hatte während der Zeit, als sich ihr Erzählstil herausbildete, intensiven Kontakt mit Picasso, der ihr Portrait nach neunzig Sitzungen 1906 vollendete. Die Beeinflussung war, wie angenommen wird, gegenseitig. Gerade die Reduktion auf grundlegende Einheiten, wie be-

stimmte Wörter oder Phrasen, die ständig wiederholt wurden, läßt sich in dem gleichzeitig entstandenen Werk *Three Lives* und später in *The Making of Americans* verfolgen. Neben die vielfältigen Formen der Auflösung tritt bei Stein gerade durch die Wiederholung eine Konzentration, die sie selbst »Insistieren« nennt. Mit einem solchen Erzählstil gelingt es ihr, die völlige Zersplitterung des Narrativen zu vermeiden und statt dessen die Bausteine der Sprache zu isolieren und wie die kubistischen Maler/innen auf die Konstruiertheit der Wahrnehmung hinzuweisen.

H.D.s Prosaschriften (zwischen dem als »Erinnerung« betitelten Text *The Gift*<sup>18</sup> und ihren Romanen bestehen keine Unterschiede kategorialer Art, weder bezüglich der Erzähltechnik noch im Hinblick auf die autobiographische Thematik) kennen ebenfalls keine geschlossenen Strukturen. In *HERmione* (1927/1981)<sup>19</sup> zum Beispiel wird eine (ihre) Initiation vom jungen Mädchen zur Frau, von der Muse zur Dichterin erzählt, die über Zusammenbrüche verläuft und zwischen heterosexueller und lesbischer Identität, zwischen Abhängigkeit und Autonomie, zwischen väterlichen und mütterlichen Bindungen mäandert. Die üblichen erzähllogischen Linien werden durch Assoziation, Wortklang, Echo, durch Bilder, durch ein oft unentwirrbares Verweben von zeitlich auseinanderliegenden Episoden ersetzt. Alle handelnden Romanfiguren sind gleichzeitig psychologisch verstandene Personen, mythologische Gestalten, literarische Figuren, deren Grenzen porös sind, denn oft wird deren direkte Rede nicht eindeutig zugeordnet, sodaß nicht mehr klar ist, von welcher Figur die Äußerungen stammen oder ob sie nicht sogar einer gelegentlich auftauchenden Erzählinstanz zugeschrieben werden sollen. Entsprechend wech-

seln auch die Stilebenen, die thematischen Bereiche, die Wortfelder. *Palimpsest* ist bezeichnenderweise der Titel eines weiteren Romans der Autorin.

Hermione, thrown flat on wood moss, regarded green seawater that was parting, that was sluicing apart like crude description of the Red Sea parting. George, standing on dry land, severing sea from sea, was man on dry land, no proper deep-sea monster. George let light through to fall on her face. She waved back the light, fastidious as a gamine in a cellar. Under the sea, deep down in her deep-sea consciousness, she was putting out premature feelers; octopus became potato in a cellar. George stepped through suddenly as through an open stuck-fast cellar window. George stepped through a flap of branch that she had thought closed her away from any possibility of George Lowndes ever finding Her. »The hounds of spring are on winter's traces«, said George Lowndes (. . .)

Smudged out. I am smudged out. Concentric circles that are the trees going round and round are smudged out. I am smudged out. TREE is smudged out.

Hermione lag auf weichem Waldmoos und blickte in das grüne Meerwasser über ihr, das sich teilte und auseinandertrat wie in der schlichten Schilderung von der Teilung des Roten Meeres. George stand auf trockenem Boden, der Meer von Meer trennte – ein Mann auf trockenem Boden, eigentlich kein Tiefseemonster. George durchtrennte das Grün, damit Licht auf ihr Gesicht fallen konnte. Lichtscheu wie eine Kellerassel, verscheuchte sie das Licht. Unter Wasser, tief unten in ihrem Tiefseebewußtsein, streckte sie voreilig ihre Fühler aus; Tintenfisch wurde Kellerkartoffel. George zwängte sich plötzlich hindurch, wie durch ein halbgeöffnetes, verklemmtes Kellerfenster. George zwängte sich durch ein Astwerk, von dem sie geglaubt hatte, daß es sie versteckt hielt, daß George Lowndes Her dort niemals finden könnte. »Wenn der Frühling der Fährte des Winters folgt«, sagte George Lowndes. (. . .)

Ausgelöscht. Ich bin ausgelöscht. Konzentrische Kreise, die Bäume, die sich immer im Kreis drehen, sind ausgelöscht. Ich bin ausgelöscht. BAUM ist ausgelöscht.<sup>20</sup>

Für die Rezeption und Interpretation ergeben sich dabei Probleme: Die Inhaltsparaphrase, das analytische Zerlegen, der thematische Streifzug durch ihr Werk, der Rückbezug auf

Ereignisse im Leben der Autorin sind zwar jeweils gangbare Wege für die Interpretation, aber sie werden immer wieder – das beteuern auch die Herausgeber/innen in den Einleitungen aller Werkausgaben – als ungenügend bewertet angesichts der evokativen Energie, die gleichzeitig ein Nachvollziehen verlangt. Ich kenne keine andere Autorin, bei der dies so drängend gefordert wird. Es geht jedoch weniger um ein Nachvollziehen von Erzählsträngen oder Entwicklungen, sondern um tableauartig eingeblendete Stimmungen und Verbindungen assoziativer Art zwischen dem alltäglich Banalen und der Mythologie und Dichtung. Nichts davon ist unsicher gesetzt, aber nichts davon ist so deutlich ausgeführt, daß es keiner weiteren Vertiefung beim Lesen bedürfte. Dies ist zwar ein schwieriger Prozeß, aber er aktiviert die Phantasie auf eine besondere Weise. Die Sicherheit im Erzählgestus erweckt den Eindruck, daß Korrespondenzen hinter der scheinbaren Beliebigkeit des collageartig Zusammengefügteten bestehen, allerdings solche, die verborgen sind und auf unterschiedlichen Bezugs- und Realitätsebenen zu finden sind. Die Forschung über H.D. steht noch in den Anfängen, auch sind viele ihrer Texte noch nicht gedruckt.

Obwohl sich hier weniger deutlich Verbindungen zu visuellen Kunstmedien herstellen lassen, ist es doch interessant zu sehen, wie filmtechnische Begriffe wie »Naheinstellung«, »Überblendung«, »abrupter Schnitt« als analytische Kategorien besser greifen als erzähltechnische.<sup>21</sup> Die Autorin selbst schrieb Filmkritiken für die Zeitschrift *Close-Up* und spielte in dem experimentellen Film »Borderline (1930) eine Hauptrolle.

Djuna Barnes' erzählerische Auflösungsformen treten im Gewand antiquierter literarischer Muster auf. In *Nightwood* sind dies vor allem die Formen des auktorialen Erzählens und das philosophische Traktat als Exkurs im Roman. Beides sind traditionelle Ausdrucksformen der hierarchischen Inbesitznahme von Sinn, mit einem Zug zur Teleologie, zur Didaktik, zur moralischen Orientierung. Es spricht zum einen die allgegenwärtige Erzählinstanz und zum anderen der Autor des »Traktats« über die Nacht, Dr. Matthew O'Connor, Transvestit, Engelmacher, Philosoph. Die auktorialen Eingriffe treten vor allem als charakterisierende Beschreibungen der Figuren, als rhetorisch ausgefeilte Sätze über die menschliche Natur in Form von Metaphern auf. O'Connor ist der selbsternannte Führer durch das Reich der Nacht, der unaufhebbaren Leiden und des nicht stillbaren Begehrens, dabei aber ist er selbst Träumer, Leidender und Begehrender, der für sich keine Lösungen gefunden hat und sich dessen auch bewußt ist. Seine Aussagen, die vordergründig an Nora Flood gerichtet sind, die sich auf die verzweifelte Suche nach ihrer Geliebten begibt, stehen im Widerspruch zur kommunikativen Geste, die im Ton einer großartigen, souveränen Setzung gehalten ist. Dagegen aber verläuft die Semantik des Ausgesagten, denn die Ausführungen wechseln ständig die Richtung, überkreuzen sich, bleiben mitten im Bild stecken, setzen neu an, lösen sich gegenseitig auf. Der durch den Gestus angekündigte *eine* Sinn wird vieldeutig, das Allgemeine ist im Zerfall begriffen. In der Kritik werden vorwiegend inhaltsbezogene Begriffe wie Chaos, Rätsel, Alptraum und Apokalypse dafür gefunden.<sup>22</sup>

Though some go into the night as a spoon breaks easy water, others go head foremost against a new connivance; the horns make a dry crying, like the winds of the locust, late come to their shedding. ( . . . )



We are but skin about a wind, with muscles clenched against mortality. We sleep in a long reproachful dust against ourselves. We are full to the gorge with our own names for misery. Life, the pastures in which the night feeds and prunes the cud that nourishes us to despair. Life, the permission to know death. We were created that the earth might be made sensible of her inhuman taste; and love that the body might be so dear that even the earth should roar with it. Yes, we who are full to the gorge with misery, should look well around, doubting everything seen, done, spoken, precisely because we have a word for it, and not its alchemy.

Gewiß, einige steigen in die Nacht, wie ein Löffel in leichtes Wasser taucht; andere wieder stoßen, Kopf voran, gegen neuen Hinterhalt. Ihre Hörner geben ein trockenes Knirschen, wie der Flügel einer Heuschrecke, die ihre Haut zu spät im Jahr abwirft. (. . .)

Wir sind nur Hülle im Wind, Muskeln, die sich gegen Sterblichkeit wehren. Wir sind Schläfer im Staub der Vorwürfe gegen uns selbst. Bis zur Gurgel stecken wir voll von Namen, die wir unserem Elend gegeben haben. Das Leben, der Weidegrund, wo Nacht sich nährt, Wiederkäuer eines Futters, das uns würgt. Das Leben, die Erlaubnis, den Tod kennenzulernen. Wir sind geschaffen, auf daß die Erde den Geschmack ihrer eigenen Unmenschlichkeit zu schmecken bekomme; wir lieben, damit die Erde unter der Kostbarkeit des Körpers brülle. Ja, wir, die wir bis an die Gurgel im Elend stecken, sollten uns gut umsehen und alles Wahrgenommene, alles Getane und Gesprochene wägen. Und warum. Weil wir ein Wort dafür haben nicht aber die Alchimie.<sup>23</sup>

Obwohl O'Connor als Figur noch zu Nora sagt, »I have a narrative but you will be put to it to find it« (S. 141)/»Ich habe einen Faden, aber an dir wird es sein, ihn zu finden« (S. 111), ist das Erzählen hier in seinen traditionellen Grundfesten erschüttert.<sup>24</sup> Gerade indem historisch vertraute geschlossene Formen gewählt werden (zum Beispiel Erzählformen des 18. Jahrhunderts; T.S. Eliot spricht in seiner Einleitung auch den »Geist der elisabethanischen Tragödie« an), ist der Roman nicht von Anfang an offen, sondern er bricht beim Lesen, bei der Rekonstruktion des Aussagesinns erst auf. Der Vergleich mit den offenen Formen der anderen beiden Autorinnen hilft, dies deutlicher zu erkennen.

Heute haben wir uns bereits an den Rückzug vom Epischen gewöhnt. Den Texten, die dessen Anfang markiert haben, sieht man die Gewalttätigkeit des Prozesses an. Daß Frauen, wie die drei hier behandelten, einen ganz wesentlichen Beitrag dazu geleistet haben, bedeutet an sich schon eine Anmaßung von Autorität, die ihnen nicht von vornherein gegeben war, sondern die sie ergreifen mußten. Ich habe bewußt vermieden, allzu schnell eine Verbindung zum Thema Weiblichkeit herzustellen, denn es gilt erst einmal, sich den Ort anzusehen, den sie sich erschrieben haben.

### *Portraits: Über Repräsentation und Präsenz*

The thing that is important is the way that portraits of men and women and children are written, by written I mean made. And by made I mean felt.

Das was wichtig ist, ist die Art in der Portraits von Männern und Frauen und Kindern geschrieben sind, mit schreiben meine ich gemacht. Und mit gemacht meine ich gefühlt.<sup>25</sup>

Die Tatsache, daß alle drei Schriftstellerinnen Portraits verfaßten, ergab sich für mich als überraschende Parallele erst nach längerer Beschäftigung mit den Texten. Der Begriff für diese Textsorte ist der Malerei entlehnt. Was bei der literarischen Umsetzung thematisiert wird, ist das Problem der Referentialität der Zeichen, spezifischer, der Referenz auf eine andere Person, die nicht erfunden ist. Gertrude Stein hat viele eigenwillige Portraits verfaßt, in denen ähnlich wie bei den zeitgenössischen Malern nicht die Illusion der Wiedergabe eines Objekts oder Modells erzeugt wird<sup>26</sup>, sondern vor allem die konstruierende Wahrnehmung des Künstlers/der Künstlerin. Steins Portraits treffen gleichzeitig Aussagen über die Unmöglichkeit der zusammenfassenden

den Bewertung und Wiedergabe von »Person«, über die selektive Wahrnehmung von scheinbar belanglosen Merkmalen in der Kommunikation und über das Medium Sprache, mit der das Portrait erstellt wird. Sprache wird als Instrument erkennbar, indem Stein ihre Portraits auf wenige Wörter und Sätze reduziert, diese in kleinen Abwandlungen wiederholt und so kombiniert, daß sie einen erkennbaren Rhythmus erzielen. Ein Beispiel aus »Picasso« (1909):<sup>27</sup>

This one always had something being coming out of this one. This one was working. This one always had been working. This one was always having something that was coming out of this one that was a solid thing, a charming thing, a loving thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing. This one was one certainly being one having something coming out of him. This one was one whom some were following. This one was one who was working.

Stein war in den USA eine Schülerin von William James gewesen, dessen Wahrnehmungspsychologie die kubistischen Maler beeinflusste.<sup>28</sup> Eines der Verbindungsglieder war Gertrude Stein. Nach James wurde Wahrnehmung als anti-repräsentativ, subjektabhängig und notwendig fragmentarisch aufgefaßt, aber ähnlich wie Bergson kam es William James darüber hinaus auch darauf an, daß in einer »vierten Dimension« die zerstückelte Wahrnehmung wieder vereinheitlicht wird. Stein, die von sich sagt, »Ich bin weil mein kleiner Hund mich kennt«, hat in vielen Texten die Vorstellung einer geschlossenen, essentiellen Identität in Frage gestellt. Bei aller Fragmentierung läßt sich auch in Gertrude Steins Portrait der Glaube daran erkennen, daß zwar nicht das reale Objekt/die reale Person wiedergegeben wird, sondern ein imaginäres, gefühltes, bewußt durch Sprache konstruiertes. An die Stelle der zusammenfassenden verallgemeinernden Charakterisierung tritt die Suche

nach einer Präsenz, die sich unter anderem auch mimetischer Mittel bedient. Der/die Andere wird nicht besprochen, sondern gesprochen. Ich finde es besonders interessant zu beobachten, wie die Demontage der Repräsentation und die Hoffnung auf ihre Möglichkeit dabei Verbindungen eingehen, die Stein augenzwinkernd gleich wieder aufhebt.

But I am inclined to believe that there is really no difference between clarity and confusion, just think of any life that is alive, is there really any difference between clarity any confusion.

Aber ich bin geneigt zu glauben, daß es wirklich keinen Unterschied gibt zwischen Klarheit und Verwirrung, denken Sie nur an jedes Leben das lebendig ist, gibt es da wirklich irgendeinen Unterschied zwischen Klarheit und Verwirrung.<sup>29</sup>

H.D.s Erinnerung an Ezra Pound, *End to Torment* (1959/1979) und ihr Tribut an Freud, *Tribute to Freud* (1945/1974),<sup>30</sup> stellen sich als Texte in den Dienst von Persönlichkeiten, denen sie ihre Verbundenheit ausdrücken will und die für sie sehr viel bedeutet hatten. Pound, so sagt sie selbst, trug zu ihrer Initiation als Dichterin bei, befreite sie aus der Enge in Philadelphia und förderte ihre frühe Lyrik;<sup>31</sup> Freud, bei dem sie zweimal kurzzeitig in Analyse war (1933 und 1934), half ihr zu einer zweiten Initiation, die sie ebenfalls als Dichterin (nicht in erster Linie als neurotische Frau) entscheidend weiterbrachte und zu einer sehr fruchtbaren Schaffensphase führte. Es ist ein erfrischend anderer Freud, den wir durch H.D.s Schreiben kennenlernen, den alten Mann kurz vor seinem Tod, den Verfasser liebevoller Briefchen und Empfänger sensibler Gesten, den Besitzer antiker Symbolfiguren, den »Professor« als Vaterfigur, den Meister, der nicht mehr um jeden Preis »heilen« will, sondern Widersprüche (auch H.D.s bisexuelle Neigungen) neben-

einander stehen läßt und als Ausdruck der dichterischen Existenz begreift.

When I said to him one day that time went too quickly (. . .) he struck a semi-comic attitude, he threw his arm forward as if ironically addressing an invisible presence or an imaginary audience. »Time«, he said. The word was uttered in his inimitable, two-edged manner, he seemed to defy the creature, the abstraction; into that one word, he seemed to pack a store of contradictory emotions; there was irony, entreaty, defiance, with a vague, tender pathos. It seemed as if the word was surcharged, an explosive that might, at any minute, go off. (Many of his words did, in a sense, explode, blasting down prisons, useless dykes and dams, bringing down landslides, it is true, but opening up mines of hidden treasure.) »Time«, he said again, more quietly, and then, »time gallops«.

Als ich ihm eines Tages sagte, daß die Zeit zu schnell verging (. . .), nahm er eine halbkomische Haltung an, er warf seinen Arm nach vorn, als wende er sich ironisch an eine unsichtbar im Raum stehende Erscheinung oder an ein imaginäres Publikum. »Die Zeit«, sagte er. Das Wort wurde auf seine unnachahmliche, zweischneidige Art ausgesprochen; er schien der Kreatur, der Abstraktion zu trotzen; in jenes eine Wort schien er eine Fülle widersprüchlicher Emotionen zu packen; es lagen darin Ironie, Flehen und Trotz, zusammen mit einem vagen, zarten Pathos. Es war, als sei das Wort überladen, ein Sprengstoff, der jede Minute explodieren konnte. (Viele seiner Worte explodierten wirklich in einem gewissen Sinn, zersprengten Gefängnisse, nutzlose Dämme und Deiche, verursachten zwar Erdbeben, legten aber auch verborgene Goldminen bloß.) »Die Zeit«, sagte er noch einmal, ruhiger, und dann: »Die Zeit galoppiert.«<sup>32</sup>

Er wird als Wanderer zwischen Symbolwelten dargestellt, der oft dem Jungschen Denken näher steht als seinen eigenen Schriften und der tief im Steinbruch der Geschichte des Unbewußten schürft. Muster von Übertragung und Gegenübertragung werden sichtbar, auch Bewunderung für Freud sowie Widerstände gegen ihn, in einem Text, der mindestens genauso assoziativ und fragmentiert ist wie die Romane der Autorin es sind. Was sie bei Freud gelernt hat,



Gertrude Stein 1946

eigentlich schon als Bereitschaft mitgebracht hatte, wird gleich im Text umgesetzt, nicht beschrieben. Es ist die Gewißheit davon, daß Ereignisse aufeinander projizierbar, daß Erlebnisse aufgrund von übergreifenden Zusammenhängen

austauschbar sind. Erinnern heißt für H.D. evozieren, in eine andere Reihe bringen, die Similarität von Disparatem sichtbar machen. Die Suchbewegung, von der bereits die Rede war, ist ebenfalls anti-repräsentativ ausgerichtet, denn es geht nie um eine wiedergebbare »objektive« Realität, sondern um eine subjektive, die nach Überindividuellem forscht. Momentartig kann dabei etwas auftauchen, was H.D. den »vollkommenen leidenschaftlichen Augenblick« nennt und was an vergleichbare Höhepunkte bei Joyce und Woolf (dort Epiphanie genannt) erinnert. Der Traum, die Erinnerung, die Gegenwart in Freuds Behandlungsraum und die politische Stimmung in Wien, die sie in größte Angst vor dem kommenden Krieg versetzte, besitzen alle den gleichen Realitätsgehalt. Sie ereignen sich in der Person.

Bei der Lektüre von Gertrude Steins Texten kann die Leserin mit intellektuellem Vergnügen reagieren; H.D. verlangt noch mehr ab, denn wer nicht ein Stück Bereitschaft zum Verständnis von mythischen und mystischen Zusammenhängen mitbringt, erhält keinen Zugang (ich spreche nicht von Identifikation) zu ihren Texten.

Djuna Barnes' Portraits sind nicht ganz mit denen der anderen beiden Autorinnen vergleichbar, denn sie sind journalistische Artikel, die weitgehend vor ihren übrigen literarischen Werken entstanden. Wir lesen mit diesen Artikeln aus den Jahren 1915-1931<sup>33</sup> die Glanzstücke einer eigenwilligen Journalistin, die Erwartungen bezüglich der Textsorte enttäuscht und stattdessen besondere Leckerbissen anbietet. Sie vermeidet expositorische Einführungen über die beschriebenen Personen und die üblichen Informationen, die eine allgemeine Leserschaft solchen Texten abverlangt und wendet sich lieber unüblichen Details zu.

Der Artikel über Joyce fängt mit einem Kommentar zu dessen Singstimme an und bemerkt dann über die Haltung seines Kopfes: »Er wendet ihn ab, weiter als der Überdruß und nicht so weit wie der Tod. . .« (S. 138-9). Die Italienerin Mimi Aguglia führt als Salome »die Epik wogender Spaghetti« (S. 13) vor, Wilson Mizner »lacht wie eine untergegangene französische Konditorei« (S. 85). Vieles, was sie zitiert, klingt artifiziell und eher wie Djuna Barnes als wie die beschriebene Person. Messerli nennt deshalb das, was sie mit den Portraits erzeugt, einen »künstlichen Raum«.<sup>34</sup> In diesen plaziert sie dann auch ihre Aphorismen, die später in den Romanen noch wesentlich dichter auftreten:

Die Druckerschwärze ist dazu erfunden worden, den Rand des Glorienscheins abzugrasen, und das Blei des Druckers wurde hergestellt, um Venus in Schach zu halten. (S. 20)

Manches davon erhöht durch seine Dramatik eine unbekannte Person, verbessert ihren »Gesellschaftswert«, andere Sentenzen wieder holen Stars von ihrem Sockel. Von einer grundsätzlichen Sympathie mit Frauen kann nicht die Rede sein, denn an ihnen wetzt sie mit Vorliebe ihre Feder, wenn auch nicht immer so bissig wie im Fall von Coco Chanel oder Kiki de Montparnasse. Als Barnes gefragt wird, warum ihre Portraits so morbide seien, antwortet sie »Wo ist denn die Schönheit, die bei mir angeblich fehlt? Wo sind die hübschen Episoden, die andere schildern? Ich meine das Leben von Menschen, denen man die Masken weggenommen hat. Wo sind denn die erfreulicheren Züge?«<sup>35</sup>

Auch Barnes' Portraits erzielen den Eindruck, daß Verborgenes zutage tritt durch die genaue Beschreibung nicht unbedingt bewußt zur Schau gestellter Gesten und durch den ironischen Scharfsinn der Autorin. Auch sie gibt nicht vor, etwa die »Essenz« einer Persönlichkeit vorzuführen,



sondern sie unterstreicht das Künstliche der Textsorte, das Unfreiwillige, nicht Inszenierte auf seiten der Figur und macht gleichzeitig keinen Hehl aus der Parteilichkeit des extremen auktorialen Zugriffs.

Dies verbindet bei aller Verschiedenheit die Portraits von Djuna Barnes mit denen der anderen beiden Autorinnen. Sie wagen es, das Vertraute als fremd anzusehen, das »Natürliche« als gemacht. Bei Gertrude Stein ereignet sich »Person« darüber hinaus durch Rhythmus und mimetische vor-symbolische Sprachmittel, die gut mit Kristevas Konzept des Semiotischen zu erklären sind. Und H.D.s Freud und Pound verschmelzen im erinnernden Ich in einer mystischen Aneignung mit Gestalten der Mythologie und der persönlichen Geschichte, ohne ihre individuellen Besonderheiten zu verlieren.

*»Zarte Knöpfe«, vorwärtsstürzende Metaphern  
und eine Revision der Mythen*

Eine der beachtlichsten Leistungen Gertrude Steins war es, den Wörtern ihre »externe Referenz« wenigstens kurzzeitig wegzunehmen und sie auch noch ihrer symbolischen und assoziativen Kraft zu entkleiden. In Steins vierfacher Wiederholung der Rose (»A rose is a rose is a rose is a rose«) wird diese plötzlich wieder rot und greifbar und steht nicht mehr für Liebe und wofür sie im Lauf der Literatur- und Kulturgeschichte sonst noch stehen sollte.<sup>36</sup> In *Tender Buttons* (1914) hat Stein ihr Vorhaben zum ersten Mal radikal umzusetzen versucht. Die Wörter sollen nicht mehr *bedeuten*, sondern *sein*. Natürlich kann dies nur in Form einer Reduktion von Bedeutung geschehen (und meistens ist es auch nur die Reduktion der sekundären, symbolischen Bedeutung

wie im Fall der Rose), denn völlig isolierbar sind die Signifikanten nicht. Es wird ihnen jedoch eine Mündigkeit zugesprochen, die sie vorher nicht besitzen konnten. Stein erreicht dies durch Wiederholung, durch sinnlose und agrammatische Verwendung. Die Wörter werden demystifiziert und so eingesetzt, daß Konnotation, Assoziation und symbolische Verweisung soweit wie möglich ausgeschaltet sind.

*Tender Buttons* ist in drei Teile eingeteilt, Objekte, Essen und Räume. Unter einem Titel, der häufig einen Gegenstand angibt, wie »A Box«, »A Plate«, »Eggs«, aber auch absurde Kombinationen wie »Peeled Pencil, Choke«, werden Wörter versammelt, die den Gegenstand umkreisen, nie benennen. Ein paar Beispiele:

MILK. Climb up in sight climb in the whole utter needles and a guess a whole guess is hanging. Hanging hanging.

CELERY. Celery tastes tastes where in curled lashes and little bits and mostly in remains.

A green acre is so selfish and so pure and so enlivened.

MILCH. Klimm hoch in Sicht klimm in den ganzen äußersten Nadeln und ein nicht wissen ein ganzes nicht wissen gehängt. Hängen hängen.

SELLERIE. Sellerie schmeckt schmeckt wo in gekräuselten Wimpern und kleinen Bissen und meistens in Resten.

Ein grüner Acker ist so selbstsüchtig und so rein und so beseelt.<sup>37</sup>

Stein spricht von »intellektueller Nachschöpfung«, die an die Stelle von Repräsentation tritt. Dazu Sherwood Anderson, ein Dichterkollege: »Sie setzt Wort gegen Wort, bezieht Klang auf Klang und mit einem Gefühl für den Geschmack, Geruch, den Rhythmus jedes einzelnen Worts«.<sup>38</sup> Es lohnt sich herauszufinden, aus welchen Bereichen die gewählten Wörter stammen. Vor allem sind es Haushaltsgegenstände und Haushaltsaktivitäten, es geht um Farben, Geschmack, um Qualitäten wie Transparenz und Helligkeit, um Aktivitäten des Öffnens, Schließens, Zerstörens, Umhüllens.<sup>39</sup> Die

sinnliche Wahrnehmung steht deutlich im Vordergrund. Beim Umzirkeln der Gegenstände und Handlungen gewinnt der Prozeß der Sprachschöpfung immer wieder seine eigene Dynamik; einem Klang wird nachgespürt oder eine absurde grammatische Fügung erprobt, wie im Kinderspiel, bei dem die Ziele aus den Augen verloren werden.

Gertrude Stein ist für ihre *Tender Buttons* schon genügend für verrückt erklärt worden, nicht nur durch die Zeitgenossen. Nicht einmal Brinnin, einer ihrer Biographen, kann ihr bis zur dritten Rose folgen, geschweige denn zur vierten. Eine weitere Strategie des Umgangs mit diesen verunsichernden Texten ist der Versuch, eine »heimliche Autobiographie« aus ihnen herauszulesen. Er wird vor allem in der feministischen Literaturkritik zu Stein unternommen, ein emsig betriebener Decodierungsprozeß, der ungeachtet des Kontexts eine Liebesgeschichte voller Ironie, Zärtlichkeit, häuslicher Zwistigkeiten und Harmonie, voll Rollenspiel mit männlichen und weiblichen Identifikationen herausschält.<sup>40</sup> Häufig wird dabei die Hoffnung ausgesprochen und das Ziel formuliert, daß es irgendwann einmal gelungen sein wird, hinter Gertrudes Verschlüsselungen zu kommen und den Signifikanten ihre Signifikate wiederzufinden. Ich werte dies als einen rückläufigen Prozeß, der nicht nur der Autorin Gewalt antut, sondern auch die Uhr der Literaturgeschichte zurückdreht, weil die Leistung des künstlerischen Experiments nicht gesehen wird. Es braucht dabei nicht abgestritten zu werden, daß »tender buttons« auch Mamillen bedeutet, daß Gedichte wie »Lifting Belly« und »Painted Lace«<sup>41</sup> mit orgiastischer Sinnlichkeit und *jouissance* zu tun haben, aber es ist unmöglich, daraus kohärente Geschichten zu basteln, weil dies nur unter Auslassung weiter Teile und vieler Dimensionen ihrer Texte geschehen kann. Ich zitiere noch einmal die Worte eines

Dichters, William Carlos Williams, um anzudeuten, in welchen übergreifenden Zusammenhang ihr Werk einzuordnen ist:

Stein hat es unternommen, systematisch alle Konnotationen, die Wörter je besaßen, zu zerschlagen, um sie rein wieder zurückzubekommen. Es ist nicht zu ändern, daß wir vergessen haben, zu welchem Zweck Wörter gemacht worden sind. Es ist auch nicht zu ändern, daß das ganze Haus eingerissen werden muß (. . .) es muß eingerissen werden, weil es ganz neu aufgebaut werden muß. Und es muß durch entfesseltes Denken aufgebaut werden. Und entfesseltes Denken muß durch geradlinige, scharfe Wörter geschehen. Nenn sie Nägel, die die Gelenkstellen der neuen Architektur zusammenhalten.<sup>42</sup>

Im Gegensatz dazu erscheinen die Bilder bei Djuna Barnes auf den ersten Blick wie konventionelle Metaphern, vor allem weil sie mit dem Prinzip der Bedeutungsschaffung arbeiten. Figurative Elemente treten an die Stelle von wörtlichen und bewirken eine Sinnerweiterung. Bei Barnes sind die Bildsprünge weit und kühn und entfernen sich von plausibler Beschreibung: »The foetus of symmetry nourishes itself on cross purposes, this is its wonderful unhappiness«/ »Der Fetus der Symmetrie nährt sich vom Mißverständnis, darin liegt sein wunderbares Unglück.«<sup>43</sup> Isolierte Katachresen (sogenannte »unstimmige« Metaphern) wie diese wären für sich bereits überraschend; Barnes montiert sie jedoch zusätzlich zu Bildkomplexen, deren einzelne Teile sich gegenseitig verdrängen. Die »Bildspender«, die einem »Bildempfänger« zugeordnet werden, widersprechen einander häufig, sie hasten immer von einem semantischen Ort zum anderen und treffen sich nicht.

The woman who presents herself to the spectator as a »picture« forever arranged, is, for the contemplative mind, the chiefest danger. Sometimes one meets a woman who is beast turning human. Such a person's every movement will reduce to an image of a forgotten experience; a mirage of an eternal wedding cast on

the racial memory; as insupportable a joy as would be the vision of an eland coming down an aisle of trees, chapleted with orange blossom and bridal veil, a hoof raised in the economy of fear, stepping in the trepidation of flesh that will become myth; as the unicorn is neither man nor beast deprived, but human hunger pressing its breast to its prey.

Die Frau, die sich dem Beschauer wie ein für immer angeordnetes »Gemälde« präsentiert, birgt für das kontemplative Gemüt die höchste Gefahr. Manchmal begegnet man einer Frau, und sie ist ein Tier, das sich zum menschlichen Wesen wandelt. Jede einzelne Bewegung eines solchen Menschen wird auf das Bild einer vergessenen Erfahrung zurückführen, die Fata Morgana einer immerwährenden Hochzeit, in die Erinnerung der Rasse geprägt; so unerträglich als Freude, wie es die Erscheinung einer Antilope wäre: sie kommt eine Waldschneise herab, bekränzt mit Orangenblüten und Brautschleiern, einen Huf erhoben in der Sparsamkeit der Furcht, schreitet weiter in der Bestürzung des Fleisches, die einst Sage sein wird; so wie das Einhorn weder Mensch noch entrissenes Tier ist, sondern nur menschlicher Hunger, der seine Brust an die Beute preßt.<sup>44</sup>

Es ist also nicht möglich, ein geschlossenes Bild zu konstruieren, dessen einzelne Teile semantisch kohärente Ebenen erstellen. Sie schaffen einen Reigen von Signifikanten, die nicht wie wir es sogar bei komplexen Metaphern kennen, auf gemeinsame Signifikate verweisen, sondern sich selbst genügen müssen. Singer, ein Kritiker, spricht von einer »Rhetorik der Lüge«,<sup>45</sup> die sich in den Figuren des Romans wiederfindet, in (im Freudschen Sinne) nicht analysierbaren Kunstfiguren, die dauernd multiple Interpretationen verlangen. Dagegen fordern der gesteigerte rhetorische Ton bei Matthew O'Connor und die autoritativ-auktoriale Herrschaft über die Metaphern geradezu auf, den Text als einen besonders sinnstiftenden Wahrheitsdiskurs zu lesen.<sup>46</sup> Dies jedoch kann nicht gelingen. Es sind beredte Bilder, die als Ganzes schweigen.

Die Sätze, in die diese Metaphern eingebettet sind, schaffen den beunruhigenden Kontext einer Welt, in der

Leiden und Begehren unmäßig und zerstörerisch sind, nie auf ein versöhnliches Ende zustreben:

Love is the first lie; wisdom the last. Don't I know that the only way to know evil is through truth? The evil and the good know themselves only by giving up their secret face to face. The true good who meets the true evil (Holy Mother of Mercy! are there any such?) learns for the first time how to accept neither; the face of the one tells the face of the other the half of the story that both forgot. (S. 196-197)

Liebe ist die erste Lüge; Weisheit die letzte. Als wüßte ich nicht, daß der einzige Weg, das Böse zu erkennen, über die Wahrheit führt! Das Schlechte und das Gute kennen sich nur durch Preisgabe ihres Geheimnisses Aug' in Auge. Trifft das wahre Gute auf das wahre Schlechte – Heilige Mutter der Gnade, gibt es so etwas überhaupt? –, so lernt es zum erstenmal, wie man beides verschmäht: des einen Antlitz erzählt dem Antlitz des anderen jene Hälfte der Geschichte, die beide vergessen haben. (S. 154-155)

Die Autorin macht es uns allerdings nicht so leicht, wie es solche expliziten Aussagen andeuten könnten. Denn wir können nicht einfach eine zentrale Botschaft, wie etwa die von der Absurdität der Welt, zur Kenntnis nehmen, sondern werden in Prozesse der Signifikation hineingezogen, die wir beim Lesen als unmöglich erfahren müssen.

In der feministischen Literaturkritik herrscht Übereinstimmung darüber, daß H.D. in ihrem umfangreichen Werk eine Revision der patriarchalischen Mythen vorgenommen hat.<sup>47</sup> Die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung aus männlicher Perspektive war blind für diese Seite ihres Werks und sah in H.D.s Verwendung mythologischer Figuren eine Maske, die nötig gewesen sei, ihre stark autobiographischen Inhalte zu verschleiern, in ein akzeptables, sich und andere nicht verletzendes Gewand zu kleiden. Die Zielrichtung ihrer Kreativität wurde damit lange Zeit auf einen recht vordergründigen Aspekt (der durchaus auch mit im Spiel

war) reduziert. Wie eigenwillig die Dichterin zu transformieren verstand, war schon aus *Tribute to Freud* hervorgegangen, wo sie ungewohnte Züge Freuds hervorbrachte, ohne Betonung von Ödipus und Triebverdrängung. In ihrem Gedicht »The Master«<sup>48</sup> wird eine mythische Frauengestalt gezeichnet, die als Dichterin und Prophetin abwechselnd dem Meister nachfolgt und ihn zurückweist. der Freudschen Theorie des weiblichen Mangels, des Penisneids<sup>49</sup>, setzt sie entgegen »woman is perfect«: »for she needs no man,/herself/ is that dart and pulse of the male,/ hands, feet, thighs,/ herself perfect«.

Die mythische Welt der Autorin ist mit weiblichen Figuren und Göttinnen bevölkert, die nicht mehr androzentrisch konzipiert sind, sondern als Frauen sprechen und der herkömmlichen symbolischen Verwendung trotzen, die es aber vermeiden, eine verklarte matriarchalische Mythologie absolut zu setzen. In *Helen in Egypt* (1952-54/1961) schreibt sie den Helena von Troja-Mythos um, verbindet ihn mit der ägyptischen Mythologie und macht daraus eine beschwörende lyrische Erzählfolge über Zerstörung, Krieg und Wiedergeburt aus weiblicher Sicht. Wenn sie dort über Fragen des Zusammenhangs zwischen Männlichkeit, Heldentum und Krieg und über die Rückgewinnung verdrängter »weiblicher« Werte reflektiert, so will sie weniger eine alternative Lösung anbieten, sondern die nie ganz fixierte Perspektive einer präpatriarchalischen Helena, die festgefahrene Positionen sprengt. Weiblichen Figuren wird die imaginäre Verwandlung männlicher Herrschaftsformen zugeschrieben, aber dies resultiert nicht in einem statischen Geschlechterverhältnis, sondern in einem dialogischen Prozeß.

Was bedeutet ein solcher Eingriff in das System der Mythen als symbolisches Inventar der Literatur, aber auch

der Träume und der unbewußten Organisation der Gesellschaft? In *Women as Mythmakers* geht Estella Lauter davon aus, daß in Zeiten der Krise und des Umschwungs auch die bestehenden Mythen ins Wanken geraten.<sup>50</sup> Auf das Geschlechterverhältnis bezogen heißt das, wenn Frauen anfangen, sich langsam deutlicher als Subjekt zu setzen, so muß sich das auch in Form einer Veränderung der kollektiven Mythen auswirken. Da Mythen unbewußter geformt werden als andere sinnstiftende Prozesse, ist es sehr schwierig, solche Veränderungen in ihren Anfängen nachzuweisen. Diese können oft in der Literatur früher greifbar gemacht werden als im Alltag. Wenn Mythen Geschichten und Bilder darstellen, die in den unterschiedlichsten Verkleidungen auftreten und zudem aufgrund der herzustellenden kulturellen Kohärenz und Verständigung zwischen den Kulturträgern in den unterschiedlichsten Medien und Formen auftauchen, so ergeben sich zusätzliche Schwierigkeiten der Lokalisierung.<sup>51</sup> Eine wirkliche Veränderung zeigt sich nur dann, wenn viele gleichzeitig eine veränderte Sicht aufgreifen, nicht nur eine Künstlerin, nicht nur in einer einzigen Kunstform, sondern in allen, nicht nur in der Kunstproduktion, sondern auch in der Rezeption. Da der Mythos im scheinbar ahistorischen, entpolitisierten Gewand auftritt<sup>52</sup>, trotzdem aber historisch abhängig und wandelbar ist, kommt diesen Fragen gerade im feministischen Kontext eine besondere Relevanz zu.

Dazu noch ein Beispiel aus *Trilogy* (1942-44) von H.D., einem Lyrikzyklus, den sie in London während der Kriegsjahre schrieb: Dort tauchen Maria Magdalena, Maria Madonna und Venus auf, schieben sich als Bilder übereinander und finden sich schließlich in einer neuen Gestalt wieder, »the veiled goddess«: »she carries a book but it is not/ the tome of the ancient wisdom,/ the pages, I imagine,



are the blank pages/ of the unwritten volume of the new/  
(. . .) she is Psyche, the butterfly,/out of the cocoon«. <sup>53</sup> Die Transformationen, die H.D. bei den mythischen Figuren vornimmt, betreffen männliche und weibliche Gestalten, die jeweils etwas Verdrängtes integrieren müssen, aber es wird immer wieder deutlich, daß sie in die symbolische Organisation einer patriarchalen Kultur eingreift. Das Alte wird negiert, das Neue ist (noch) nicht festgelegt: »She is the conter-coin-side/ of primitive terror;/ she is not-fear, she is not-war, but she is no symbolic figure/ of peace, charity, chastity, goodness/ faith, hope, reward« (S. 104).

### *Weiblichkeit und Avantgarde*

Am Beispiel des Umgangs mit dem Erzählen, am Beispiel des Portraits und der Bilderproduktion bin ich dem literarischen Experiment von drei innovativen Schriftstellerinnen nachgegangen. Ein konventioneller Weg, der im Rahmen des Themas dieser Anthologie, Weiblichkeit und Avantgarde, vielleicht überraschend ist. Die Verbindung zwischen beidem stellte sich für mich im Laufe der Arbeit an diesem Thema immer komplizierter dar. Der wichtigste Grund dafür liegt im expliziten und impliziten Bewußtsein dieser Autorinnen von sich selbst. Denn sie haben für sich eine Position in Anspruch genommen, die ihren Anteil am Allgemeinen fordert. Dieses Allgemeine ließe sich mit Begriffen wie »radikale Abwendung von der Tradition,<sup>54</sup> poetologische Innovation, Verfestigung der Rolle des Künstlers als Grenzüberschreiters« etc. umschreiben. Als Frauen war ihnen die Autorität für eine solche Einmischung nicht gegeben, sie mußten diese in einem Prozeß der Selbst-Autorisierung erwerben, vielleicht auch usurpieren. Ihre

Texte drücken dies deutlich aus; sie waren weder »weltarm« noch privat, wie das nicht immer unzutreffende Klischee von der »Frauenliteratur« postuliert, und vor allem waren sie formal und intellektuell risikofreudig. Wenn ich mich von Anfang an auf die Frage beschränke, welchen Ausdruck ihre Weiblichkeit im künstlerischen Schaffen findet, verkürze ich die komplizierten Zusammenhänge, denn durch die Ergreifung der beschriebenen Rolle waren sie auch »männlich identifiziert«. Letzteres muß noch differenziert werden, denn »männlich identifiziert« ist in diesem Kontext bereits das Resultat unserer heutigen Denkanstrengungen, die das geschlechtsneutral Allgemeine als männlich entlarvt haben. In Anerkennung der historischen Differenz müßte also besser gesagt werden, die Autorinnen haben sich gegen äußere Widerstände in erster Linie als prototypische geschlechtsneutrale Subjekte gesetzt.

Ich sage »in erster Linie«, denn die Frage nach der Weiblichkeit in ihrer Schrift will dennoch gestellt werden. Da sind zunächst die Widerstände, die erkennbar überwunden werden mußten, um die Sicherheit im Schreibgestus zu erreichen, die bei allen drei Autorinnen auftraten. Sie haben sich an männlichen Modellen abgearbeitet, in einer Bewegung zwischen Aneignung und Ablehnung. Bei H.D. sind es vor allem Pound, Freud und D.H. Lawrence, die selbst von ihr weniger beeinflußt wurden als umgekehrt. (Pound meinte sogar, zu anderen Zeiten wären H.D. und Frances Gregg als Hexen verbrannt worden.) Am Ende ihres »Entwicklungsromans« *HERmione* findet Her erst nach einem physischen und psychischen Zusammenbruch zu einem Selbstbewußtsein als Dichterin. Die Autorin schuf dafür Bilder, die zeigen, daß es sich um eine verwirklichte Transformation handelt und nicht nur um die bloße Überwindung von Widerständen:

Her feet were pencils tracing a path through a forest. The world had been razed, had been made clear for this thing. (. . .) Now Gart lawn and Gart forest and the Werby meadow and the Farrand forest were swept clear. They were virginal for one purpose, for one Creator. Last summer the Creator had been white lightning brandished against blackness. Now the creator was Her's feet, narrow black crayon across the winter whiteness. (. . .) She trailed feet across a space of immaculate clarity, leaving her wavering hieroglyph as upon white parchment.

Ihre Füße waren Stifte, die einen Pfad durch den Wald zeichneten. Die ganze Welt war ausgelöscht, reingewaschen worden. (. . .) Jetzt waren der Gart-Park und der Gart-Wald, die Werby-Wiesen und der Farrand-Wald reingewaschen. Jungfräulich warteten sie auf eine neue Bestimmung, einen neuen Schöpfer. Letzten Sommer schwang sich der Schöpfer als weißer Blitz durch die Schwärze. Jetzt waren Hers Füße die Schöpfer – feine schwarze Bleistiftstriche auf dem Winterweiß. (. . .) Her schlenderte über eine unberührte, hell leuchtende Fläche und hinterließ eine Spur flimmernder Hieroglyphen.<sup>55</sup>

Djuna Barnes' Bewunderung für Joyce war so groß, daß sie nach der Lektüre von *Ulysses* sagte, »Ich werden nie wieder eine Zeile schreiben. Wer hätte hiernach den Nerv dazu!«<sup>56</sup> Stein schließlich setzte sich selbst als Genie mit großem Durchsetzungsvermögen: »I was there to begin to kill everything that was not dead«,<sup>57</sup> sagt sie in bezug auf ihre Rolle in der Literaturgeschichte. Der ihr dort gebührende Platz ist ihr noch lange nicht eingeräumt. Er stünde ihr bereits zu noch bevor neue Kriterien und eine neue Sensibilität für eine »andere Literaturgeschichte« entwickelt worden sind, die wir mit Recht postulieren. Das heißt nicht, daß nicht bisher vernachlässigte Züge noch auf ihre Entdeckung warten.

Manche der Fragen, die wir an die Literatur von Frauen stellen, fördern bei diesen Schriftstellerinnen wenig zutage. Ihre Gleichgültigkeit gegenüber der feministischen Debatte der Zeit wird oft beklagt, und ihre Texte waren kei-

nesfalls spezifisch an weibliche Adressaten gerichtet. Stein war politisch konservativ<sup>58</sup>, Barnes bezeichnete sich als apolitisch, und H.D. beschäftigte sich mit entsprechenden Themen zwar intensiv, aber mehr auf einer spirituellen Ebene. Wenn wir ihre Lebensläufe betrachten, so läßt sich deutlich sehen, daß das, was wir »Avantgarde als Lebensform« nennen können, sie davor bewahrte, von einem typisch weiblich sozialisierten Ort aus zu schreiben, zu leiden und zu kämpfen. Der instabile Ort, an dem sie sich stattdessen bewegten, war keineswegs mit weniger Leid verbunden, nur läßt sich dieses nicht so leicht in die feministische Diskussion einordnen. Die mehr auf die Inhalte bezogene Aufarbeitung ihres Schreibens in den letzten Jahren hebt besonders hervor, daß Stein, Barnes und H.D. sehr viel über das tabuisierte Thema der weiblichen Homosexualität geschrieben und durch eine geschickte Rhetorik zwischen Verbergen und Enthüllen gestaltet haben. Weibliche Erfahrung ist in vielen Facetten in ihr Werk eingegangen, von Steins Haushaltswörtern, über Barnes' Bilder über Natur und Frau bis zu H.D.s umfangreicher Auseinandersetzung mit vielen Aspekten von Weiblichkeit. Stein ist nicht nur die Verfasserin von *The Making of Americans*, sondern auch von »Patriarchal Poetry«, und H.D. ist nicht nur die Vertreterin des *Imagism* und die Autorin von Erinnerungen an die großen Meister, sondern auch die von *Trilogy*, *Helen in Egypt* und *Hermetic Definition*.

Aus dem Zusammenwirken der beiden beschriebenen Dimensionen, der Einmischung in das Allgemeine und dem Einbringen ihrer Erfahrung als Frauen in die Literatur, lassen sich viele weitere Fragestellungen ableiten, die noch untersucht werden müßten. Sehr viel schwieriger wird es, wenn formale Aspekte mit Weiblichkeit kurzgeschlossen werden. Zwischen der Offenheit der Texte und den fließen-

den Grenzen der weiblichen Subjektivität werden heute gerne Verbindungen hergestellt, ästhetische Kriterien werden als Metaphern für Weiblichkeit benützt. Dabei können diese Eigenschaften von Texten gerade in Avantgarde-Literatur nicht als Qualitäten des Schreibens von Frauen beansprucht werden; das haben die Untersuchungen männlicher Schriftsteller durch Kristeva oder Cixous deutlich genug gezeigt. Die Dekonstruktion des einen Sinns, die Problematisierung von Geschlechtsidentität bei fiktiven Figuren, die Aufgabe der Teleologie im Erzählen, die Bewußtmachung der Materialität des Mediums zum Beispiel stellten auch Zielvorstellungen männlicher Autoren der Moderne dar. Es ist nicht immer leicht, zwischen den einzelnen Formen der Marginalisierung zu trennen, denn der Künstler wurde an sich bereits als Außenseiter verstanden; dazu traten im Einzelfall noch viele Möglichkeiten der Entfremdung von der herrschenden Kultur. Wie hier die spezifische Marginalisierung als Frau einzuordnen ist, muß jeweils neu geklärt werden. Wenn »Konventionslosigkeit«<sup>59</sup> ein Merkmal weiblichen Schreibens sein soll, dann trifft sie sich mit der Konventionslosigkeit des zeitgenössischen Avantgarde-Autors. Vielleicht sind gerade deshalb so auffallend viele Frauen in dieser Zeit aufgetreten, weil diese Konjunktion bestand.

Um noch einmal auf die aufgeworfene Frage der – sicherlich unvermeidbaren – Geschichtenproduktion feministischer Literaturkritik zurückzukommen: Ich sehe wenig Grund, einer verführerischen Fiktion von Weiblichkeit *als* Avantgarde nachzuhängen, sondern dagegen die Notwendigkeit, immer neu zu den komplexen Zusammenhängen zwischen beiden nachzugehen.

Zum Schluß soll Gertrude Stein noch einmal zu Wort kommen:

It takes a lot of time to be a genius, you have to sit around so much doing nothing really doing nothing. If a bird or birds fly into the room is it good luck or bad luck we will say it is good luck. (*Everybody's Autobiography*)

The business of Art as I tried to explain in Composition as Explanation is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express actual present. (*Lectures in America*)

Grammar. Fills me with delight (. . .) Forget grammar and think about potatoes. (*How to Write*)

Think in stitches. Think in sentences. (*How to write*)

My writing is clear as mud, but mud settles and clear streams run on and disappear. (*Everybody's Autobiography*)

There is really no use in being a boy if you are going to grow up to be a man because then man and boy you can be certain that that is continuing and a master-piece does not continue it is as it is but it does not continue. It is very interesting that no one is content with being a man and boy but he must also be a son and a father and the fact that they all die has something to do with time but it has nothing to do with a master-piece. (*What Are Master-pieces*)

I master pieces of it. (*Saints and Singing*)

<sup>1</sup> vgl. den Titel von Gertrude Stein, *Three Lives* (1909)

<sup>2</sup> Die Informationen zu ihrem Leben habe ich hauptsächlich folgenden Werken entnommen: John Malcolm Brinnin, *The Third Rose* (Boston, Toronto 1959); James R. Mellow, *Charmed Circle. Gertrude Stein & Company* (London 1974); Alice B. Toklas, *What is Remembered* (New York 1963); Samuel M. Steward, *Dear Sammy. Letters from Gertrude Stein and Alice B. Toklas* (Boston 1977); Robert McAlmon, Kay Boyle, *Being Geniuses Together. 1920-1930* (London 1984); Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (New York 1969)

<sup>3</sup> Andrew Field, *Djuna. The Life and Times of Djuna Barnes* (New York 1983)

<sup>4</sup> vgl. Janice S. Robinson, *H.D. The Life and Work of an American Poet* (Boston 1982); Barbara Guest, *Herself Defined. The Poet H.D. and Her World* (New York 1984); L.S. Dembo, »Norman Holmes Pearson on H.D.: An Interview«, *Contemporary Literature*, 10 (1969), 435-446

<sup>5</sup> dies ist ein Titel in Gertrude Steins *A Novel of Thank You* (1921)

<sup>6</sup> Eine Vielzahl weiterer Fragestellungen läßt sich hier anschließen. vgl. Michel de Certeau, »Die Geschichte, Wissenschaft und Fiktion«, in: Georg

Schmid, hg., *Die Zeichen der Historie* (Wien, Köln 1986). Welche Erzählungen werden im Rekurs auf »Wissenschaftlichkeit« verfaßt? Welchen Anteil haben daran die Institutionen, innerhalb derer geschrieben wird? Wie derminiert der Ort des »Subjekts des Wissens« die Erzählungen der Wissenschaft? usw.

<sup>7</sup> dt. *Autobiographie von Alice B. Toklas* (Zürich 1985) und *Jedermanns Autobiographie* (Zürich 1986)

<sup>8</sup> D.H. Lawrence satirisierte die Gruppe des »Other Bloomsbury« in seinen Romanen *Women in Love* und *Aaron's Rod*. vgl. auch Richard Aldington, *Death of A Hero* (1936) und John Cournos, *Miranda Masters* (1926), die sich nicht besonders schmeichelhaft – im fiktiven Gewand – über H.D. äußern.

<sup>9</sup> vgl. Rudolf Haas, *Amerikanische Literaturgeschichte*, 2 Bde (Heidelberg 1972), der H.D. als Vertreterin des *Imagism* erwähnt, aber ihre Originalität anzweifelt, weil sie »stark an griechische Formen und Stoffe gebunden« seien. (S. 276). Stein wird nur an einer Stelle kurz erwähnt. Barnes fehlt ganz. Eine neuere Literaturgeschichte für Studierende, Marshall Walker, *The Literature of the United States of America* (Oxford 1983) übergeht Barnes, erwähnt Stein nur als Mäzenin und schreibt über H.D.: »American Poets who gathered round Hulme and Pound to form the Imagistes included H.D., John Gould Fletcher, William Carlos Williams and Amy Lowell, a lady of small talent and much aggressive energy, who smoked cigars and once provoked Carl Sandburg, to say that arguing with her was ›like arguing with a big blue wave‹«. (S.124) Sonst gibt es keine Aussage über H.D.s Werk in diesem Text. Soweit eines der zahllosen Beispiele vom Typ »Histörchen statt Auseinandersetzung mit dem Werk«.

<sup>10</sup> Rachel Blau Du Plessis, *H.D. The Career of that Struggle* (Brighton 1986)

<sup>11</sup> vgl. Eva Hesse, Michael Knight, Manfred Pfister, *Der Aufstand der Musen* (Passau 1984), wo viele Beispiele für den Mythos vom männlichen Schöpfer zitiert werden

<sup>12</sup> In *Ladies Almanack* (1928 anonym und 1972 unter dem Namen der Autorin) persifliert Barnes den vorwiegend lesbischen Salon von Natalie Barney. Der Text ist witzig, unverschämt, augenzwinkernd, unanständig und liebevoll gleichzeitig.

<sup>13</sup> *Blood on the Dining-Room Floor* lautet der Titel von Gertrude Steins »Detektivroman« (1948), dt. *Keine Keiner*, übers. von Renate Stendhal

<sup>14</sup> Joyce war einer der Autoren, auf die alle blickten. Barnes und H.D. bewunderten ihn sehr, aber Stein konnte kein weiteres Genie neben sich dulden.

<sup>15</sup> Gertrude Stein, *Narration* (Chicago 1935)

<sup>16</sup> Gertrude Stein, »Portraits and Repetition«, In: *Look at Me Now and Here I Am*, hg. Patricia Meyerowitz (Harmondsworth 1971) S.110; in Auszügen dt. in: Gertrude Stein, *Was ist englische Literatur. Vorlesungen* (Zürich 1985), S. 136

<sup>17</sup> vgl. u.a. Marjorie Perloff, »Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein«, *The American Poetry Review*, 8 (1979), 32-35; L. T. Fitz, »Gertrude Stein and Picasso: The Language of Surfaces«, *American Literature*, 45 (1973/74), 228-237; William Wasserstrom, »The Sursymamercubealism of Gertrude Stein«, *Twentieth Century Literature*, 21 (1975), 90-106; Marilyn Gaddis Rose, »Gertrude Stein and Cubist Narrative«, *Modern Fiction Studies*, 22 (1976), 543-555

<sup>18</sup> H.D., *The Gift* (1941/1969) (London: Virago, 1984)

<sup>19</sup> Mit der ersten Angabe verweise ich auf das Datum der Entstehung, mit der zweiten auf das der ersten Veröffentlichung des Werks. Es wurde in den USA unter dem Titel *HERmione* gedruckt, in England als *Her* (Virago 1984).

<sup>20</sup> H.D., *Her*, S. 72-73; dt. *HERmione*, übers. von Anja Lazarowicz (München 1987), S. 95-97

<sup>21</sup> vgl. DuPlessis, H.D., S. 59

<sup>22</sup> vgl. z.B. Edward Gunn, »Myth and Style in Djuna Barnes's *Nightwood*«, *Modern Fiction Studies*, 19 (1973-74), 545-55; Donald J. Greiner, »Djuna Barnes' *Nightwood* and the American Origins of Black Humour«, *Critique*, 17 (1975), 41-55; H.C. Ricks, »Djuna Barnes«, *Contemporary Literature*, 26 (1985), 114-120

<sup>23</sup> Djuna Barnes, *Nightwood* (1936) (London: Faber 1985) S. 119 und 122; dt. Djuna Barnes, *Nachtgewächs*, Übers. von Wolfgang Hildesheimer (Frankfurt/M 1985), S. 94 und 96

<sup>24</sup> Singer spricht von einer »signifikanten Neusetzung von Genreerwartungen«. vgl. Alan Singer, »The Horse Who Knew Too Much: Metaphor and the Narrative of Discontinuity in *Nightwood*«, *Contemporary Literature*, 25 (1984), 66-87

<sup>25</sup> Stein, *Look at Me Now*, S. 99, dt. Stein, »Portraits und Wiederholung«, in: *Was ist englische Literatur?*, S. 120

<sup>26</sup> zum Problem der Ähnlichkeit im Genre des Portraits vgl. Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst* (Wien, Köln 1986), S. 35-74

<sup>27</sup> »Picasso«, in: Stein: *Look At Me Now*, S. 213-215; dieses Zitat übersetze ich absichtlich nicht

<sup>28</sup> vgl. Marianne L. Teuber, »Formvorstellung und Kubismus oder Pablo Picasso und William James«, in: *Kubismus, Ausstellungskatalog* (Köln 1982), S. 9-57.

<sup>29</sup> Stein, »Portraits and Repetition«, S. 104; dt. Stein, »Portraits und Wiederholung«, S. 127

<sup>30</sup> H.D., *End to Torment. A Memoir of Ezra Pound* (New York 1979); dt. *Das Ende der Qual. Eine Erinnerung an Ezra Pound*, übers. von Andrea Spingler (Zürich 1985) und H.D., *Tribute to Freud* (Manchester 1985); dt. *Huldigung an Freud*, übers. von Michael Schröter (Frankfurt, Berlin, Wien 1975)



- <sup>31</sup> Näheres zu *End to Torment* in meiner Besprechung der deutschen Ausgabe: »Der vollkommene leidenschaftliche Augenblick«, *Virginia*, 1 (1986), 18-19
- <sup>32</sup> H.D., *Tribute*, S.74-75; dt. *Huldigung*, S. 99
- <sup>33</sup> Djuna Barnes, *Portraits*, übers. von Karin Kersten (Berlin 1985)
- <sup>34</sup> vgl. Douglas Messerli, »Vorwort«, in: Djuna Barnes, *Portraits*
- <sup>35</sup> in Guido Bruno, »Fleurs du mal à la mode de New York. Ein Interview mit Djuna Barnes«, in: *Portraits*, S. 199-204
- <sup>36</sup> vgl. Stein in einer Vorlesung an der Universität von Chicago: »Now listen! I'm no fool. I know that in daily life we don't go around saying ». . . is a . . . is a . . . is a . . .« Yes, I'm no fool; but I think that in that line the rose is red for the first time in English poetry for a hundred years.«, in: *Look At Me Now*, S. 7
- <sup>37</sup> Gertrude Stein, *Tender Buttons*, in: *Look At Me Now* S.186 und 190; dt. *Zarte Knöpfe*, übers. von Marie-Anne Stiebel (Frankfurt/M 1979), S. 55 und 62. Das Buch wurde 1914 erstmalig in einer Auflage von 1000 gedruckt und löste hauptsächlich belustigte und unverständige Reaktionen aus.
- <sup>38</sup> zit. nach Richard Kostelanetz, »Introduction«, in: *The Yale Gertrude Stein* (New Haven, London 1980), S. xiii-xxxi
- <sup>39</sup> vgl. dazu Richard Bridgman, *Gertrude Stein in Pieces* (New York 1970), S. 126 ff. und Gail Levin, »Wassily Kandinsky and the American Literary Avant-garde«, *Criticism*, 21 (1979), 347-61
- <sup>40</sup> vgl. u.a. Elizabeth Fifer, »Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein«, *Signs*, 4 (1979), 472-483; Carolyn Burke, »Gertrude Stein, the Cone Sisters, and the Puzzle of Female Friendship«, in: Elizabeth Abel, hg., *Writing and Sexual Difference* (Brighton 1982), S. 221-242; Jane Rule, *Lesbian Images* (London 1976), S. 62-73.
- <sup>41</sup> in: *The Yale Gertrude Stein*, S. 4-54 und 190-192
- <sup>42</sup> William Carlos Williams, *Selected Essays*, S. 163
- <sup>43</sup> Barnes, *Nightwood*, S. 141, *Nachtgewächs* S. 111
- <sup>44</sup> Barnes, *Nightwood*, S. 59-60; *Nachtgewächs*, S. 49-50
- <sup>45</sup> Singer, »The Horse Who Knew too Much«, S. 69
- <sup>46</sup> Ähnliche Strukturen finden sich in Barnes' Roman *Ryder* (1928); die in *Nightwood* geschaffenen Metaphern sind allerdings noch kunstvoller und künstlicher.
- <sup>47</sup> vgl. u.a. Du Plessis, H.D.; dies., »Romantic Thralldom in H.D.« *Contemporary Literature*, 20 (1979), 178-203; Susan Stanford Friedman, *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.* (Bloomington 1981); Alicia Ostriker, »The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking«, *Signs*, 8 (1982), 68-90; Susan Gubar, »The Echoing Spell of H.D.'s Trilogy«, in: Susan Gubar, Sandra Gilbert, hg., *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* (Bloomington 1979), S. 200-18

<sup>48</sup> H.D., *Collected Poems* (Manchester 1984), S. 451-461

<sup>49</sup> vgl. dazu Norman N. Holland, »H.D. and the ›Blameless Physician‹«, *Contemporary Literature*, 10 (1969), 474-506

<sup>50</sup> Estella Lauter, *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women* (Bloomington 1984)

<sup>51</sup> Gibt es eine Spaltung in der zeitgenössischen Mythenbildung in männliche und weibliche Mythen? Oder existieren signifikante Brüche in den Mythen der Frauen, die eine Übergangsstufe markieren? Welchen Anteil haben die verschiedenen Kunstmedien an einer neuen Mythenproduktion? Wann ist eine »Geschichte« verbreitet genug, um als Mythos betrachtet werden zu können? Wie wirken sich die von mir internalisierten Mythen aus, wenn ich »fremde« zu beschreiben versuche?

<sup>52</sup> vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (Frankfurt/M 1964), S. 131

<sup>53</sup> H.D., *Trilogy* (Cheadle 1973)

<sup>54</sup> Marlis Gerhardt betont im Gegensatz zu mir die Traditionslosigkeit der schreibenden Frauen; dies sei der Grund dafür, daß die Autorinnen der Avantgarde sich nicht von einer männlichen Tradition abzusetzen brauchten. Die beschriebene Selbst-Autorisierung der hier behandelten Schriftstellerinnen deutet m.E. jedoch darauf hin, daß sie sich bewußt in die Weiterentwicklung der Literatur, so wie sie sie vorgefunden haben, eingemischt haben; vgl. Marlis Gerhardt, *Stimmen und Rhythmen. Weibliche Ästhetik und Avantgarde* (Darmstadt 1986).

<sup>55</sup> H.D., *Her*, S. 223-224, dt. S. 272

<sup>56</sup> *Portraits*, S. 135

<sup>57</sup> Gertrude Stein, *Lectures in America*, S. 177

<sup>58</sup> vgl. zum Beispiel ihre Texte über Geld, über Amerika und den 2. Weltkrieg in *How Writing Is Written* (Los Angeles 1974) oder »Reflection on the Atomic Bomb« im gleichnamigen Buch (Los Angeles 1973); ihre Stellungnahmen sind jedoch nie so eindeutig, wie es aus dem Kontext gerissene Zitate glauben machen, sondern vielfältig ironisch gebrochen.

<sup>59</sup> vgl. Barbara Lersch, »Schreibende Frauen – eine neue Sprache in der Literatur?«, *Diskussion Deutsch*, 15 (1984), 293-313

*»Die glückselige Einheitlichkeit des Weibes« und  
»woman is perfect« – Lou Andreas-Salomé und H.D.  
In der Schule bei Freud*

Nachdem von seiten der Frauen nun schon seit gut 15 Jahren die Diskussion um Freud und die Psychoanalyse lebhaft und kontrovers geführt worden ist, erscheint es mir interessant, sich der frühen Rezeption durch die Zeitgenossinnen zuzuwenden. Die bürgerlichen Frauenbewegungen nahmen die Psychoanalyse kaum oder nur sehr oberflächlich zur Kenntnis und fällten im Rahmen ihrer pragmatisch orientierten Gleichheitsdebatte vorwiegend negative Urteile. Demgegenüber ist zu erwarten, daß sich Vertreterinnen der Avantgardebewegungen, denen ja eine besonders enge Verbindung zwischen Lebenspraxis, Wissenschaft und Kunst nachgesagt wird, intensiver mit dieser neuen Wissensmenge, die so viele Aussagen über Weiblichkeit enthält, auseinandersetzen.

Zwei Schriftstellerinnen aus ganz verschiedenen Kulturkreisen haben ihre Begegnung mit Freud und der Psychoanalyse als einschneidendes Ereignis in ihrem Leben bezeichnet und dieses auch in umfangreichen Texten beschrieben: Lou Andreas-Salomé (1881-1937)<sup>1</sup> und Hilda Doolittle (H.D. 1886-1961)<sup>2</sup>. Die in Rußland aufgewachsene deutschstämmige Lou Salomé, deren Schriften auf religionsphilosophischem, literarischem und literaturkritischem Gebiet lagen, war begehrtes Mitglied von Bohème-Zirkeln in Berlin, München und Wien um die Jahrhundertwende; die Amerikanerin H.D., Verfasserin innovatorischer lyrischer und erzählender Texte, stand am Rande verschiedener Avantgardebewegungen in den europäischen Metropolen, vor allem London und Paris. Über das turbulente Leben



Lou Salomé, Paul Rée und Friedrich Nietzsche

der beiden Frauen, das sie selbst als experimentierend verstanden, ist mehr geschrieben worden als über ihre Texte, mit einer Mischung von Reiz und Horror vor unkonventioneller Weiblichkeit, ein Phänomen, das sich im Zuge einer feministischen Kulturkritik unschwer als Fortschreibung geschlechtsspezifischer Muster erklären läßt. Ironischerweise verdanken wir die sorgfältige Behandlung ihrer Schriften gerade der Tatsache, daß beide als Begleiterin und Geliebte bedeutender Männer galten, Nietzsches und Rilkes im einen Fall, Pounds, Aldingtons, Lawrences im anderen, um nur die bedeutendsten unter ihnen zu nennen. Dem wachsenden Interesse an der Literatur von Frauen und der feministischen Literaturkritik, besonders in bezug auf H.D., ist es zu verdanken, daß heute ihr umfangreiches Werk zur Kenntnis genommen wird, daß H.D. langsam nicht mehr ausschließlich als das Geschöpf Pounds und als perfekte Vertreterin des *Imagism* gilt und daß Salomé außer der Geliebten Rilkes und »Nietzsche's wayward disciple«<sup>3</sup> noch etwas anderes darstellt.<sup>4</sup>

Weit entfernt von zeitgenössischen »Normalbiographien«, boten die Lebensläufe allerdings Stoff für die beliebten Legenden. Abgeschmettete Heiratsanträge an Lou von Nietzsche und anderen, die nicht »vollzogene« Ehe mit ihrem Mann, die von ihr abrupt abgebrochenen Affären und die pikanten Dreiecksbeziehungen, die vielen Reisen Lous, die vollzogene und phantasierte Promiskuität H.D.s, ihre Bisexualität und ihre psychischen Zusammenbrüche, alles das liefert eine Jongliermasse, aus der abenteuerlich akrobatische Geschichten produziert werden. Doch wer meint, aus den Legenden die »wahre« Gestalt herauschälen zu können, wie oft postuliert wird, irrt sich ebenfalls, denn welche Quelle, einschließlich der autobiographischen, sollte keine Fiktionen enthalten? Alleine das Bewußtsein der ge-

schichtenproduzierenden Bewegungen einschließlich der eigenen und der sorgfältige Umgang damit kann weiterhelfen.

Für keine der beiden Frauen bedeutete die Begegnung mit der Psychoanalyse den Übertritt zu einer Schule »mit fliegenden Fahnen«, denn sie fand erst in reiferem Alter statt (Lou Andreas-Salomé war 50, als sie Freud kennenlernte und H.D. 47 Jahre alt) und erst nachdem beide bereits viel publiziert hatten. Salomé sagt von sich, ihr bisheriges Leben habe sich auf diese Begegnung hin bewegt, und auch H.D. war durch intensive Freud-Lektüre bestens vorbereitet. Im Gegensatz zu den mehr naturwissenschaftlich orientierten ersten weiblichen Psychoanalytikern wie Helene Deutsch, Melanie Klein, Karen Horney fühlten sich beide Schriftstellerinnen mehr von der geisteswissenschaftlichen Seite dieser janusköpfigen neuen Denkrichtung angezogen, auch wenn Salomé, die sich autodidaktisch intensiv eingelesen hatte, ein eher wissenschaftliches Interesse bekundete. Sie lernte Freud 1911 während eines psychoanalytischen Kongresses kennen und bekam 1912 Zutritt zum Mittwochabend-Kolleg in Freuds Wohnung. Mit den Jahren entwickelte sich eine Freundschaft mit Freud und seiner Familie über eine Reihe von Begegnungen und über viele Briefe. Von ein paar kleineren Texten abgesehen, wandte sich Salomé in der Folge von der Literaturproduktion ab (fast alle der nach 1911 gedruckten Texte waren vor dieser Zeit entstanden) und der Psychoanalyse zu, wurde sogar unorthodoxe Laienanalytikerin mit recht erfolgreicher Praxis und verfaßte psychoanalytische Schriften. Insgesamt beziehen sich folgende gedruckte Texte auf die Psychoanalyse und ihren Begründer: *Mein Dank an Freud*, der Briefwechsel mit Freud von 1912-1936, zwei Abschnitte in ihrem *Lebensrückblick*, *In der Schule bei Freud*. Tage-

buch eines Jahres 1912/13<sup>5</sup> und sechs psychoanalytische Artikel.<sup>6</sup>

Auf Anregung ihrer Lebensgefährtin Bryher und des Analytikers Hanns Sachs machte H.D. bei Freud eine Analyse, 80 Stunden vom 1. März bis 15. Juni 1933 und von Oktober bis Dezember 1934 25 Stunden. 1944, während der »Blitz«-Angriffe in London, schrieb sie ihre Erinnerungen an diese Analyse unter dem Titel »Writing on the Wall« auf und ergänzte diese später durch »Advent«, ihre Aufzeichnungen während dieser Analyse, zusammen unter dem Titel *Tribute to Freud*<sup>7</sup> veröffentlicht. Ihr Gedicht über Freud, »The Master« (1933)<sup>8</sup>, wollte sie zu Lebzeiten auch auf Druck hin nicht veröffentlichen: »I will not, NOT, NOT have my analysis spoiled again« (xxiv). Anspielungen auf Freud und seine Lehre durchziehen ihr gesamtes umfangreiches Spätwerk. Es gilt als gesichert, daß sie, wenn auch nicht psychisch »geheilt«, in der Analyse ihr Selbstverständnis als Dichterin zurückgewinnen konnte.

Nur auf den ersten Blick erscheinen die verschiedenen Rollen klar getrennt: hier der Analytiker, dort einmal die (gut) zahlende Patientin, und zum anderen die berühmte Zeitgenossin, die bei ihm Psychoanalyse studieren will, denn auch H.D. sah sich zeitweise als seine Schülerin und beschäftigte sich ausgiebig mit den Schriften der Psychoanalyse, und auch Salomés explizit der Wissenschaft dienendes Verhältnis zum Meister war doch geprägt von klassischen Mustern der Übertragung. Für ihn selbst nahmen beide Frauen eine Sonderstellung ein, »Frau Lou« als Freundin und »Versteherin par excellence«<sup>9</sup>, die nicht unbedingt nach wissenschaftlichen Kriterien vorzugehen brauchte; H.D. als Dichterin, deren Talent es zu bewahren und zu verstärken galt und das Vorrang vor psychischer Gesund-

heit hatte, ein besonders typischer Konflikt aus den frühen Jahren der Psychoanalyse.

Die Texte, die ich benütze, um herauszufinden, wie sich diese beiden Frauen auf die Psychoanalyse einließen, sind vielschichtig und reich an phatischen Elementen. Es ist nicht zu übersehen, daß es sich um persönliche Beziehungen gehandelt hat, in denen vor allem von weiblicher Seite viel Intimes eingebracht wurde. Vieles in der Forschung zu beiden Autorinnen zeigt, wie verletzlich das Material ist, mit dem ich mich hier beschäftige. So kann zum Beispiel der Autor der deutschsprachigen Ausgabe von *Tribute* kaum seine Lust zur Reduktion des Texts auf eine psychoanalytische Fallgeschichte zügeln: »Aber es ist beinahe zu verlockend, H.D. hinter die Schliche zu kommen; es fällt schwer, statt dessen von ihr zu lernen«. <sup>10</sup> Gerade das aber will ich hier versuchen.

»Liebste H.D.«. . . »Meine liebe Lou« . . . »Lieber Professor«:  
*die phatische Dimension*

»(T)ief in den Knochen saß uns ein unausgesprochener Gegensatz«<sup>11</sup>, schreibt H.D. in ihren Erinnerungen an Freud, aber sie unternimmt dennoch keine argumentative Abgrenzung. Auch für Lou Andreas-Salomé muß die Beziehungsebene »stimmen«. Dort, wo sie Freud widerspricht, in Artikeln und Briefen, vollbringt sie wahre Meisterleistungen der Harmonisierung von eigentlich Unverträglichem. Eine ihrer Methoden, ohne den Anschein eines Dissens etwas Abweichendes zu sagen, ist die Umgewichtung von Freuds Worten, indem sie marginale Aussagen des Meisters bevorzugt an diejenigen Stellen zur Bestätigung heranzieht, wo sie seine zentralen Thesen angreift. Freud kommt



ihr charmant entgegen, indem er auf eine andere Rezeptionsmodalität umschaltet. In einem Brief von 1917 antwortet er auf eine ihrer drängenden Fragen: »Ich werden weder »Ja« noch »Nein« sagen, noch Fragezeichen austeilen, sondern tun, was ich mit Ihren Anmerkungen immer getan habe: sie genießen und auf mich wirken lassen«<sup>12</sup>. Salomés Abweichungen von der Freudschen Lehre, die sie selbst im Gewand der Zustimmung äußert, hätten ihr, wäre sie ein männlicher Kollege gewesen, den sicheren Ausschluß beschert. Paradoxerweise wertet Freud gerade den deutlichsten Punkt ihrer Abweichung im Sinn einer Bindung um:

Es ist ganz unverkennbar, wie Sie mir jedesmal voraneilen und mich ergänzen, wie Sie sich seherisch bemühen, meine Bruchstücke zum Bau zu ergänzen. Ich habe den Eindruck, dies sei so in besonderem Ausmaße, seitdem ich den Begriff der narzißt. Libido in Gebrauch gezogen habe. Ohne diesen, meine ich, wären auch Sie mir enteilt zu den Systembauern, zu Jung oder eher zu Adler.<sup>13</sup>

Hinter den eingehaltenen kulturspezifischen Mustern der Geschlechterbegegnung mit ihren kavaliershaften Gesten verbirgt sich eine Verharmlosung, die Rivalisieren ausschließt. Salomé wirkt selbst dabei mit, wenn sie die Spezifik ihrer Auslegungen abmildernd als in ihrer Weiblichkeit begründet sieht. So schreibt sie über ihre Begegnung mit der Psychoanalyse:

wie es gewesen wäre als bloß sachliches Wissen ohne dies menschliche Erlebnis, kann ich mir überhaupt nicht vorstellen. (Bin ja auch eine Frau.)<sup>14</sup>

Indem sie darüberhinaus gerade weibliche Sexualität und die weibliche Psyche zu ihrem Thema machte, befand sie sich auf einem Territorium, das Freud bereits als rätselhaft und undurchdringlich ins Abseits gestellt hatte und kam ihm auch dadurch nicht zu nahe.

Mehrfach betont Freud, wie angenehm ihm »Frau Lous« Anwesenheit in seinen Seminaren ist. Als sie einmal fehlt, schreibt er ihr in einem Brief vom 10.11.1912 von seiner »Unart, den Vortrag immer an eine bestimmte Person im Hörerkreis zu richten . . . und starrte gestern wie gebannt in die Sitzlücke, die man für Sie gelassen hat«.<sup>15</sup> – Als er sich viele Jahre später für eine Blumensendung bei H.D. bedankt, differenziert er zwischen Lob (das er nicht akzeptieren könnte und das eher männlich konnotiert ist) und Zuneigung: »Was Sie mir gaben, war kein Lob, sondern Zuneigung, und ich brauche mich meiner Genugtuung nicht zu schämen«. Und der alte Freud endet diesen Brief mit einer überraschenden Wendung: »Das Leben in meinem Alter ist nicht leicht, aber der Frühling ist schön und ebenso die Liebe.«<sup>16</sup>

»Meine Intuition fordert den Professor heraus, wenn auch wortlos«, schreibt H.D., und »der Professor hatte nicht immer recht. Das heißt, doch, er hatte immer recht in seinen Urteilen, aber meine Art des Rechthabens, meine Intuition, funktionierte manchmal um den Bruchteil einer Sekunde (. . .) schneller«.<sup>17</sup> Diese Intuition gab ihr auch das Recht, ihm ziemlich untypische Aussagen zu unterstellen:

Man kann sich den Professor schwer vorstellen, wie er feierlich sagt: »Ich schöpfte kraft meiner Abstammung, aus der großen Quelle der Inspiration Israels und des Psalmisten – Jeremia mögen mich einige nennen. Ich stieß auf eine Quelle lebendigen Wassers, den Fluß des Lebens. Sein Wasser war hier trübe, dort hell. Umgestürzte Bäume, einige schon versteinert, hemmten seinen Lauf und eine Anhäufung vermodernder Blätter und Zweige. Ich sah den Lauf des Flusses und wie trübe sein Wasser war, und ich räumte selbst ein wenig von dem Kehrlicht beiseite, damit wenigstens ein kleiner Flußabschnitt wieder klares Wasser führte«.<sup>18</sup>

So poetisch transformiert ist er sonst nicht behandelt worden, und auch die mythologischen Personae Theseus oder

Asklepios, die er in ihrer Phantasie verkörpert, bedeuten in ihrer Dichtung mehr als Figuren der Übertragung im analytischen Prozeß. Der phatischen Ebene wird in *Tribute* viel Aufmerksamkeit geschenkt, den »Schwatzstunden«, dem gemeinsamen Betrachten von Freuds »goods/gods«, d.h. seiner kleinen antiken Statuen. Die Harmonisierung, die als Produkt historisch spezifischer weiblicher Sozialisation die Schriften beider Frauen prägt, kann trotzdem über die eigenwilligen Wege, die beide in der Bewertung psychoanalytischer Ansätze gehen, nicht hinwegtäuschen; der Widerstand kommt in gefälliger Kleidung einher.

»Die glückselige Einheitlichkeit«

Der Narzißmus ist das zentrale Thema in Lou Andreas-Salomés psychoanalytischen Schriften und gleichzeitig der Angelpunkt ihrer Abweichung von Freud. Die Diskussion darüber beginnt bereits 1913 in ihrem Tagebuch, ist eines der wichtigsten Themen in ihrem Briefwechsel mit Freud und findet schließlich 1921 mit Salomés Artikel »Narzißmus als Doppelrichtung« in der Zeitschrift *Imago* ihren wichtigsten Ausdruck. Freud hatte in seinen Vorlesungen und in einem Aufsatz von 1914 vom reifen Individuum die Verlagerung der Libido von der Selbstliebe zur Objektliebe verlangt und dieser Objektbesetzung nur einen eher unvermeidlichen Rest von ursprünglichem Narzißmus zugestanden. Im Gegensatz dazu setzt sich Lou Andreas-Salomé in immer neuen Ansätzen und mit leidenschaftlicher Emphase für die positive Bewertung aller Formen von Narzißmus im erwachsenen Ich ein, vor allem aber für die narzißtischen Anteile an der Objektliebe und die narzißtische Orientierung des weiblichen Geschlechts.

Zweierlei ist ihr an dieser narzißtischen Libido wichtig, nämlich daß sie eine *Rückbeziehung* darstellt und daß sie eine Form der Verschmelzung ist. Die erste Phase der Selbstliebe, des primären Narzißmus, ist diejenige der ungespaltenen Einheit von Ich und Welt in der frühen Mutter-Kind-Beziehung, einem symbiotischen Verschmelzungszustand mit entsprechenden Allmachtgefühlen. Das Kind »lebt die Mutter, ehe es die Mutter ›liebt‹«. <sup>19</sup> Dieser prä-ödispale Idealzustand – darüber sind sich so unterschiedliche Theoretiker/innen wie Freud, Kristeva, Lacan, Winnicott und Kohut einig – <sup>20</sup> wird mit dem Eintritt in das Symbolische und die Sprache unwiderruflich aufgegeben. Der Unerfüllbarkeit des entsprechenden Begehrens ist sich Salomé zwar grundsätzlich bewußt, und sie räumt ein, daß die »Wiederverschmelzung«, wie sie es nennt, durch Sublimation Kompromisse eingehen muß, doch stellt sie ihrer Meinung nach eine unersetzliche positive Kraftquelle zur Verfügung, das »Urerlebnis der Allteilhaftigkeit« <sup>21</sup>. Die sprachliche Fassung ihrer Texte, die im schillernden Gebrauch von Komposita-Kreationen den »Urtraum allesumfassenden, allesuntergründenden Seins« (376) evozieren, spiegelt dieses Begehren, aber auch die Verdrängung von dessen problematischer Seite. Für ihre Zwecke deutet sie auch den Narziß-Mythos um:

Ein wenig hat es der Taufpate des Terminus, der Spiegelheld Narziß, auf dem Gewissen, wenn dabei zu einseitig die ichbeglückte Erotik allein herausblickt. Aber man bedenke, daß der Narkißos der Sage nicht vor künstlichem Spiegel steht, sondern vor dem der Natur: vielleicht nicht nur *sich* im Wasser erblickend, sondern sich als *alles* noch, und vielleicht hätte er sonst nicht davor verweilt, sondern er wäre geflohen? (367)

Bereits in ihren Tagebuchnotizen von 1913 macht sie sich Gedanken über die schöpferischen Aspekte des Narzißmus:

Mir scheint wichtig, daß der Narzißmus (. . .) nicht nur eine zu überwindende Lebensunreife, sondern auch eine wesenserneuende Lebensbegleitung ist, also nicht bloß die Grenze, über die man analysierend nicht mehr hinüberkommt, sondern auch die, wo das Ineinander von Ich und Libido schöpferisch, d.h. insofern überpersönlich und deshalb, aus diesem positiven Grund nicht mehr empirisch zergliederbar und logisierbar ist.<sup>22</sup>

Freud sieht hinter solchen eigentlich ketzerischen Ideen nicht ohne implizite Kritik ihre

Kunst, über das Gesagte hinauszugehen, es zu vollenden und bis zu einem fernen Treffpunkt konvergieren zu machen (. . .) Natürlich gehe ich nicht gleich mit (. . .) Was mich interessiert, ist die Scheidung und Gliederung dessen, was sonst in einem Urbrei zusammenfließen würde.<sup>23</sup>

Aufschlußreich für unseren Zusammenhang sind die Verbindungen zwischen Weiblichkeit und Narzißmus, die sie zieht. Die Begründung dafür sucht sie einerseits im Anatomischen, denn der »beharrliche Überrest der Klitorissexualität« verhindere mit der resultierenden »infantile(n) Erogenität des Gesamtleibes«<sup>24</sup> die auf einen Punkt konzentrierte männliche Lust, mit der Gebärfähigkeit gewinne sie aber auch ein »Stück Aktivität« und habe somit Anteil an allem, sei »darin fast doppelgeschlechtlich ergänzt, und eben drum wieder ins Urnarzißtische zurückgerundet« (370). Vieles ließe sich, in andere Worte übersetzt, in den heutigen Diskurs über weibliche Sexualität einordnen. Die Vorstellung vom narzißtischen Weiblichen hatte sie bereits ohne psychoanalytische Begründung und ohne sich des Begriffs noch bedienen zu können in ihrem Artikel »Die in sich ruhende Frau« aus dem Jahr 1899 vertreten. Dort ist von der »glückseligen Einheitlichkeit« des Weibes die Rede; es zeichne sich durch »intaktere Harmonie«, durch »weibliche Selbstherrlichkeit« aus, es sei »der genießendere Mensch«, aber auch gleichzeitig der widerspruchsvollere und weniger weit entwickelte.<sup>25</sup> »Dies Ungerechtere am Weibe, das,

im traditionellen Sinn, weit Gewissenlosere, macht sie auch viel weniger kultivierbar als ihn«. <sup>26</sup>

In seinem Narzißmus-Aufsatz gesteht Freud nur dem Mann volle Objektliebe zu, die Frau dagegen sei aufgrund der »Steigerung des ursprünglichen Narzißmus« in ihrer »ordentlichen« (!) Objektliebe eingeschränkt, denn sie liebe nur sich selbst. Interessant sind die Vergleiche, die er zieht, um seinen Lesern das Phänomen nahezubringen:

Solche Frauen üben den größten Reiz auf die Männer aus, nicht nur aus ästhetischen Gründen. (. . .) Es erscheint nämlich deutlich erkennbar, daß der Narzißmus einer Person eine große Anziehung auf diejenigen anderen entfaltet, welche sich des vollen Ausmaßes ihres eigenen Narzißmus begeben haben und sich in der Werbung um die Objektliebe befinden; der Reiz des Kindes beruht zum guten Teil auf dessen Narzißmus, seiner Selbstgenügsamkeit und Unzugänglichkeit, ebenso der Reiz gewisser Tiere, die sich um uns nicht zu kümmern scheinen, wie die Katzen und großen Raubtiere, ja selbst der große Verbrecher und der Humorist zwingen in der poetischen Darstellung unser Interesse durch die narzißtische Konsequenz, mit welcher sie alles ihr Ich Verkleinernde von ihm fernzuhalten wissen. <sup>27</sup>

Der leibhaftigen Lou wird nachgesagt, sie habe dieser Freud-schen Beschreibung Modell gestanden. <sup>28</sup> Dieser wertet im selben Artikel die vielzitierten männlichen »Klagen über die Rätsel im Wesen desselben« als Folge dieser »Selbstgenügsamkeit des Weibes«. <sup>29</sup> Wenn die Raubkatze nun selbst zu sprechen anfängt, erscheint es, als insistiere die Frau als Subjekt auf denjenigen Wunschphantasien, die ihr sonst als Objekt zugeschrieben wurden. Allerdings tut sie dies auf eine sehr eigenwillige Weise, in immer neuen argumentativen Ansätzen und einer radikalen Umkehrung der Bewertung ins Positive. Was sie anfangs von aller Weiblichkeit gesagt hat, grenzt sie in den späteren Auseinandersetzungen stärker auf das Mütterliche ein: »im Mütterlichen kreuzt sich nur vollends das Ewig-autoerotische mit dem Alles-

umfassenden, der breiteste Umkreis, den die Libido beschreiben kann mit seiner Anschlußstelle im Organismus.«<sup>30</sup>

Indem das Weibliche bei ihr keinen Mangel kennt (symbolisch ausgedrückt im Penis-Neid), entfernt sich Lou Andreas-Salomés Idealbild der in sich ruhenden narzißtischen Frau entschieden vom Freudschen Konzept des Weiblichen, aber indem die Frau nicht aktiv in die Kultur eintritt, folgt sie seinen Vorstellungen von der weiblichen Unfähigkeit zur Kultur. Salomé gestaltet ein Bild eigenständiger Weiblichkeit, das sich nicht am männlichen Modell orientiert. Die Rückwendung zum Prä-Ödipalen erscheint erstaunlich aktuell, zum einen weil im Rahmen neuerer psychoanalytischer Theorien der Narzißmus aufgewertet wird<sup>31</sup>, zum anderen weil sich heute viele Diskussionen über weibliche Sexualentwicklung und Gefühlsökonomie auf diese frühe Phase beziehen. Der entscheidende Unterschied ist allerdings, daß Lou Andreas-Salomé den Fiktionscharakter dieses Begehrens nach Einheit erkennt und die traumatische Notwendigkeit der Abspaltung in späteren Lebensphasen nicht einsehen will. Dazu Julia Kristeva:

Zunächst leben wir in einer Gesellschaft, in der die *anerkannte* (religiöse wie weltliche) Vorstellung von Weiblichkeit in der Mutterschaft aufgeht. Doch bei näherer Betrachtung ist diese Mutterschaft das *Phantasma*, das der Erwachsene, Mann wie Frau, aus einem verlorenen Kontinent nährt: Es handelt sich überdies weniger um eine idealisierte archaische Mutter als vielmehr um eine Idealisierung der – unlokalisierbaren – *Beziehung*, die uns an sie bindet, eine Idealisierung des primären Narzißmus.<sup>32</sup>

Unbewußt muß Salomé doch dem symbolischen Einbruch Tribut zahlen, muß sie doch unermüdlich nach dem rechten sprachlichen Ausdruck für das Gemeinte suchen und kann dies dann oft nur mit Wörtern tun, die begreiflicherweise nicht im Lexikon stehen.

»A woman's laughter«

Für Lou Andreas-Salomé galt »das anscheinend Subjektivste als Anschlußstelle des objektiv Gültigsten«<sup>33</sup>; H.D. verfuhr in ihrem Schreiben nach diesem Prinzip. Die meisten ihrer Texte sind deutlich erkennbar an autobiographischem Material orientiert (überdies ermutigte Freud sie dazu, weiter von diesem auszugehen), und doch geht es in diesen prozeßhaften Texten, die durch und durch konstruierte Kunstprodukte sind, nicht um Repräsentation von »Leben«, das Erzählen oder Aufarbeiten bereits vergangener Ereignisse. H.D. holte sich bei Freud Bestätigung für ihre Sicht des Subjekts als Schnittstelle des Allgemeinen, für ihr visionäres Vorgehen und ihren Weg hin zu einer esoterischen Spiritualität. Dies konnte nur durch eine Umbewertung seiner Aussagen geschehen, denn während es Freud darauf ankam, Unbewußtes bewußt zu machen, zielte H.D. umgekehrt darauf, die Zugehörigkeit alles dessen, was ans Bewußtsein getreten war, zu einem einzigen kollektiven Unbewußten aufscheinen zu lassen, das eine gewaltige synthetische Kraft besaß und auf keinerlei Gesetze der Materie, des Raums und der Zeit Rücksicht nimmt. Für sie stellt selbst Freud mit seiner analytischen Vorgehensweise nur einen kleinen Teil dieses großen Zusammenhangs dar. H.D.'s Freud ist einer, dem man sonst nicht begegnet:

Er hatte zu sagen gewagt, daß der Traum aus einer unerforschten Tiefe im Bewußtsein des Menschen kam und daß diese unerforschte Tiefe wie ein großer Strom oder Ozean unterirdisch dahinfloß, (. . .) Er hatte zu sagen gewagt, daß dieser Ozean des universellen Bewußtseins überall derselbe war, und selbst wenn er nicht so viele Worte machte, hatte er doch anzudeuten gewagt, daß dieses Bewußtsein die Einheit aller Menschen proklamierte; alle Nationen und Rassen trafen sich in der universellen Welt des Traums.<sup>34</sup>



Eine Sehnsucht nach ungeteilter kosmischer Ganzheit durchzieht bereits diese Eindrücke, die in einer utopischen Vision über das Persönliche hinausgehen: der Mensch würde in diesem umfassenden Traum »Zeit und Raum überwinden« (71). Auch in ihrer Fiktion ist sie die Dichterin der verwischten Grenzen zwischen Figuren, der narzißtischen *borderline*-Fälle<sup>35</sup>, und auch ihre bereits ausgebildete literarische Technik kommt den auf der Couch geltenden Prinzipien der freien Assoziation und der Verbindung von oberflächlich Dissoziiertem weit entgegen.

Künstlertum und Weiblichkeit waren für Lou Andreas-Salomé unverträglich, obwohl sie zwischen dem männlichen Künstler und der Frau schlechthin eine innere Verwandtschaft erkannte, denn wie der Künstler lebe die Frau aus der Fülle. Allein der Narzißmus des Künstlers ermögliche es ihm, »aus tiefer Identifikation mit allem herauszuschaffen«<sup>36</sup>, und trotz aller damit verbundenen Gefahren sieht sie in der Kunstproduktion »ein Schwelgen aus dem Vollen, worin Rausch und Frieden sich zur gleichen unerhörten Erfahrung einen« (386). Ähnlich narzißtisch ausgerichtet, aber weniger ausdifferenziert, sei das Künstlerische im Weiblichen eher rückbezüglich, »es ist als kreise in ihm das Leben gleichsam in seiner eigenen Rundung«.<sup>37</sup> Konsequenterweise betrachtete sie ihr eigenes literarisches Schaffen eher abwertend als private Betätigung, die nur aus Gründen des Broterwerbs zu einer Veröffentlichung führte. Für H.D. dagegen war weibliches Künstlertum ein zentrales Anliegen und Gegenstand ihrer Analyse bei Freud. In ihrem Gedicht »The Master«, das erst 1981 veröffentlicht wurde<sup>38</sup>, erschafft sie eindrucksvolle Bilder dafür.

»And it was he himself, he who set me free / to prophesy  
(. . .) no, / he was rather casual, / «we won't argue about  
that« / (he said) / »you are a poet«. Wir dürfen im Umgang

mit diesem Text nicht vergessen, daß es sich dabei um Lyrik handelt, daß diese Worte von der Persona eines Gedichts stammen. Als Referenzbezug für den »Master« ist zwar Freud identifizierbar, jedoch wäre es nicht angemessen, den Text nur als Besprechung eines abgeschlossenen Geschehens zu benützen. Vielmehr wurde die Dichterin dazu angeregt, ein lyrisches Szenario zu erschaffen, in dem die Sprecherin abwechselnd dem Meister folgt und ihm Widerstand leistet und in dem sie das Bild einer weiblichen Idealfigur als Reaktion auf die Freudsche Weiblichkeitsvorstellung hymnisch evoziert. Die Persona des Gedichts entwickelt ein breites Spektrum von Gefühlen, von Dankbarkeit und idealisierender Verehrung für den, der im Besitz von »measureless Truth« ist, bis zu Zorn und Auflehnung: »I was angry at the old man,/ I wanted an answer,/ a neat answer«, »I was angry with the old man/ with his talk of the man-strength«. Das sprechende Ich, das in seiner Sexualität gespalten ist (»I had two loves separate«) erhält vom väterlichen Meister eine Erklärung für diese Spaltung und kann in einem ersten Bild über Weiblichkeit sprechen, die Gegensätze in sich vereint:

for a woman  
breathes fire  
and is cold,  
a woman sheds snow from ankles  
and is warm;  
white heat  
melts into snow-flake  
and violets  
turn into pure amethysts,  
water-clear

Woher die Botschaft kommt, die sie dann empfängt und widerstrebend annimmt, bleibt ambig, aber »Papa« ist daran nicht unbeteiligt: »I could not accept from wisdom/ what

love taught,/ woman is perfect.« Wir finden dazu einen Verweis in *Tribute*, und zwar eine Szene, in der H.D. zusammen mit Freud eine seiner Statuen, ein Abbild der Nike, betrachtet:

»Das ist mein Lieblingsstück.« Er hielt mir den Gegenstand entgegen. Es war eine kleine Bronzestatue, behelmt, bis zum Fuß in ein gemeißeltes Gewand gekleidet, über dem sie den eingekerbten Chiton oder das Peplum trug. Eine Hand war ausgestreckt, als hielte sie einen Stab oder Stecken. »Sie ist vollkommen«, sagte er, »nur hat sie ihren Speer verloren.«<sup>39</sup>

In *Tribute* versteht sie Freuds Ausspruch »she is perfect« (»sie ist vollkommen«) als Bemerkung über die klassische Perfektion der Abbildung, aber gleichzeitig wird unübersehbar die Auffassung vom weiblichen Mangel mit angesprochen (»she has lost her spear«). Das Weibliche ist doppelt eingebunden, in die perfekte (männliche) Repräsentation und Bilderproduktion und in die normative Auffassung vom weiblichen Geschlecht. Dies wird ironisch im Subtext aufgedeckt. Wenn nun die Autorin in »The Master« postuliert, »woman is perfect« und dies auch noch im Bild der ekstatischen Tänzerin ausführt, so erhält dieses Bild den Charakter eines teilweise noch vom Meister autorisierten Gegenentwurfs,

for she needs no man,  
herself  
is that dart and pulse of the male,  
hands, feet, thighs,  
herself perfect

der die Bedingungen der Folie, von der er sich ablösen will, noch in sich trägt. In narzißtischer Selbstbezüglichkeit und nicht ohne Allmachtsphantasien (»she is a woman,/ yet beyond woman,/ yet in woman«) vereint die imaginierte weibliche Figur männliche und weibliche Züge in sich, und aus der Fülle entsteht »a woman's laughter«.

Claire Buck<sup>40</sup> kritisiert zu Recht die Auffassung von Friedman und DuPlessis und mit ihnen diejenige vieler weiterer Interpretinnen, H.D. habe hier eine genuin weibliche Sprache geschaffen und das Gedicht sei Ausdruck dafür, daß sie durch Freud zu einer ganzheitlichen weiblichen Identität gefunden habe. Es gibt viele Anhaltspunkte im Text, die nahelegen, daß die Dichterin die Utopie der perfekten Frau nicht ungebrochen als Ziel aufruft. Die als Beweis für eine »volle« weibliche Subjektivität verstandenen Passagen des Texts sind vom sprechenden Ich distanziert, durch den Ton vom übrigen Sprechduktus abgehoben, und auch die verwendeten Bilder (»her feet are the delicate pulse of the narcissus bud,/ pushing from earth/(. . .) reaching out/ that first evening/ alone in a forest«) kennzeichnen das Gesagte als Wunschphantasien, nicht als erreichten Zustand. Das im Gedicht geäußerte weibliche Begehren richtet sich gegen die Spaltung und beschwört eine imaginäre Einheit herauf. Entsprechende Phantasien sind in H.D.s Werk stark ausgeprägt und bestimmen auch die Suche ihrer weiblichen mythologischen Figuren. Was ich dabei besonders wichtig finde, ist der Umstand, daß die Autorin nie bei diesen Bildern der Verschmelzung von Ich und Welt und des ganzheitlichen weiblichen Subjekts stehenbleibt, sondern sie als extreme Wünsche, als instabil, als Teil eines gespaltenen Selbst und nicht als utopischen Endzustand gestaltet. Die Trennung zwischem dem Imaginären und dem Symbolischen ist als Bruch in viele ihrer Texte eingeschrieben, vor allem in den komplexen Beziehungen zwischen Körper und Sprache, die sie beschreibt. Denn die dramatische Verunsicherung, die beim Eintritt des Subjekts in Sprache geschehen *muß*, will mitberücksichtigt werden, läßt jeden unproblematisierten Verschmelzungswunsch als Regression in ein real nicht erfüllbares Begehren erscheinen.

Eine Literaturkritik, die Wunsch-Bilder einer solchen »erfüllten Weiblichkeit« im Text als Ausdruck gelungenen weiblichen Schreibens wertet, würde den Narzißmus auf der Ebene der eigenen Praxis fortschreiben.

### *Die narzißtische Verführung*

Obwohl im Zusammenhang mit Weiblichkeit eine Reihe anderer Themen – so beispielsweise die Hysterie – im Umkreis der Freudschen Lehre diskutiert wurden, griffen die beiden wichtigsten (nicht primär wissenschaftlich-analytisch orientierten) Frauen, die diese Lehre auf ihre Weise verarbeiteten, überraschenderweise übereinstimmend den Narzißmus auf, die eine in ihren essayistisch-theoretischen Schriften, die andere in dichterischer Form und innerhalb eines assoziativ gestalteten Rückblicks. Der Theorie des Mangels setzen sie, wie ich darzustellen versucht habe, ein Bild von Weiblichkeit entgegen, das in Rückwendung auf den ungespaltenen prä-ödipalen Zustand eine imaginäre Einheit beschwört. Vor allem im Fall von Lou Andreas-Salomé rücken die entworfenen Konstrukte täuschend nahe an die zeitgenössischen Zerr- und Wunschbilder der *femme fatale* und der männermordenden Kindfrau heran. Sie sind also nicht frei von dem in der Kultur bereits vorfindbaren Material. Beim Perspektivenwechsel, diesmal von innen, aus der Sicht der das Stereotyp verkörpernden Frau, wird dann allerdings erst deutlich, welcher Art das Begehren ist, das diese Figur in sich trägt und nicht, welches Begehren ihr in Form von Projektionen von männlicher Seite entgegengebracht wird (wie etwa die Mischung aus Faszination und Abwehr, die Lulu, der Dramenfigur des Zeitgenossen Wedekind begegnet). Die Art des psychischen Gewinns, den

sich die Frau verspricht, mußte eben erst noch formuliert werden. Doch bereits Freud war klar gewesen, daß die Antwort auf seine Frage »Was will das Weib?« nicht »Phallus« lauten würde. Die Offenheit der avantgardistischen Moderne gegenüber unbewußten Wünschen machte es möglich, diese erst einmal zu artikulieren. Lou Andreas-Salomé und H.D. wagten sich darin weit vor. Sie konnten die von Freud geschaffenen Voraussetzungen für eine Erforschung dieser Wünsche nützen und setzten sich dann aus der vernachlässigten weiblichen Perspektive mit seinen Ideen auseinander. Daß dabei in erster Linie Fragen und Widersprüche auftauchten, ist nicht erstaunlich. Sie förderten dabei ein weibliches narzißtisches Streben zutage, das uns heute noch erhebliche Probleme bereitet.

»In einer Welt, die von Frauen als besonders feindlich empfunden wird, besitzt die Vorstellung von psychischer Ganzheit oder primärem Narzißmus einen eigenartig zwingenden Reiz«, bemerkt Jacqueline Rose in einer Analyse der gegenwärtigen feministischen Positionen.<sup>41</sup> In der Tat sind die feministischen Utopien eines ungespaltenen Selbst und der Rückkehr zur Einheit mit einer starken Mutter besonders häufig, kennzeichnen den feministischen *mainstream* diesseits wie jenseits des Atlantiks.<sup>42</sup> Da angesichts der gesellschaftlich politischen Realitäten der Eintritt in die symbolische Ordnung für Frauen so viel weniger anzubieten hat als für das männliche Geschlecht, liegt das Begehren nach voller, ganzheitlicher Subjektivität nahe. H.D. wird im Zuge dieser narzißtischen Orientierung, obwohl sie sich für eine solche Projektion gar nicht eignet, zu einer der »key ancestresses«, zu einer Ahnfrau in Schlüsselposition, wie etwa bei Alicia Ostriker, die die kollektiven (in einem ungeteilten »Wir« formulierten) Wünsche anmeldet: »Wir brauchen starke Mütter«,

das Versprechen neuer Utopien: Akte der Imagination, mit denen wir uns vorstellen, daß die Täler ausgefüllt, die Kurven begradigt werden, das Ungerade gerade und das Holprige eingeebnet wird.<sup>43</sup>

Die Mutter dieser idealisierten Dyade soll den Weg ebnen, alle Hindernisse wegräumen und vor allem die Töchter beruhigen, daß der Umweg über die Trauer der Trennung (und der unzureichenden Angebote für die Leistung der weiblichen Trennung in unseren – westlichen – Gesellschaftssystemen) nicht nötig sei. Doch es gibt kein Ausweichen vor der unbequemen Einsicht in die unvermeidlichen Probleme weiblicher Subjektivität. Die frühen Auseinandersetzungen von schreibenden Frauen mit der Lehre Freuds führen einige dieser Probleme im historischen Prozeß vor.

<sup>1</sup> Einige einführende Titel: Cordula Koepcke, *Lou-Andreas Salomé. Leben. Persönlichkeit. Werk* (Frankfurt/M 1986); Käte Hamburger, »Lou Andreas-Salomé«, in: *Frauen. Portraits aus zwei Jahrhunderten*, hg. Hans Jürgen Schulz (Stuttgart 1981), S. 188-197; Ursula Welsch, Michaela Wiesner, *Lou Andreas-Salomé. Vom »Lebensurgrund« zur Psychoanalyse* (München, Wien 1988); vgl. auch Inge Stephan, *Die Gründerinnen der Psychoanalyse* (Stuttgart 1992)

<sup>2</sup> zur Einführung, vgl. Barbara Guest, *Herself Defined. The Poet H.D. and Her World* (Garden City 1984); Susan S. Friedman, *Psyche Reborn. The Emergence of H.D.* (Bloomington 1981) und Rachel Blau DuPlessis, *H.D. The Career of that Struggle* (Brighton 1986); *Contemporary Literature*, 10 (1969), Special Issue »H.D. A Reconsideration«; *Contemporary Literature*, 27 H.4 (1986), »H.D. Centennial Issue«

<sup>3</sup> Vgl. Rudolph Binion, »Frau Lou« – *Nietzsche's Wayward Disciple* (Princeton 1968)

<sup>4</sup> vgl. Rose-Maria Gropp, »Das Weib existiert nicht«, in: *Lou Andreas-Salomé*, hg. Rilke-Gesellschaft (Karlsruhe 1986), S. 36-45; Biddy Martin, *Woman and Modernity: The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé* (Ithaca, London 1991)

<sup>5</sup> Lou Andreas-Salomé, *Mein Dank an Freud* (Wien 1931); *Lebensrückblick*, hg. Ernst Pfeiffer (Frankfurt/M 1951) Kapitel »Das Erlebnis Freud« und »Erinnertes an Freud«, S. 151-168; *In der Schule bei Freud. Tagebuch eines Jahres (1912/13)*; Sigmund Freud, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel* (Frankfurt/M 1966)

- <sup>6</sup> »Vom frühen Gottesdienst«, *Imago*, 2 (1913); »Zum Typus Weib«, in: *Imago*, 3 (1914); »Anal« und »Sexual«, *Imago*, 4 (1916); »Psychosexualität« (1917), in: *Die Erotik* (Frankfurt, Berlin 1986); »Narzißmus als Doppelrichtung«, *Imago*, 7 (1921); »Was daraus folgt, daß es nicht die Frau gewesen ist, die den Vater totgeschlagen hat«, in: *Almanach für das Jahr 1928* (Wien 1928)
- <sup>7</sup> Hilda Doolittle, *Tribute to Freud* (Boston 1974; Manchester 1985); dt. *Huldigung an Freud* (Frankfurt, Berlin, Wien 1975)
- <sup>8</sup> H.D., *Collected Poems 1912-1944* (Manchester 1984)
- <sup>9</sup> Freud, Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, S. 311
- <sup>10</sup> Michael Schröter, »Einleitung«, in: *Huldigung*, S. 22
- <sup>11</sup> *Huldigung*, S. 44
- <sup>12</sup> *Briefwechsel*, S. 318
- <sup>13</sup> *Briefwechsel*, S. 68
- <sup>14</sup> *Briefwechsel*, S. 214
- <sup>15</sup> *Briefwechsel*, S. 12
- <sup>16</sup> *Huldigung*, S. 220-221
- <sup>17</sup> *Huldigung*, S. 121
- <sup>18</sup> *Huldigung*, S. 107
- <sup>19</sup> Lou Andreas-Salomé, »Psychosexualität«, in: *Die Erotik. Vier Aufsätze* (Frankfurt, Berlin 1986), S. 155
- <sup>20</sup> Vgl. v.a. Heinz Kohut, *Narzißmus* (Frankfurt/M 1973) und D.W. Winnicott, *Vom Spiel zur Realität* (Stuttgart 1973)
- <sup>21</sup> Andreas-Salomé, »Narzißmus«, S. 374
- <sup>22</sup> Andreas-Salomé, *In der Schule*, S. 185
- <sup>23</sup> Freud, Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, S. 38
- <sup>24</sup> Andreas-Salomé, »Narzißmus«, S. 370
- <sup>25</sup> Lou Andreas-Salomé, »Die in sich ruhende Frau« (1899), in: *Zur Psychologie der Frau*, hg. Gisela Brinker-Gabler (Frankfurt/M 1978), S. 285-311
- <sup>26</sup> Andreas-Salomé, »Narzißmus«, S. 303
- <sup>27</sup> Sigmund Freud, »Zur Einführung des Narzißmus« (1914), in: *Studienausgabe* Band III (Frankfurt/M 1975), S. 37-68
- <sup>28</sup> vgl. Sarah Kofman, *The Enigma of Woman. Woman in Freud's Writings* (Ithaca 1985) und Linde Salber, »Eine Biographie unserer Kultur. Lou Andreas-Salomé«, *Zwischenschritte*, 2, 17-27
- <sup>29</sup> Freud, »Narzißmus«, S. 56
- <sup>30</sup> Andreas-Salomé, »Psychosexualität«, S. 182-183
- <sup>31</sup> vgl. vor allem Kohut, *Narzißmus* und Angelika und Herbert Stein, *Kreativität. Psychoanalytische und philosophische Aspekte* (Fellbach 1987)
- <sup>32</sup> Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe* (Frankfurt/M 1989), S. 226
- <sup>33</sup> Andreas-Salomé, »Narzißmus«, S. 382
- <sup>34</sup> H.D., *Huldigung*, S. 96



<sup>35</sup> vgl. meinen Beitrag über Autorinnen der Avantgarde in diesem Buch

<sup>36</sup> Andreas-Salomé, »Narzißmus«, S. 384

<sup>37</sup> Andreas-Salomé, »Die in sich ruhende Frau«, S. 296

<sup>38</sup> Rachel Blau DuPlessis, Susan S.Friedman, »»Woman is Perfect«: H.D.'s Debate with Freud«, *Feminist Studies*, 7 (1981), 417-30 und dann H.D., *Collected Poems*, S. 451-461

<sup>39</sup> H.D., *Huldigung*, S. 94

<sup>40</sup> Claire Buck, »Freud and H.D. – Bisexuality and a Feminine Discourse«, *m/f*, 8 (1983), 53-66

<sup>41</sup> Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London 1986), S. 102

<sup>42</sup> vgl. auch die Kritik von Jane Gallop, »Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism«, *Critical Inquiry*, 13 (1987), 314-329

<sup>43</sup> Alicia Ostriker, »What Do Women (Poets) Want? H.D. and Marianne Moore as Poetic Ancestresses«, *Contemporary Literature*, 27 (1986), 475-492



*Die imaginierte und die imaginäre Mutter*



»Die unversiegbare Milch«.  
Weiblichkeitsimaginationen im Bann der  
archaischen Mutter

Lou Andreas-Salomés Bild des narzißtisch-selbstgenügsamen Weibes, die Figur der »perfect woman« bei H.D. und die idealisierte Dyade in Texten der neueren Frauenbewegung haben gemeinsam, daß sie sich nicht auf eine *reale* Mutter beziehen, sondern auf eine *imaginäre*. Diese Mutter ist nicht nur dort angesprochen, wo sie explizit als solche benannt wird, sondern sie stellt auch den Fluchtpunkt der meisten Phantasien von »weiblicher« Vollkommenheit dar, indem sich diese Phantasien auf eine Phase in der Genese des Subjekts beziehen, in der das Subjekt noch in engster Verbindung mit der Mutter steht. Als Teil der psychischen Konstitution des Selbst ist sie eine imaginäre Figur, die es in der Realität nicht geben kann. So selbstverständlich diese Einsicht klingt, sie wird doch in vielen feministischen Texten ignoriert, und dies führt zu Vorstellungen von Weiblichkeit, die sich aus dem Bann der »archaischen Mutter« nicht lösen können und damit nicht nur unrealistische, sondern auch irreführende Leitbilder erzeugen, welche für diejenigen, die sich danach richten, Probleme bereiten können.

Die verschiedenen Modellvorstellungen von menschlicher Psyche verweisen mit ganz unterschiedlicher Terminologie auf diese Figur, die ich hier »archaische Mutter« nennen will. »Mutterimago« ist ein weiterer Begriff, der von denjenigen benützt wird, die sich um die wichtige Differenzierung der verschiedenen »Mütter« bemühen. Christa Rohde-Dachser konstatiert eine den unterschiedlichen Varianten der gegenwärtigen psychoanalytischen

Theorieansätze (auf deren Differenzierung es mir hier nicht ankommt) gemeinsame Bewegung auf diese Figur hin:

In den letzten Jahrzehnten registrierten Beobachter der psychoanalytischen Szene unabhängig voneinander immer wieder das gleiche Phänomen: eine auffallende Akzentverschiebung psychoanalytischer Theorie und Praxis weg vom Ödipuskomplex hin zu den sog. präödipalen Konflikten, von der Triade hin zu dyadischen Beziehungsmustern, von der Triebtheorie hin zur Theorie der Objektbeziehungen, von der Neurose zu den »Frühstörungen«, von den Vätern zurück zu den Müttern.<sup>1</sup>

An diesem Trend nehmen auch die feministischen psychoanalytischen Ansätze teil, allerdings mit dem Unterschied, daß dort selten die böse Mutterimago aktiviert wird<sup>2</sup>, sondern daß ganz im Gegenteil der Anschluß an eine als positiv imaginierte präödipale Mutterfigur gesucht wird. Über diesen Anschluß verläuft dann der Zugang zu einer positiven Bestimmung und Aufwertung von Weiblichkeit insgesamt. Seit den Untersuchungen der Zusammenhänge von Weiblichkeit und Schrift durch die französischen Theoretikerinnen der *écriture féminine* in den siebziger Jahren besitzt die archaische Mutter einen festen Platz in der feministischen Diskussion. In der inzwischen geläufigen Rede vom Spannungsfeld zwischen dem »Lexikon des Vaters« und dem »Körper der Mutter« (in Nachfolge und Abwandlung von Freud und Lacan formuliert) repräsentiert sie das Begehren nach Ganzheit und symbiotischer Verschmelzung, nach einem ungetrübten Zustand – des primären Narzißmus – noch vor der Scheidung in ich/nicht ich und noch vor der Trennung durch das väterliche Gesetz. Es wird noch darauf einzugehen sein, für wie viele Aspekte der menschlichen Psyche diese Figur eintreten muß.

»Menschlich« muß hier gleich differenziert werden, denn die Beziehung der Geschlechter zu dieser archaischen Mutter ist nicht gleich: der männliche Mensch muß sich zuse-

hends als von dieser unterschieden erfahren und eine dieser Erkenntnis von Differenz entsprechende Ablösung vollziehen, doch gleichzeitig braucht er (im Fall der heterosexuellen Orientierung, von der diese »Normmodelle« alle ausgehen) die Ausrichtung seines Begehrens auf das weibliche Geschlecht nicht zu wechseln. Für den weiblichen Menschen dagegen ändert sich das Geschlecht des Begehrens (ebenfalls wieder für die heterosexuelle Frau definiert<sup>3</sup>), während sich die Abtrennung von der Mutter aufgrund der Erfahrung von Gleichheit sehr viel weniger einschneidend vollzieht. Am entschiedensten hat Nancy Chodorow auf diesen Unterscheidungen insistiert und damit die feministische Diskussion nachhaltig beeinflusst.<sup>4</sup> Im Verlauf der ausgesprochen lebhaften Debatte um ein solches Einbringen der Geschlechterdifferenz in die psychoanalytischen Konstruktionen wurde zunehmend deutlich, daß das größte Problem in der Verallgemeinerung der männlichen Psychogenese für beide Geschlechter liegt, daß also die männliche Ablösung aufgrund der Erfahrung der Differenz zur Norm gemacht wurde. »Wäre die Geschichte der menschlichen Sozialisation und Akkulturation von Anfang an aus der Perspektive der Tochter geschrieben worden, wäre sie eine grundlegend andere«<sup>5</sup>, so eine beliebig herausgegriffene Stimme. Während eine drastische Ablösung vorwiegend zu extremeren Projektionen greift, den negativen der bösen Mutterimago sowie den positiven der Idealisierung, müssen begreiflicherweise die Muster der weiblichen Beziehungen zur archaischen Mutterfigur anders gestaltet sein. Was wir in beiden Fällen vorfinden, sind symbolische Figurationen, Bildinventare, die für psychisch eingreifende und erschütternde Erfahrungen gefunden worden sind, sprachlich geformte kristallisierte Imaginationen für Erfahrungen, die sich aufgrund von kulturellen Übereinkünften in gege-

benen Ordnungen herausgebildet haben. Die Bilder für die männliche Sozialisation sind, begibt man sich auf eine solcherart gerichtete Suche, in großer Fülle und überdeterminiert zu finden, doch da sowohl die entsprechende Übereinkunft als auch die Autorisierung weiblicher Subjekte zur Produktion generalisierbarer Aussagen und Bilder fehlt, existieren kaum Vorstellungen und Bilder für den weiblichen Bezug zur archaischen Mutter, die nicht sekundär gebildet wurden, also von einem positiv definierten männlichen Muster abgeleitet und mit dem Kennzeichen «nicht ausreichend» versehen sind. Zwar finden wir, wie die historischen Analysen der Frauenforschung der letzten beiden Jahrzehnte gezeigt haben, durchgehend weibliche Stimmen, die Alternativen formuliert haben, doch bilden diese keineswegs einen kontinuierlichen Strom von Imaginationen, die kulturbildend, identifikationsfördernd und allgemein formativ wirksam gewesen wären. Wir sind auf eine mühsame Spurensuche angewiesen, die umso komplizierter ist, als die tonangebenden Bilder für diejenigen, die die Suche unternehmen, aus eben jenen, die männliche Psychogenese hypostasierenden Traditionen gespeist sind.

An die archaische Mutter werden im Rahmen der sicherlich dringend notwendigen Konstruktion einer weiblichen Linie der psychischen Entwicklung im heutigen feministischen Diskurs sehr viele und unterschiedliche Hoffnungen geknüpft, deren Spur ich nun verfolgen möchte. An einigen Stellen, wie bei Hélène Cixous oder Luce Irigaray, ist diese Spur deutlich erkennbar, an anderen bleibt sie eher versteckt und unbewußt, aber nicht weniger wirksam, wie zum Beispiel bei dem Frauenbild, das gerne von denjenigen konstruiert wird, die eine weibliche Genealogie von Ahninnen erstellen, die den Bedürfnissen nach Idealität entgegenkommt. Im einzelnen feministischen Text treffen



dabei ganz unterschiedliche Dinge aufeinander, die schwer zu scheiden sind: die eigene innere imaginäre Mutterfigur der Schreiberin, ihre Beziehung zur realen Mutter, ihre Stellung gegenüber den gängigen feministischen Leitbildern, ihre Auseinandersetzung mit den in ihrer Kultur herrschenden Normen von Weiblichkeit, die immer auch performative Anweisungen bezüglich der Mutterrolle enthalten.<sup>6</sup> Große Unterschiede bestehen im einzelnen darin, wie bewußt die verschiedenen Bezugsebenen ausgestaltet sind.

Wenn hier noch einmal ein Blick zurück auf zwei Frauen geworfen wird, die sich mit Freuds Vorstellungen von Weiblichkeit auseinandergesetzt und dabei eine besondere Beziehung zu einer archaischen Mutterinstanz entwickelt haben, so bedeutet das nicht, daß es nicht auch schon vorher diese Thematik in literarischer Ausformung gegeben hätte. Wohl aber wird durch die psychoanalytische Ausrichtung ein ganz neuer Akzent eingeführt, der gerade im Hinblick auf den bedeutenden Ort der Mütterlichkeit in der gegenwärtigen Frauenbewegung interessant erscheint.

1. *Sie hat »mit dem kleinen Finger die ganze Hand«:*

*Lou Andreas-Salomé*

Lou Andreas-Salomé ist eine derjenigen Frauen, die eine spezifisch weibliche, von der männlichen unterschiedene Entwicklung zu beschreiben versucht hat. Wie bereits erwähnt, ist über ihre Beziehungen zu berühmten Männern, wie Nietzsche, Rilke, Rée, Tausk und anderen mehr geschrieben worden als über ihre Texte, und dies scheint auch deshalb so zu sein, weil sie sich schwer in gängige Vorstellungsschemata einordnen läßt und weil sich bereits zeitgenössisch ihr Verhalten, unmißverständlich und als

provokativ empfunden, über die konventionellen Erwartungen an Frauen hinwegsetzte.<sup>7</sup> Es existieren unzählige klischeehafte Bilder von ihr als *femme fatale* verschiedener Intellektuellen-Zirkel der Jahrhundertwende, die sich zwar auf eine Fülle von Daten über ihr recht widersprüchliches Leben stützen können, doch ohne eine gleichzeitige Würdigung ihrer Leistungen als Verfasserin religionsphilosophischer, literaturkritischer, psychoanalytischer und literarischer Schriften bleiben diese Bilder allenfalls einseitig.

Im Vergleich zu den anderen, mehr wissenschaftlich-analytisch ausgerichteten Frauen um Freud nahm Salomé eine Sonderstellung ein<sup>8</sup>, was wohl auch mit ihrem Alter (sie war bereits 50 als sie Freud kennenlernte) und ihrem Ruf als »Dame der Gesellschaft« zu tun hatte. Ihre Interpretation der Freudschen Lehre hatte ihre Wurzeln bereits in der Zeit vor der Begegnung mit Freud. Schon um die Jahrhundertwende hatte sie von der »glückseligen Einheitlichkeit« des Weibes<sup>9</sup> gesprochen; indem dieses »selbst ein Ganzes, heimkehrt zum Ganzen, ist es ähnlich, als durchlebe sie einen uralten Traum (. . .) aus urgrauen Zeiten, in denen sie noch Alles in Allem, – in denen sie noch Alles mit Allem war.« (306) Der so definierte Ort des Weiblichen ist über die topographische und zeitliche Vorstellung der Rückkehr auch derjenige der archaischen Mutter, und über diese Figur wird gleichzeitig der Anschluß an einen pantheistisch-kosmologischen Ursprung mit allen dazugehörigen Allmachtsphantasien ermöglicht. Es ist aus der Distanz zum Sprachgebrauch der Jahrhundertwende nicht allzu schwierig, sich kritisch von Weiblichkeitsbestimmungen dieser Art abzusetzen, doch, wie ich noch zu zeigen versuche, gibt es sehr viel weniger kritische Stimmen gegen ganz ähnliche Vorstellungen, wenn sie in zeitgenössische Terminologie eingekleidet sind.

Mit der Psychoanalyse bediente sich Lou Andreas-Salomé dann später eines Beschreibungssystems, mit dem sie ihre Ansichten über Weiblichkeit argumentativ zu begründen versuchte. Vor allem geschah dies im Rahmen ihrer Thesen zum Narzißmus, die ich bereits vorgestellt habe. Sie gibt sich mit Freuds Ansatz, nach dem das reife Individuum die Selbstliebe zugunsten der Objektliebe aufzugeben hat, nicht zufrieden, sondern findet die ursprünglichere Libidoform in vielen Lebensäußerungen wieder, so in der sexuellen Liebe, im künstlerischen Werk und vor allem im weiblichen Geschlecht und wertet so den primären Narzißmus grundsätzlich auf und setzt sich wortreich für diesen ein. In unserem Zusammenhang sind vor allem ihre Weiblichkeitsbestimmungen interessant. Zwar folgt sie Freuds Ansichten insofern, als sie eine »geringere Differenziertheit« im weiblichen Geschlecht annimmt, jedoch folgt sie nicht der negativen Bewertung einer solchen psychischen Organisation, sondern erkennt darin eine »Wiederherstellung von Ehemaligem auf höherem Niveau«.<sup>10</sup> »Das Weibliche ist zu definieren als das, was mit dem kleinen Finger allein die ganze Hand bereits hat« (10); das Weib, wie sie es nennt, sei »ins Urnarzißtische zurückgerundet«<sup>11</sup>, sein Erleben von Liebe bewahre »jene uranfängliche Verschmelzung mit dem Ganzen, darin wir ruhten, ehe wir selber uns gegeben waren.«<sup>12</sup> Die Begriffe, die sie für ihre Aufwertung des weiblichen Narzißmus findet, wie »Rückbeziehung auf Konjugierendes, Verschmelzendes«<sup>13</sup>, »Wiederverschmelzung mit allem als positive(s) Grundziel der Libido« (363), »Wollust, sich selber zu überrennen, sich nicht als Ich im Wege zu stehen beim beseeligenden Wiedererleben noch ichfremden Urzustandes« (369), diese Formulierungen kreisen deutlich um einen Zustand der Einheit mit der archaischen Mutter, auch wenn diese nicht direkt benannt wird.<sup>14</sup>

Lou Andreas-Salomé machte damit aus dem weiblichen »Defizit« der Freudschen Theorie eine Qualität, aus dem Mangel eine Fülle, die sich dadurch einstellt, daß in der narzißtischen Rückwendung ein sonst nicht verfügbares psychisches Reservoir, nämlich das der vergangenen Dyade, zugänglich gemacht wird. Das weibliche Geschlecht ist demzufolge für Salomé das genußfähigere, harmonischere, mit »der ganzen Breite des Libidobesitzes«<sup>15</sup> ausgestattete Geschlecht und darüberhinaus durch die Gebärfähigkeit »mit einem Ineinanderspiel der verschieden gerichteten menschlichen Tendenzen beschenkt, das der Mann sich erst vom Geist aus erarbeiten muß.« (180)

Es ist eine Menge Übersetzungsarbeit nötig, um durch ihren mit Kompositabildungen überfrachteten Stil hindurch das Vorausweisende mancher ihrer Ideen zu erkennen, das vor allem in ihrem Beharren auf der Differenz der Geschlechter, das sich gegen den zeitgenössischen Gleichheitsdiskurs richtete und in ihrer Aufwertung des primären Narzißmus liegt. Ich zitiere Kohut, der vor allem in seinen Schriften seit den siebziger Jahren eine Umbewertung des Narzißmus vornimmt, die in manchem an Salomé erinnert:

Normalität ist nicht gleichbedeutend mit der – unrealistischen – Behauptung, das Bedürfnis nach Selbstobjekten werde vom Erwachsenen aufgegeben und durch Autonomie und Objektliebe ersetzt. Wir sehen eine Bewegung von archaischer zu reifer Objektliebe; wir sehen nicht, daß die Selbstliebe aufgegeben und durch die Liebe zu anderen ersetzt wird.<sup>16</sup>

Bei Andreas-Salomé werden Zusammenhänge, die in so manchen Texten der neuen Frauenbewegung verschleiert sind, deutlicher benannt, da sie die Idee einer perfekten Weiblichkeit als Rückbezug kennzeichnet und somit den Anteil des archaischen Mutterbezugs im Weiblichkeitsentwurf zumindest aus heutiger Sicht erkennbar macht. Die

möglichen Parallelen zur heutigen Debatte hören allerdings an der Stelle auf, wo es um weibliches Künstlertum geht. Denn für Andreas-Salomé ist dieses in ihrer Weiblichkeit ruhende Wesen selbst einem künstlerischen Akt vergleichbar, wogegen es ihrer Ansicht nach Aufgabe des männlichen Künstlers sei, daß er »in Werken schafft, was das Weib von seinem Wesen aus ist.«<sup>17</sup> Ihre einzig mögliche Kulturthat, fährt sie fort, sei das Kind: »Damit ist dem Weiblichen ein Kulturwert von sich aus und unabhängig gegeben, daß es analog (. . .) dem Sinn des Geistesschöpferischen wirken kann«. Freuds These von der Unfähigkeit des Weiblichen zur Kultur wird damit nachvollzogen und durch die positive Umbewertung gleichzeitig entschärft. Eines der Probleme, die dabei notgedrungen aufscheinen, ist die Bewertung ihrer eigenen schriftstellerischen Tätigkeit. Dort, wo sie sich in den späten Jahren explizit dazu äußert, wertet sie tatsächlich ihre Romane und Kurzgeschichten als künstlerisches Produkt ab und beteuert, sie seien lediglich zu Zwecken des Broterwerbs verfaßt worden.<sup>18</sup>

Lou Andreas-Salomé füllt eine Leerstelle in der frühen Psychoanalyse aus, bereits indem sie sich Fragen der Weiblichkeit zuwendet und im besonderen indem sie das, was in den dortigen Weiblichkeitsbestimmungen als geringere Differenziertheit, als mangelhafte Ablösung von der Mutter, auch als bisexuelle Rätselhaftigkeit kurz angedeutet und *ex negativo*, als Abweichung vom normgebenden männlichen Geschlecht, definiert ist, mit Inhalten füllt, einen weiblichen Narzißmus mit vielen schönen Worten verklärt und das theoretische Konstrukt aus seiner pejorativen Behandlung herauszuführen versucht. Weibliches Kunstschaffen allerdings kann sie dabei nicht akzeptieren, darin bleibt sie Freud allzusehr verhaftet. Außerdem vollzieht sich ihre Beschwörung einer sich selbst genügsamen, vollkommenen

Weiblichkeit ohne Bewußtsein des imaginären Charakters einer solchen Konstruktion und ohne Ahnung der Komplikationen, die sich aus dem Glauben an diese Konstruktion in der Realität ergeben könnten. Als fiktive *persona* ausgemalt, befindet sich zudem diese Figur in größter Nähe zu zeitgenössischen Frauentypen, wie sie als Männerphantasien vielfach auftauchen. Als Beispiele seien Wedekinds Lulu, die »Raubkatze« als Ausprägung des »reinsten und echten Typus des Weibes« in Freuds Narzißmusaufsatz<sup>19</sup>, oder Nietzsches »gefährlichstes Spielzeug«<sup>20</sup> genannt. Sie ist autonom, selbstgenügsam, triumphierend unantastbar, kulturlos und von größter Verführungskraft aus männlicher Sicht, doch sie stellt keine lebbare Alternative für »reale« Frauen dar. Das läßt sich schon an ihrem eigenen Lebensentwurf zeigen, den sie doch in vielem an diese Figur anzulehnen versuchte. Gleichzeitig wird gerade an Lou Andreas-Salomés Figur der selbstgenügsamen Frau, die ihre Energie aus dem Anschluß an die frühe Phase der imaginierten ungeteilten Allmacht gewinnt, eine wichtige und so schnell nicht zu klärende Frage ganz besonders pointiert aufgeworfen: nämlich ob die Verkörperung einer Zuschreibung, wie sie in den von Männern produzierten Weiblichkeitsmythen nachzuweisen ist, in Form einer affirmativen Übernahme, in der ausmalenden Mimesis durch die Frauen selbst, eine Differenz einführt, durch welche eine ursprüngliche Zuschreibung wenigstens teilweise überwunden werden kann. Die Beunruhigung, die von der Frau Andreas-Salomé, die ja ihren Weiblichkeitsentwurf in ihrem eigenen Leben verwirklichen wollte, noch heute für Wissenschaftler ausgeht, läßt zumindest auf eine Störung oder Irritation schließen.

## 2. »Her feet are the delicate pulse of the narcissus bud«

H.D.s Freud ist wie bereits angedeutet ein ganz anderer als derjenige, der uns bei Lou Andreas-Salomé begegnet. In der ihr eigenen Art verwandelte die amerikanische Dichterin ihren Analytiker in eine Figur von mythischen Dimensionen. In ihrer Phantasie wird er zu einem Kreuzungspunkt von Strömungen, die er nicht alle selbst kontrolliert. In ihren Umschreibungen wird er zu einem, der auf Goldminen stößt, einem Retter der Menschheit, zum »Arzt ohne Tadel« Asklepios<sup>21</sup>, zu Faust, zu Theseus, zum Hüter der Schwelle zwischen Unbewußtem und Bewußtem, zu einer »Hebamme der Seele« (116). Innerhalb ihrer kosmisch-esoterischen Weltsicht und der Übertragungen in der konkreten Situation auf der Couch bekam Freud einen Platz zugewiesen, den er in keiner anderen Darstellung einnehmen sollte:

Der Punkt war: er schöpfte, bei all seiner verblüffenden Originalität, aus einer Quelle, die in einer solchen Tiefe des menschlichen Bewußtseins entsprang, das die äußere Felsen- oder Schieferdecke, die jahrhunderte- oder jahrtausendealte Anhäufung nachlässigen, trägen oder gar falschen oder böswiligen Denkens die ursprüngliche Wasserader längst verschüttet hatte. Er nannte es »auf Öl stoßen«.<sup>22</sup>

Und gleichzeitig gelingt es ihr, ihn als verletzlichen, kranken Mann und als von den Nazis verfolgten Juden zu zeichnen. Erst auf dieser vielschichtigen Grundlage des Respekts, der Verehrung, der menschlichen Empathie basierend kann sie dann sagen, »der Professor hatte nicht immer recht«.

Ich ärgerte mich ziemlich über den Professor in einem seiner Bände. Er sagte (soweit ich mich erinnere), daß Frauen nur dann schöpferisch etwas erreichen oder Beträchtliches erreichen, wenn sie ein männliches Gegenstück oder einen männlichen Gefährten haben, der sie inspiriert. (165)

Damit ist sowohl der Beweggrund für H.D.s Analyse genannt, nämlich ihr Selbstverständnis als Künstlerin neu zu finden, als auch der Kernpunkt ihrer Auseinandersetzung mit Freud umschrieben, an dem sie nicht locker ließ, einer Auseinandersetzung auch, die keine andere Frau mit ihm verfolgte.

H.D.s Weg zu einem neuen Verständnis von sich als Künstlerin führt über die Instanz der Mutter, zu der Freud im Verlauf der Übertragung auch gemacht wird und gegen die er selbstironisch protestiert: »Und – ich muß Ihnen sagen (. . .), ich bin nicht gern die Mutter in der Übertragung – es überrascht und schockiert mich immer ein wenig. Ich fühle mich so sehr als Mann« (163). Mit den Mutter-Kind-Rollen spielt H.D. dann in ihrem Bericht, wo sie erst die Rollen entsprechend dieser Übertragungskonstellation verteilt und dann wieder umkehrt:

warum war ich nach Wien gekommen? Der Professor hatte ganz am Anfang gesagt, ich sei nach Wien in der Hoffnung gekommen, meine Mutter zu finden. Mutter? Mama. Doch meine Mutter war tot. Ich war tot; das heißt, das Kind in mir, das sie Mamma genannt hatte, war tot. Wie auch immer, er war ein alter Mann, der einem furchtbar Angst machte, alles in allem zu alt und zu distanziert, zu weise und zu berühmt, um auf diese Art mit der Faust zu schlagen, wie ein Kind, das mit einem Breilöffel auf den Tisch hämmert. (47)

Die Mutter, die in der Analyse belebt wird, ist gleichzeitig die erinnerte biographische Mutter als auch eine imaginäre:

Sie ist es, auf die es ankommt, denn sie lacht, nicht so sehr über uns als mit uns und über unseren Köpfen und um uns herum. *Sie* hat gebundene Notenbände und lose Blätter auf unserem Klavier liegen. *Sie* steht außer Frage. (62)

Und in einem Traum von einem Spiegel, dessen Rahmen ihre Mutter mit Goldrauten bemalt hatte, werden die Blumen zu Narzissen, worauf sie in der Traumanalyse folgert:



Vielleicht waren die Bücher, von denen ich zuletzt schrieb, zu selbstbezogen, zu »narzißtisch«, um mich voll und ganz zufriedenzustellen. Ich wünsche mir eine Fusion oder eine Transfusion mit der Kunst meiner Mutter. (167)

Deutlich grenzt sie somit den sekundären vom primären Narzißmus ab und versteht den erneut hergestellten Bezug zur mütterlichen Instanz als förderlich für ihre Kunst.

Die Figur der vollkommenen Frau, die H.D. in ihrem bereits ausführlicher besprochenen Gedicht »The Master«<sup>23</sup> erschafft, wird als das Produkt einer Suche des lyrischen Ich beschrieben, das zu diesem Zweck weit gereist ist (»I have travelled far to Miletus«). Das eine Ergebnis dieser Suche, nämlich daß sie als Dichterin (selbst)autorisiert wird (»we won't argue about that«/ (he said)/ »you are a poet«), erhält sie als Botschaft vom Meister selbst, das andere gewinnt sie nur in Auseinandersetzung mit ihm und im Widerstand gegen seine Ansichten: »I was angry with the old man/ with his talk of the man-strength«. Das Bild utopischer Weiblichkeit, das daraus resultiert, muß erst aus einer Schrift entziffert werden:

how could he have known  
 how each gesture of this dancer  
 would be hieratic?  
 words were scrawled on papyrus,  
 words were written most carefully,  
 each word

...  
 and the whole made  
 a rhythm in the air.

Als »woman,/ yet beyond woman,/ yet in woman« gibt sich die *persona* des Gedichts deutlich als imaginäre Gestalt und Kunstfigur zu erkennen, doch gleichzeitig auch als Gegenentwurf zum Weiblichkeitskonstrukt Freuds, in dem der weibliche Mangel aufgehoben erscheint: »for she needs no man,/ herself/ is that dart and pulse of the male,/ hands,

feet, thighs,/ herself perfect.« In lyrischer Überhöhung wird eine Vorstellung von Weiblichkeit geschaffen, die in ihrer Perfektion und imaginierten Autonomie spürbar im Bann der archaischen Mutter steht. Der Anschluß an diese ermöglicht ein Weiblichkeitsbild, das nicht mehr nur als Ergänzung zur männlichen Norm existiert. Die rhetorische und in einigen vereinzelt Passagen narrative Struktur des Gedichts läßt eine Lektüre zu, in der die Figur der perfekten Frau nicht als absolute Gestalt sichtbar wird, sondern als *Reaktion* auf eine vorgängige Bewertung der Geschlechterdifferenz und als *Wiedergutmachung* der darin angelegten Probleme für die Frauen. Es werden also zumindest teilweise Begründungen dafür sichtbar, wieso in der Identifikation mit einer auf magische Weise machtvollen imaginären Gestalt eine Alternative gesucht wird.

Aus den narzißtischen Allmachtsphantasien, die diese Figur anspricht, entsteht eine den Mangel überdeckende Fülle und ein Lachen (»Now I can bear even God,/ for a woman's laughter/ prophesies/ happiness«), das an das mütterliche Lachen der in der Analyse hervorgerufenen Kindheitserinnerung denken läßt. In bezug auf die Praxis von Autorinnen der Avantgarde erkennt Susan Suleiman gerade in der lachenden Mutter, also einer, mit der nicht nur gespielt wird, sondern die auch selbst spielt, ein besonderes subversives Potential.<sup>24</sup>

In H.D.s autobiographischem Text, *The Gift* (1941-43)<sup>25</sup>, findet sich die Episode einer Reise zur imaginären Mutter. Erzählt wird sie aus der rekonstruierten Perspektive des kleinen Mädchens. Die reale Mutter ist abwesend; die Fahrt wird vom Vater und den Kindern unternommen, hinein in einen dämmernden Wald, mit einem Pferdewagen weglos durch einen dunklen Tunnel von Zweigen, hin zu einer Hütte und dem eigentlichen Ziel, einen Teich mit See-

rosen. Die Seerosen erinnern das Mädchen an Darstellungen von Babies, die auf Seerosenblättern liegend darauf warten, geboren zu werden, an ein Märchen von Andersen und an ein Bild in Mrs. Kents Haus. Immer weiter zurückgehend, geht es am Ende nur noch um das Erinnern an einen Zustand der ungeteilten, inhaltslosen Einheit:

Du sahst was da war, du wußtest, daß etwas durch etwas erinnert wurde. Daß etwas etwas erinnerte. Daß etwas auf eine Art und Weise und in einer Dimension wahr wurde, die endgültig war (. . .); nichts konnte danach mehr geschehen, genauso wie davor nichts geschehen war.

Der Gedankenstrom endet dann mit der Erinnerung an eine einmal der Mutter gestellte Frage: »Kann man vor Glück weinen, Mama?« (72)

Parallel zu diesem Geschehen und wie in kontrapunktischer Ergänzung wird die Reihe der realen Mütter in einer umfassenden Genealogie ausgebreitet. Dies geschieht in einer Szene, in der Mamalie, die Großmutter, der Enkelin beim Schlafengehen vom moravischen Erbe erzählt, dabei immer wieder vergißt, wen sie vor sich hat und die kleine Hilda mit den Frauennamen der Familie bezeichnet: Hilda, Agnes, Lucy, Helen, Laura. Um möglichst viel zu erfahren und um die Großmutter nicht darauf aufmerksam zu machen, daß sie sich eigentlich zum Schlafen hinlegen müßte, spielt die kleine Hilda diese anderen Figuren und redet die Großmutter dann auch entsprechend mit den verschiedenen Namen an, die jene ihr gegeben hatten.

*The Gift* gehört zu denjenigen Texten, die H.D. explizit als ein Resultat ihrer Analyse bei Freud einstufte<sup>26</sup>, und diese brachte ja eine für sie ausgesprochen kreative Hinwendung zu weiblichen Figuren und der Frage einer weiblichen Kreativität mit sich. Ihr Versepos *Trilogy*<sup>25</sup> ist in dieser Hinsicht besonders interessant. Es entstand während der Blitz-

Angriffe auf London, in einer Situation von Angst und Schrecken, die in ihrem Schreiben eine deutlich erkennbare Veränderung auslöste: »Die äußere Bedrohung und die dauernde Erinnerung an den Tod trieben mich nach innen«, sagt sie zur Entstehungssituation und spricht von dringend nötigen Prozessen der »Häutung«, einem Vorgang von Selbstreinigung, der die Verarbeitung der Vergangenheit und eine visionäre Gestaltung der Zukunft miteinander verbinden soll.<sup>28</sup> Im Mittelteil von *Trilogy*, »Tribute to the Angels«, den sie »ein vorzeitiges Friedensgedicht« nennt, wird, nachdem Engelsfiguren aufgerufen worden sind, in einem alchimistischen Schmelztiegel eine neue Figur erschaffen:

Now polish the crucible/ and in the bowl distill/ a word most bitter, marah,/ a word bitterer still, mar,/ sea, brine, breaker, seducer, giver of life, giver of tears; (. . .) till marah-mar/ are melted, fuse and join and change and alter,  
mer, mere, mère, mater, Maia, Mary  
Star of the Sea,  
Mother.

Im folgenden werden dann in für die Dichterin typischer Weise die parallelen Figuren der Venus, Aphrodite und Astarte mit dieser mütterlichen Gestalt verbunden und durch Anrufungen der lauretanischen Litanei, vor allem über die Bildlichkeit des Leitsterns, aufgerufen. Doch mit ihr werden noch mehr Fragen als Antworten verbunden, Fragen nach der »unsatisfied duality«, die sie nicht befriedigend beantworten kann.

Später, im selben Gedicht, hat die Sprecherin einen Traum, in dem ihr die »Lady« erscheint. Es wird daran erinnert, daß wir sie in vielfältiger Ausdrucksform überall und zu allen Zeiten<sup>29</sup> durch die Feder und den Pinsel der Meister dargestellt gesehen haben, in den unterschiedlichsten Haltungen, mit den unterschiedlichsten Attributen und

Namen. Die Gestalt ist auch Eva, die wiedergekehrt ist, um das an das Böse Verlorene zurückzugewinnen. Sie bringt das Buch des Lebens, jedoch eines neuen Lebens:

She carries a book but it is not  
the tome of the ancient wisdom,  
the pages, I imagine, are the blank pages  
of the unwritten volume of the new

Explizit wird darauf hingewiesen, daß es sich bei dieser ohnehin hauptsächlich in Negationen, also in Absetzung von den üblichen Symbolisierungen, beschriebenen Figur nicht um eine allegorische Personifikation handelt: »she is no symbolic figure/ of peace, charity, chastity, goodness, faith, hope, reward«. Als erlösende Figur<sup>30</sup> ist sie »die Kehrseite des primitiven Terrors«, doch die Seiten ihres Buches sind (noch) nicht beschrieben, eine Aufgabe auch für die Dichterin. H.D. hat in vielen anderen poetischen Äußerungen diese Aufgabe auf sich genommen. Im Anblick von Tod und Zerstörung ereignet sich eine weibliche (Selbst-)Autorisierung, die – und das erscheint hier konsequent – nur über eine mütterliche Figur gestützt werden kann. Wie keine andere beweist H.D., daß es sich um eine imaginäre Gestalt handelt, ja handeln muß, da es um eine zukunftsgerichtete Vision geht, die als Hilfskonstruktion in dieser Situation der existentiellen Not herangezogen wird, einer Not, die über die individuelle weit hinausgeht und die sie als Not der abendländischen Kultur kennzeichnet. Die entscheidende Qualität der Zuwendung dieser mütterlichen Figur im Gedicht ist die der ungeteilten Aufmerksamkeit, denn die »Lady« führt weder das Kind noch einen Bräutigam mit sich: »her attention is undivided,/ we are her bridegroom and lamb; her book is our book«. Der Wunsch ist ein imaginärer, doch er führt nicht zurück in einen Traum passiver Geborgenheit sondern zur Schrift der Zukunft.<sup>31</sup>

Nur über die Psychoanalyse und die eigenwillige Auseinandersetzung mit deren Erkenntnissen hat sich der Autorin eine solche Position erschlossen, welche die Anerkennung der Symbiosewünsche und der archaischen Mutter als verdrängtem Teil ihres Selbst mit der Aufforderung zu weiblicher Kreativität verbindet. Das Diktum vom »Inzest der Sprache«<sup>32</sup>, das mit Bezug auf H.D.s Mutterfiguren formuliert worden ist, erscheint mir hier wenig erhellend und greift gerade wegen dieser komplexen Entstehungszusammenhänge nicht; es erzeugt ganz im Gegenteil eine Art Fusion der Ansichten von Irigaray und Kristeva zum Präödipalen in der Sprache von Frauen und zelebriert damit H.D. als exemplarische Gestalt.

Beide Autorinnen, Lou Andreas-Salomé und H.D., insistieren auf einer grundlegenden Verschiedenheit der Geschlechter (weichen damit vom vorherrschenden Gleichheitsdiskurs der Frauenbewegungen ihrer Zeit ab), und beide setzen den Theorien des weiblichen Mangels (in bezug auf die psychosoziale Entwicklung, auf die Teilhabe an der Kultur, und (ausgedrückt durch die Formel des Penisneids) ein imaginäres ganzheitliches Idealbild entgegen, das einem präödipal ungeteilten Zustand nahesteht. Was sie ebenfalls verbindet, ist die Tatsache, daß sie gerade durch die Psychoanalyse zu diesen Positionen angeregt wurden und daß die persönliche Begegnung mit Freud dabei eine Rolle spielte. Was die beiden voneinander unterscheidet, sind ihre Ansichten von einem weiblichen Kunstschaffen. Außerdem ist sich H.D. sehr viel mehr als Salomé bewußt, daß die beschriebenen alternativen Vorstellungen eher den Charakter von Wunschphantasien tragen. Sie selbst sieht sich – das drückt sie sowohl in ihren poetischen Texten als auch in ihrem Freud-Buch aus – in einem Spannungsfeld zwischen

der Kunst der Mutter und der Wissenschaft des Vaters (das ist sowohl biographisch als auch im übertragenen Sinn zu verstehen), das sie immer wieder durchschreitet, ohne bei einer einzigen »Lösung« stehenzubleiben.

### 3. »Sie schreibt mit weißer Tinte«

Im Rahmen der heutigen Frauenbewegung verliert sich die von mir gezeichnete Spur des symbiotischen Einheitsverlangens keineswegs. Das Zitat in der Überschrift dieses Kapitels stammt aus einem Text von Hélène Cixous, der stellvertretend für viele weitere angeführt werden kann:

Jede Frau trägt in sich, mehr oder weniger stark, etwas von der »Mutter«, die heilt und nährt, die der Trennung widersteht, eine Kraft, unbeschneidbar, Gesetze außer Atem bringend (. . .) Text, mein Körper: von singenden Strömen durchzogen, höre mich, es ist keine erdrückende, dich fesselnde Mutter; die Tag-und-Nacht-Stimme rührt dich an, dich bewegend, läßt vom Schoß zur Sprache dich kommen, schleudert deine Kraft; Rhythmus treibt dich; geheimer Grund, der alle Metaphern möglich und mächtig macht, Körper (der? die?) so wenig beschreibbar wie Gott, die Seele, der Andere; raumschaffender Teil von dir, der dich drängt, der Sprache deinen Stil, den Stil der Frauen einzuprägen. Stimme: unversiegbare Milch. Wiedergefunden. Verlorene Mutter. Ewigkeit: Stimme vermischt mit Milch.<sup>33</sup>

Die Intention dieses Texts kann überhaupt nur dann erfaßt werden, wenn man erkennt, daß die hier angesprochene Mutter mit der realen nichts zu tun hat und daß darüber hinaus auch nicht die individuelle intrapsychische Mutterimago angesprochen, sondern eine kollektive Figur geschaffen werden soll. »Mutter« steht bezeichnenderweise in Anführungszeichen, und Cixous spricht auch von ihr als »außerhalb jeder Rolle« (144). Auch das Bild von der »unversiegbaren Milch« verweist darauf, daß es sich um ein

imaginäres, grundsätzlich unerfüllbares Begehren handelt, das hier angesprochen wird. In der Rezeption von Cixous wurde keineswegs immer dieser imaginäre Status erkannt, und umsomehr wirkt dann ein Text wie dieser auf unbewußte Weise. Wie bei Salomé wird eine Rückidentifizierung mit einem ungeteilten Zustand propagiert und damit ein Zuwachs an Grandiosität suggeriert. Sowohl die Konnotation zum Märchen (Schlaraffenland) als auch die biblische Anspielung legen uns eine stark polarisierte Sicht nahe, nach der ein unschuldiger, paradiesartiger früher Zustand der Einheit mit der Mutter von einem späteren unterschieden wird, in dem diese Einheit gestört ist. Auch dort, wo dann von der »Schrift« die Rede ist, wird diese kaum in ihren symbolischen Dimensionen angesprochen, sondern es wird auch in Stil und Rhythmus experimentierend erprobt, wie sich diese archaische Mutter dort einschreiben könnte: Sie »schreibt mit weißer Tinte« (144).

Ganz im Gegensatz zu Cixous warnt Julia Kristeva vor einer solchen Idealisierung der Dyade und geht von einem psychischen Modell aus, in dem das Dritte konstituierend ist. In der Konstellation der Triade ist als Drittes der Vater, das Gesetz, die Kultur (je nach Modell) anwesend. Die »Rückkehr zur archaischen absoluten Mutter (ohne das Andere, ohne Vater)« steht für sie einer »Wendung in die Regression bis hin zum Wahnsinn«<sup>34</sup> nahe. Dabei ist es auch ihr außerordentlich wichtig, »dem Verhältnis zwischen dem sprechenden Subjekt und der Mutter« (170) Ausdruck zu verleihen. In ihrer Theorie der avantgardistischen Kunstproduktion<sup>35</sup>, die ich an dieser Stelle nicht ausführlicher beschreibe, bezieht die Kunst der Moderne ihr innovatives Potential gerade aus dem verdrängten Vorsymbolischen, also dem, was sich in der Phase der Einheit mit der Mutter



entwickelt hat: »Kunst« ist »Inzest« in der Sprache: Abhängigkeit vom Körper der Mutter, die Verbindung zur präödipalen Phase« (171). Die entsprechenden sprachlichen Elemente (die sie »semiotische« Elemente nennt), tauchen als Rhythmen, als Anomalien, als Aufregungen der Sprache, als Brüche und zwischen den Zeilen erkennbare Strukturen auf und sind auf die symbolischen Elemente als Träger angewiesen. Für Kristeva gilt, daß im poetischen Akt beide Dimensionen miteinander verbunden werden: »Neues hervorbringen setzt voraus, daß das Subjekt, das könnte die Frau sein, ihre ganze (unbewußte) libidinös-archaische Struktur in den Akt der Symbolisierung einbringt.« (170-171)

Vor allem in Kristevas Text »Stabat Mater«<sup>36</sup> ist es interessant zu beobachten, wie der Bezug zur archaischen Mutter zwischen Erinnerung an die real erlebte »Frühzeit« des Individuums einerseits und Rekurs auf eine internalisierte imaginäre Gestalt andererseits changiert. Sie vollzieht damit den Prozeß der Herausbildung dieses Imaginären nach.

Die Frage, von welcher geschlechtsspezifischen Position aus die so gestaltete Kunstpraxis betrieben wird, erscheint mir besonders wichtig. Was Kristeva häufig zum Vorwurf gemacht wird, nämlich daß sie ihren Ansatz vorwiegend am Beispiel männlicher Autoren exemplifiziert, ist im Licht ihrer Theorie nur konsequent. Denn diese sind ja weitaus sicherer im Symbolischen verankert, vollziehen eine »glattere« Trennung von der Mutter und können von dieser abgesicherten Position aus das Wagnis einer vorübergehenden präödipalen Verschmelzung eher eingehen. Auf eine vergleichbare Schreibpraxis von Frauen befragt, spricht sie mit Nachdruck von den Gefahren und Risiken.

Nach Luce Irigarays Meinung unterliegen die Wertungen der archaischen Beziehung zum Körper der Mutter, welche die herrschende Psychoanalyse vornimmt, bereits einem »postödipalen Phantasma«<sup>37</sup>, wenn zum Beispiel von der »Gefahr der Fusion« (103) die Rede ist. Damit wird lediglich reproduziert, was in der Gesellschaft ohnehin an Bewertungen vorhanden ist, die das Mütterliche als »verschlingendes Monstrum« phantasieren und deren Sprache für Gebärmutter und weibliche Sexualorgane nur negative Benennungen bereithält. Sie beschreibt die kollektive »Angst, in einen Abgrund zu stürzen, in einem Dunkel zu versinken« (49): »Das erinnert sicher an die Regression ›in utero‹, aber vor allem auch daran, daß man hier an einen tief versunkenen Bereich des Sozialen rührt, dem die Sprache und die Symbolisierung fehlt« (S. 49). Die Symbolisierungen, die es gibt, sind das Produkt gewaltiger Abspaltungen und »bereits vom ödipalen Haß aus gedacht und phantasiert« (106). Es erscheint ihr deshalb als wichtig,

die Mutter, die zu Anfang unserer Kultur geopfert worden ist, nicht noch einmal zu töten. (. . .) Wir müssen auch Worte finden, sie wiederfinden, erfinden, entdecken, diese zugleich archaische und aktuelle Beziehung zum Körper der Mutter, zu unserem Körper ausdrücken (. . .) eine Sprache, die sich nicht an die Stelle dieses Körper-an-Körper-Seins setzt, wie es die Sprache des Vaters tut, sondern eine Sprache, die es begleitet, Worte, die das Körperliche nicht austreichen, sondern die »körperlich« sprechen. (110-111)

Damit zeigt sie ein Defizit auf, das in bezug auf die Bilder der archaischen Mutter in den westlichen Kulturen besteht, denn dort überwiegt die negative Mutterimago als Projektionsfigur, die die kindliche Wut über die Ablösung auf sich nehmen muß. Es geht ihr also darum, angemessenere Bilder im Symbolischen für diese imaginäre Figur zu schaffen. Doch diese Bilder können nicht einfach erfunden wer-

den, etwa durch Umformungen im symbolischen Bereich, denn der Bezug zum mütterlichen Bereich reicht vor das Symbolische zurück und muß aus anderer Perspektive wiederbelebt und mit Sprache verbunden werden. Die Verbindung ist auch eine von Körper und Sprache. Die Rolle der Frauen/Mütter als »Hüterinnen des Körperlichen« (111) ist eine durchaus ambivalente, denn sie ist einerseits Zuschreibung und Produkt von Abspaltungen im Verlauf des Zivilisationsprozesses, doch andererseits ist darin auch eine Aufgabe enthalten. »Körper« ist in dieser Diskussion ein reichlich schillerndes Wort und dient häufig genug als Sammelbegriff für das, was außerhalb des Symbolischen liegt.

Die Frauen um die Mailänder Libreria delle donne versuchen, durch eine veränderte politische Praxis auf die symbolischen Repräsentationsformen des Weiblichen Einfluß zu nehmen.<sup>38</sup> Sie beziehen sich auf Irigarays Klage darüber, daß es keine befriedigenden Figurationen innerhalb des Symbolischen gibt und auf ihre Forderung, »eine Genealogie, eine Verwandtschaftsfolge von Frauen aufzuzeigen« (111-112). Sie wünschen eine »Revolution des Symbolischen – die Revolution der Repräsentation des eigenen Selbst und des eigenen Geschlechts.« (123) Die wichtigste der zu erschaffenden symbolischen Figuren nennen sie »symbolische Mutter« (125) Dabei interessiert sie weniger die sprachliche als eine konkret handlungsbezogene Praxis, die modellhaft in Beziehungen des *affidamento* gestaltet wird, der selbstgewählten Beziehung einer Frau zu einer anderen, die für sie ein Vorbild, eine »autonome Mutter« darstellen kann. Da die reale Mutter häufig eine patriarchalische Mutter sei, müsse eine andere Figur für die Symbolisierung gefunden werden. Die Verbindung durch *affidamento* ist »in einem tieferen Sinn die Wiederher-

stellung der Größe der Mutter durch die Frauen und die Gründung einer gesellschaftlichen Autorität der Frauen.« (180)

Die Theorie Irigarays erscheint hier, wie Marianne Schuller kritisch anmerkt<sup>39</sup>, um wesentliche Dimensionen verkürzt, denn deren theoretische Begründungen werden nicht offengelegt und der imaginäre Mutterbezug bleibt unerwähnt<sup>40</sup>. Die genannten Defizite im Symbolischen sind unbestreitbar vorhanden, und die symbolische Repräsentanz von Weiblichkeit und Mütterlichkeit muß zweifelsohne verändert werden, doch kann dies kaum gelingen, wenn – von der Warte der Frauen aus – das entsprechende, an diese Figur geheftete Begehren nicht beachtet wird. Schuller spricht von einer »Aura der Erfüllung« (213), die dem *affidamento*-Modell anhängt. Es wird nicht genügend berücksichtigt, daß es sich im Modell des *affidamento* um eine *Beziehung* handelt, die eine Reihe von Bedürfnissen befriedigen soll und nicht um eine bloße Revision der gesellschaftlichen Weiblichkeitsrollen und ihren Niederschlag in Bildern. Symbiosesehnsüchte und ein gewaltiger Erwartungsdruck, der über real mögliche Bedürfnisbefriedigung (durch die Mutter) weit hinausgeht, scheinen im Text vielfach auf und bleiben unbewußt. In einem der beschriebenen Gruppenprozesse zum Beispiel werden die Lieblingsautorinnen zu Müttern (128), doch es wird bald klar, daß sich die Brontës, Gertrude Stein, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann und Virginia Woolf nicht wirklich dazu eignen.<sup>41</sup> Beim Ruf nach starken Müttern geht es eben um mehr als um das kognitive Ziel einer Verankerung neuer Beziehungsformen im symbolischen System. Dabei wäre es zumindest wichtig, die in diesem Kontext auftauchenden unbewußten Wünsche (gemeinsam) zu betrachten, um mit den Leerstellen im System der kulturellen Codierungen etwas

anfangen zu können. Diese Frage nach den unbewußten Wünschen erscheint auch deshalb angebracht, weil die überschwengliche Rezeption des »Mailänder« Modells auf ein kollektives Begehren verweist.

#### 4. *Die imaginierte symbolische und die imaginäre Mutter*

Die Spur, die ich zu verfolgen versucht habe, führte über eine Reihe von Ansätzen, die nicht alle in ein einziges psychoanalytisches Modell passen und die auf sehr unterschiedliche Weise versprachlicht sind. Insgesamt zeigt sich, trotz dieser Unterschiede, im Überblick über mehrere Entwürfe, wie wichtig der Fragekomplex um den weiblichen Bezug zu einer archaischen Mutterfigur ist. Der historische Distanz wahrende Blick auf die Autorinnen der Moderne, denen mit der Psychoanalyse zum ersten Mal das Vokabular gegeben war, ein entsprechendes weibliches Begehren zu artikulieren, wirkt sich, wie ich meine, erhellend auf die Analyse der gegenwärtigen Debatte aus.

Die Spur führt auch auf die Ebene der unbewußten Wünsche nach imaginärer Ganzheit, nach Teilhabe an der Macht der archaischen Mutter, nach Symbiose im Begehren von Frauen. Das Interessante dabei ist, daß sich die unterschiedlichsten Entwürfe, wie zum Beispiel derjenige von Nancy Chodorow und den vielen Autorinnen, die ihre Theorien fortschreiben, im Gegensatz zu denjenigen der französischen Psychoanalytikerinnen oder der italienischen Frauen, darin vergleichbar zeigen, daß sie die Mutter-Tochter-Beziehung auf eine vorher nicht gekannte Weise aufwerten. Christa Rohde-Dachser übersetzt Chodorows Theorie in einer tiefenhermeneutischen Analyse »in die Sprache der unbewußten Phantasie«<sup>42</sup> und formuliert als

Ergebnis, daß Chodorow die Mutter-Tochter-Beziehung aufwertet und zum »zentralen und gleichzeitig bedeutsamsten Bereich der weiblichen Existenz erhebt« (261). Viele zeitgenössische Theoretikerinnen teilen die »Phantasie, daß die Mutter nicht mit einem bedeutsamen Anderen geteilt zu werden braucht.« (263) Die begeisterte Rezeption, die diesen wie gesagt, sehr unterschiedlichen Ansätzen, oder präziser gesagt, der ihnen unterliegenden Phantasie zukommt, läßt auf eine ausgeprägte Bedürfnisstruktur und kollektive Wünsche schließen, die akzeptiert und genauer betrachtet werden müssen. Vor allem dann, wenn diese Wünsche nicht als imaginäre erkannt und anerkannt werden, haben sie eine kompensatorische Funktion zu erfüllen, müssen für Angebotsdefizite der gegenwärtigen Kultur aufkommen. Daß diese Defizite existieren, ist unbestritten, doch die Produktion neuer unbewußter Phantasien scheint kein besonders effektiver Weg zu sein, um dagegen vorzugehen. Wohl aber die Anerkennung neu auftauchender Imaginationen und Remythologisierungen aus weiblicher Perspektive, die dann, wie Rohde-Dachser mit Bezug auf den Ödipus-Sphinx-Mythos vorschlägt, bewußt verarbeitet werden müßten:

Die Konfrontation mit dem Dunklen, Unbewußten, Triebhaften fände statt dessen im Innern von Männern und Frauen statt, die diese sonst abgewehrten Bereiche als zu sich gehörig akzeptierten, anstatt sie immer wieder im Gegengeschlecht zu orten. (279)

Es läßt sich nicht so einfach beschreiben, in welche Richtung das nicht bewußt gemachte Begehren zielt, und sicherlich handelt es sich auch nicht um einen einzigen Bereich unbewußter Wünsche. Diejenigen, die sich mit dieser Fragestellung befassen, stimmen am meisten darin überein, daß sie einen tiefgreifenden Wunsch nach Ausschluß von Alterität nach innen und nach außen, einen Wunsch nach

Gemeinsamkeit – auch innerhalb der feministischen Bewegung – über die Figur der Mutter und der ungestörten Dyade erkennen. Jane Gallop kritisiert die »Verherrlichung der präödipalen Mutter«<sup>43</sup> und meint, die Frauen würden durch sie wie verhext in eine bewegungslose Starre versetzt werden, eingeschlossen in eine Dyade, die, so Gallop, selbst ein patriarchalisches Konstrukt sei. Die Ausschließlichkeit der Dyade verhindere eine Auseinandersetzung mit dem Anderen.<sup>44</sup> Domna Stanton's theoretischer Essay »Difference on Trial«<sup>45</sup>, in dem sie die »mütterliche Metapher« bei Cixous, Irigaray und Kristeva untersucht, könnte als einer der Belege für Gallop angeführt werden, denn dort wird argumentiert, daß Weiblichkeit angemessener über das Mütterliche zu definieren sei und daß Männer insgesamt ein sehr viel größeres Interesse daran haben, Differenz zu konstruieren und als Denkmuster zu pflegen.<sup>46</sup> In unversöhnlichem Gegensatz zu Gallop steht Irigarays bereits zitierte Ansicht, daß die Begriffe, die für die Dyade in der Sprache gefunden worden sind, aus der Perspektive des postödipalen Hasses formuliert sind.

Ich glaube, es ist auch deutlich geworden, daß es sich bei der lachenden, der nährenden, der verschlingenden, der vorbildlichen, der verbotenen, der schützenden, der mächtigen Mutter kaum je um die Mutter als Subjekt handelt, sondern um ein intrapsychisches Objekt, um ein verlorenes, im feministischen Kontext meist als paradiesisch phantasiertes Reich. Oft müßte demnach nicht eigentlich von der Mutter gesprochen werden, und es geht nicht einmal um eine grundsätzlich weibliche Figur, sondern nur um einen Zustand des Ungeteiltseins, dessen Repräsentationsfigur die Mutter ist.<sup>47</sup> In die bildhaften und mythischen Ausdrucksformen dieser Beziehung jedoch ist sexuelle Differenz fast ausnahmslos eingeschrieben. Da die archaische Mutter in

der hier angesprochenen Debatte fast ausschließlich aus der Perspektive der Tochter imaginiert ist und »das Kind, das die Erwachsene weiterhin ist, kein Anderssein der Mutter tolerieren kann«<sup>48</sup>, fordern einige Autorinnen heute, sich der vernachlässigten Mutter als *Subjekt* zuzuwenden.<sup>49</sup> Von dieser Forderung her betrachtet, lohnt sich eine Relektüre von Kristevas »Stabat Mater«, in der beide Perspektiven zu Wort kommen.

Ein ganzes Spektrum von alternativen Konzepten<sup>50</sup> bezieht sich, wie wir gesehen haben, auf die bestehende Asymmetrie in der Bewertung der (notwendigen) Lösung aus der Symbiose in der Subjektgenese, also darauf, daß das männliche Paradigma der Ablösung von der mütterlichen Instanz als normatives Modell positiv und das weibliche Paradigma einer weniger drastischen Trennung negativ gewertet wird. Es gilt als »normal«, die archaische Mutter als das gänzlich »Andere« zu imaginieren. In diesem Sinn fungiert sie dann als Projektionsfläche, auf der die furchterregenden Images der »großen Mutter«, die unsere westlichen Kulturen bereitstellen, gedeihen können. Daß aus dem weiblichen Ablösungsmodell auch andere Bilder erwachsen können, ist eigentlich klar. Sie schwanken gegenwärtig zwischen Idealisierung der Dyade einerseits und Zensur einer solchen Idealisierung andererseits, doch beides ist noch zu sehr am normativen Modell der Subjektgenese verhaftet. Wir haben keinen Mangel an Bildern von dieser mütterlichen Figur, doch sie sind aus männlicher Perspektive gestaltet. Wenn Roland Barthes schreibt: »Der Schriftsteller ist jemand, der mit dem Körper seiner Mutter spielt (. . .): um ihn zu glorifizieren, zu verschönern oder um ihn zu zerstückeln, ihn bis zur Grenze dessen zu bringen, was vom Körper erkannt werden kann«<sup>51</sup>, so scheint in dieser Aussage eine Vorstellung von sexueller Differenz



auf, die aus männlicher Position definiert ist. Differenz und Gleichheit in Relation zur archaischen Mutter werden aus weiblicher Position anders bestimmt. Im Grunde geht es wohl auch nicht um die Konstruktion eines einzigen alternativen Modells, sondern um eine Vielfalt neuer Imaginationen, die nicht mehr wie bekannt zensiert werden. Dazu mag die bewußte Konstruktion von Symbolen im Sinn der Mailänder Frauen und vieler anderer mit beitragen, doch wenn dabei nur die Ebene des Symbolischen beachtet wird, bleibt der bewußte Zugang zur Ebene des Imaginären (im psychoanalytischen Sinn) versperrt, muß sich aber dennoch unbewußt äußern. Von den Künsten von Frauen und der weiteren Diskussion der psychoanalytischen Kreativitätskonzepte, die sich im Zusammenhang von Weiblichkeit und Schrift mit der Hinwendung zum »verlorenen Kontinent« des archaisch-Mütterlichen befassen, sind sicherlich neue Impulse zu erwarten und Bilder, die allerdings auch Akte der Lektüre fordern, die durch die theoretische Reflexion geprägt sind.

<sup>1</sup> Christa Rohde-Dachser, *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse* (Berlin, Heidelberg 1991), S. 172

<sup>2</sup> vgl. zum Beispiel die Diskussion der Theorien von Helene Deutsch oder auch die Schuldzuweisungen an eine nicht ausreichend »gute« Mutter, die häufig die ganze Last auch sonstiger kultureller und sozialer Defizite tragen muß.

<sup>3</sup> zu Recht wird die Norm der Heterosexualität, die den Modellen der Psyche zugrundeliegt, heute kritisiert; vgl. die theoretischen Schriften von Judith Butler und Teresa de Lauretis

<sup>4</sup> Nancy Chodorov, *Das Erbe der Mütter. Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter* (München 1978)

<sup>5</sup> Margaret Homans, *Bearing the Word. Language and Female Experience in Nineteenth Century Women's Writing* (Chicago, London 1986) S. 14

<sup>6</sup> Für mich laufen in diesem Text eine ganze Reihe von Linien zusammen: meine Arbeit an den Werken von Autorinnen der Moderne, Semi-

nare über Zusammenhänge von Weiblichkeit und Schrift, die Diskussion von Kristevas »Stabat mater« mit Gruppen von Studentinnen in verschiedenen Ländern, die Lektüre von »Wie weibliche Freiheit entsteht«, zu der mich meine Studentinnen mit sanfter Gewalt zwangen und meine Beunruhigung über die Suche nach Identifikationsfiguren und »Müttern« auch innerhalb der Frauenforschung. Ich hätte es lieber, wenn jede Frau für sich selbst ihre Position in kritischer Auseinandersetzung findet, anstatt sich an Figurationen mit einer gewissen kollektiven Sogwirkung zu heften.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Biddy Martin, *Woman and Modernity: The (Life)Styles of Lou Andreas-Salomé* (Ithaca, London 1991)

<sup>8</sup> vgl. die Aussagen Freuds über die Fähigkeit von Lou Andreas-Salomé zur Synthese im vorangegangenen Kapitel. Andrew Ross bezeichnet sie deshalb zynisch als »Hausfrau im Dienst für die psychoanalytische Bewegung«; »The Everyday Life of Lou Andreas-Salomé: Making Video History«, in: *Feminism and Psychoanalysis*, hg. Richard Feldstein, Judith Roof (Ithaca 1989), S. 156

<sup>9</sup> Lou Andreas-Salomé, »Die in sich ruhende Frau«, in: *Zur Psychologie der Frau*, hg. Gisela Brinker-Gabler (Frankfurt/M 1978), S. 292

<sup>10</sup> Lou Andreas-Salomé, »Zum Typus Weib«, *Imago*, 3 (1914), S. 7

<sup>11</sup> Lou Andreas-Salomé, »Narzißmus als Doppelrichtung«, *Imago*, 7 (1921), S. 370

<sup>12</sup> Andreas-Salomé, »Typus Weib«, S. 11

<sup>13</sup> Andreas-Salomé, »Narzißmus«, S. 362

<sup>14</sup> vgl. dazu ihren Aufsatz »Psychosexualität« (1917), in: *Die Erotik* (Frankfurt, Berlin 1986), S. 155: »Die frühesten Äußerungsweisen des Kindes entsprechen einem Liebeszustand, für den noch das In-allem-umfängen-sein selber steht: es lebt die Mutter, ehe es die Mutter »liebt«.«

<sup>15</sup> Andreas-Salomé, »Psychosexualität«, S. 177

<sup>16</sup> Heinz Kohut, *Wie heilt die Psychoanalyse?*, (Frankfurt/M 1987), S. 298

<sup>17</sup> Andreas-Salomé, »Typus Weib«, S. 13

<sup>18</sup> Ursula Welsch, Michaela Wiesner, *Lou Andreas-Salomé. Vom »Lebensurgrund« zur Psychoanalyse* (München, Wien 1988), S. 123

<sup>19</sup> Sigmund Freud, »Zur Einführung des Narzißmus«, in: *Studienausgabe*, Bd. III (Frankfurt/M 1975), S. 55

<sup>20</sup> In *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth 1974) bezeichnet Juliet Mitchell Salomé als eine »herrliche Parodie der männlichen Vorstellung von Frauen«; S. 430

<sup>21</sup> H.D., *Tribute to Freud*, (Boston 1974), S. 101

<sup>22</sup> H.D., *Huldigung an Freud*, (Frankfurt, Berlin, Wien 1975), S. 106

<sup>23</sup> H.D., *Collected Poems. 1912-1944* (Manchester 1984), S. 451-461

<sup>24</sup> Susan Rubin Suleiman, »Mothers and the Avant-garde: a Case of Mistaken Identity?«, *AvantGarde*, 4 (1990), 135-146

<sup>25</sup> H.D., *The Gift* (1941-1943); (London: Virago, 1984)

<sup>26</sup> In einem Brief an Norman Holmes Pearson führt sie die Motivation zu diesem Text auf »the daemonic drive . . . released by psychoanalysis . . . and the second War« zurück. zit. nach Diana Collecott, »Introduction«, *The Gift*, S. ix

<sup>27</sup> H.D., *Trilogy* 1944-45; (London: Carcanet, 1973)

<sup>28</sup> vgl. dazu Kap. 31-33 in Janice S. Robinson, *H.D. The Life and Work of an American Poet* (Boston 1982)

<sup>29</sup> In einem Brief weist H.D. darauf hin, daß es sich unter anderem auch um die Lady der Troubadours handelt, eine ohne Zweifel gänzlich imaginäre Gestalt; vgl. »Foreword« zu *Trilogy*

<sup>30</sup> Aus ihrer Korrespondenz mit Pearson geht hervor, daß es H.D. in keiner Weise auf einen christlich-katholischen Zusammenhang ankam; vgl. »Foreword«

<sup>31</sup> vgl. auch die Aufforderung an die Dichterin durch die Figur der Venus in *Hermetic Definition* (Oxford 1972), S. 7: »She draws the veil aside,/ unbinds my eyes,/ commands,/ write, write or die.«

<sup>32</sup> Deborah Kelly Klöpfer, *The Unspeakable Mother. Forbidden Discourse in Jean Rhys and H.D.* (Ithaca, London 1989). Dort bezeichnet sie das Projekt der beiden Autorinnen wie folgt: »die Grenzen des Verbotenen zu durchbrechen, eine inzestuöse Sprache der Tochter zu erarbeiten, die nicht nur vom Namen und den Werken der Mutter abhängt, sondern auch vom Zugang zu ihrem Körper, seinen Rhythmen, Metren, Schreien, Atemstößen. Den Code, den linguistischen wie den kulturellen, zu durchbrechen, ist Inzest; die Sprache der Frau hängt damit sowohl vom »Ungesagten« als auch vom »UnsaGBaren« ab.« S. 177

<sup>33</sup> Hélène Cixous, »Schreiben, Feminität, Veränderung«, *Alternative*, 108/109, 134-147

<sup>34</sup> Julia Kristeva, »Produktivität der Frau«, *Alternative*, 108/109 (1976), 169

<sup>35</sup> Julia Kristeva, *Revolution der poetischen Sprache* (Frankfurt/M 1978)

<sup>36</sup> Julia Kristeva, *Geschichten von der Liebe* (Frankfurt/M 1989), S. 226-255

<sup>37</sup> Luce Irigaray, »Der dunkle Kontinent der Frauen« in: *Zur Geschlechterdifferenz* (Wien 1987), S. 102

<sup>38</sup> Libreria delle donne di Milano, *Wie weibliche Freiheit entsteht* (Berlin 1988)

<sup>39</sup> Marianne Schuller, »Wie entsteht weibliche Freiheit? Zur »neuen Politik« des Affidamento«, in: *Im Unterschied* (Frankfurt/M 1990), S. 211-218

<sup>40</sup> Schuller kritisiert vor allem die Banalisierung des theoretischen Ansatzes von Irigaray und den versteckten Machtgestus, der sich dadurch einstellt, daß Wissen nur dosiert vergeben wird.

<sup>41</sup> Wenn wir die Biographie jeder einzelner dieser Autorinnen nach ihrer »Leistung« als Mutter durchsehen, wird die (traurige) Ironie einer solchen Suche offensichtlich.

<sup>42</sup> Rohde-Dachser, *Expedition*, S. 260

<sup>43</sup> Jane Gallop, »Reading the Mother Tongue: Psychoanalytic Feminist Criticism«, *Critical Inquiry*, 13 (1987), 314-329

<sup>44</sup> vgl. auch ihre vielfältigen Wortspiele mit »mother« und »other«

<sup>45</sup> Domna E. Stanton, »Difference on Trial: A Critique of the Maternal Metaphor in Cixous, Irigaray, and Kristeva«, in: *The Poetics of Gender*, hg. Nancy Miller (New York 1986), S. 157-182

<sup>46</sup> eine ähnliche Position vertritt auch Sara Ruddick in *Maternal Thinking. Toward a Politics of Peace* (New York 1989); sie weist anhand vieler Beispiele in der Geschichte nach, daß Mütter in der Realität nicht grundsätzlich friedliebend sind, daß aber, wenn mütterliches Denken wirklich ernstgenommen würde, dieses zu einer pazifistischen Praxis führen müßte.

<sup>47</sup> vgl. dazu Julia Kristevas einleitende Bemerkungen zu »Stabat mater«

<sup>48</sup> Gallop, »Mother Tongue«, S. 326

<sup>49</sup> Suleiman, »Mothers and the Avantgarde« und Suleiman in: *The M(other) Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, hg. Shirley Nelson Garner u.a. (Ithaca 1985)

<sup>50</sup> Einen guten Überblick über die verschiedenen Positionen bietet Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (Bloomington 1989); wie der Untertitel bereits andeutet, werden hier sowohl theoretische wie auch literarische Ansätze Seite an Seite gestellt

<sup>51</sup> Roland Barthes, *Die Lust am Text* (Frankfurt/M 1974), S. 56

*Mutter-Posen.**Neue Blicke auf ein altes Motiv im Werk  
zeitgenössischer Künstlerinnen*

In einem vielbeachteten Überblicksartikel über Körper-Kunst von Frauen aus dem Jahr 1976 äußert die feministische Kunstkritikerin Lucy Lippard ihr Erstaunen darüber, daß diejenigen Künstlerinnen, die sich verstärkt mit ihrer eigenen Biographie befassen oder die vorwiegend ihren Körper als Mittel der Kunst einsetzen, Schwangerschaft und Geburt als Thema ignorierten. Sie bezeichnet diesen Mangel als eine ihr unverständliche Leerstelle und fragt sich weiter,

ist das so, weil viele dieser Künstlerinnen jung sind und noch keine Kinder haben? Oder weil Künstlerinnen sich traditionell entweder geweigert haben, Kinder zu bekommen oder sie verheimlicht haben um als Künstlerinnen ernst genommen zu werden in einer Welt, die Ehefrauen und Mütter als Teilzeitkünstlerinnen abwertet? Oder weil der biologische Aspekt weiblicher Kreativität für Frauen, die für ihre Kunst anerkannt werden wollen, mit einem Bann belegt ist? Oder ist es gar Narzißmus und die Tatsache, daß der dicke Bauch in der männlichen Welt als unattraktiv gilt? (. . .) Vielleicht ist die Gebärfähigkeit das nächste Tabu, das angegangen werden muß<sup>1</sup>

Diese von Lippard beklagte Situation hat sich inzwischen deutlich gewandelt, denn die Suche nach den genannten Themen in der zeitgenössischen bildenden Kunst von Frauen bleibt nicht ohne Ergebnisse. Was sich gleichzeitig auch gewandelt hat, ist die Ausrichtung des Suchkonzepts selbst, denn in der Folge intensiver theoretischer Auseinandersetzungen wird heute weniger nach alternativen Bestimmungen von Mutterschaft im Werk von Künstlerinnen gefragt, sondern danach, wie diese mit den traditionellen Repräsentationen von Mutterschaft in der Kunst- (und Kultur-)

Geschichte umgehen. Darin liegt eine entscheidende Verschiebung, die nicht zuletzt eine Folge der Erkenntnis ist, daß nicht das *Thema* aus der Perspektive von Frauen neu bestimmt werden müßte, sondern der *Blick* auf das Thema, der nur selten aus weiblicher Perspektive stammte. Den auf vielfältige Weise vereinnahmenden Repräsentationen sind nicht so einfach andere, nun nicht mehr vereinnahmende neue Repräsentationen entgegen- oder an die Seite zu stellen. Die Bilder zum Thema, die ich vorgefunden und ausgewählt habe, lassen auch erkennen, daß es weniger interessant erscheint, solche alternativen Repräsentationen zu schaffen, denn das »Motiv« ist ja in der Kunstgeschichte in Überfülle vorhanden, sondern die Bedingungen der traditionellen Repräsentationen zu erforschen und deren Wirkungsmacht zu irritieren. Wenn ich nun im folgenden von Künstlerinnen geschaffene Bilder von Mutter und Kind bespreche, nehme ich mir als Gegenstand der Analyse etwas vor, was sich nicht mehr bloß im Sinne einer inhaltlichen Vorgabe und als »Motiv« behandeln läßt, dessen motivgeschichtliche Einordnung zu leisten wäre, sondern in diesem Gegenstand sind Inhalte, Formen und Medien der Repräsentationen besonders eng miteinander verknüpft.

Doch zunächst noch einmal ein Blick auf Lippards Katalog von Fragestellungen. Er zielt auf die Probleme, die sich für Künstlerinnen aus der Definition des paradigmatischen Künstlers als männlich ergeben und spezifischer auf die Unvereinbarkeit zwischen der Rolle als Künstlerin und derjenigen als Mutter. Lippards Fragen richten sich im besonderen an die Biographie der einzelnen Künstlerin, ihren Umgang mit den sozialen Normen als Vorgaben für ihr Handeln und den lebensgeschichtlichen Anlaß für die Beschäftigung mit dem Thema. Fragen wie diese sind anhand historischer Künstlerinnenbiographien inzwischen viel be-

arbeitet worden und haben zu Erkenntnissen geführt, die zur Revision der Geschichtsschreibung der Kunst führen müssen.<sup>2</sup> Ohne Zweifel ließen sich auch für die hier ausgewählten Künstlerinnen biographische Zusammenhänge zum Zeitpunkt der Themenwahl und zur Art der Auseinandersetzung mit dem Thema herstellen (was sich im Fall der mir persönlich bekannten Künstlerinnen bestätigen läßt), doch sollte zu denken geben, daß gerade in Katalogen von Künstlerinnen der biographische Bezug sehr viel häufiger als in denen von Künstlern hergestellt wird.

Die Lebens-Geschichten innerer und äußerer Konflikte lassen sich durch eine historische Perspektive ergänzen. So ist die spezifische historische Folie, vor der etwa die deutschen Beispiele betrachtet werden können, gezeichnet von einer langen Periode rigider biologistisch-rassistischer Definitionen von Mutterschaft, einer Festlegung der Frauen auf die Rolle der Gebärenden, die im Mutterkreuz ihren gesellschaftlich ritualisierten Ausdruck fand<sup>3</sup>, gleichzeitig aber von der gegenläufigen Herausbildung einer größeren Unabhängigkeit im Zuge der kriegsbedingten Abwesenheit der Männer und von der darauf folgenden Rück-Einweisung in die häusliche Mutterrolle nach dem Krieg.<sup>4</sup> Gerade im (europäischen) Kulturvergleich zeigen sich deutlich auch heute noch die Auswirkungen dieser historischen Bewegungen. Die besondere Vehemenz und gelegentlich aggressive Intensität, die vielfach die Beschäftigung mit dem Thema in der Bundesrepublik kennzeichnet, mag als ein Resultat dieser historischen Umstände gewertet werden.

Es ist wohl kaum ein Zufall, daß Lucy Lippards Artikel im selben Jahr erscheint, in dem Mary Kellys *Post-Partum Document* begonnen wird, dasjenige groß angelegte Werk, das Mutterschaft als Thema am nachhaltigsten in die feministische Kunst eingeführt hat. Auf 135, in sechs Grup-

pen eingeteilten Diagrammen, Photos, Mitschriften unterschiedlichster Art wird die Entwicklung des Kindes in den ersten sechs Lebensjahren aus der Perspektive der Mutter festgehalten: es geht um Nahrungsaufnahme, Exkremente, Sprachgewinn des Kindes, die Gefühle und Beobachtungen der Mutter und vor allem um die Phasen der Ablösung des Kindes.<sup>5</sup> Abbildungen von Mutter und Kind werden bewußt vermieden, denn die Aufmerksamkeit wird auf eine *Beziehung* gelenkt, auf die gesellschaftliche Verortung und Konstruktion dieser Beziehung und, in Kellys Worten, »das Begehren der Mutter: die Möglichkeit eines weiblichen Fetischismus«.<sup>6</sup> Das bewußte Vermeiden eines Mutter-Kind-Bildes bezeichnet Kelly als

historische Strategie, um die konkrete Figuration von Mutter und Kind zu vermeiden, um jegliches Mittel der Repräsentation zu vermeiden, durch das die Vereinnahmung als Ausschnitt aus dem realen Leben riskiert wird. Den Körper der Frau, ihr Bild oder ihre Person zu benützen ist nicht unmöglich, aber doch problematisch für den Feminismus.<sup>7</sup>

Mit genau diesen Gefahren, die Kelly hier benennt, spielen die meisten der Künstlerinnen, die ich hier vorstelle, indem sie sich gerade den Repräsentationen der Mutter-Kind-Konstellation in der Geschichte der Kunst zuwenden. Wir finden hier in besonders ausgeprägter Weise einen Zug der zeitgenössischen Kunst von Frauen vor, den Craig Owens als »eine gewisse kalkulierte Duplizität«<sup>8</sup> bezeichnet hat, nämlich Strategien der Wiederholung und Übernahme von Bildern des Weiblichen, die in der Wiederaufnahme eine Differenz einführen, welche die Repräsentationen durchkreuzt aber nicht aufhebt. Die Macht dieser Bilder wird damit gleichzeitig anerkannt und hinterfragt. Zu suchen ist dann nicht nach dem Eigenen, Authentischen *hinter* den Bildern, sondern nach der jeweils spezifischen Art der



Intervention, die eine Künstlerin vornimmt, nach ihrem Eingriff in eine von Bildern des Weiblichen/Mütterlichen überquellende Tradition. Dazu Sigrid Schade:

Zu den Strategien dieser Künstlerinnen gehören u.a. ironische Verdoppelung, Dissimulation von Identität, Exposition der Bildapparatur und der Herkunft der Bilder, Verdeutlichen des Betrachterblicks, Verweise auf die Schnittstellen zwischen den Medien. Wird im Bild die Differenz selbst zum Thema, werden Bild und Blick in ihrer gegenseitigen Konstitution sichtbar, erfüllen diese Strategien ihre Funktion, die Regeln, denen das Subjekt unterworfen ist, sichtbar zu machen und zu entmächtigen.<sup>9</sup>

Bereits als »Motiv« eignet sich die Mutter-Kind-Konstellation ganz besonders für ein solches Programm bildnerischer Befragung, denn es bezieht sich wie kein anderes auf so festgefahrene Traditionen, daß es aufgrund der Bekanntheit dieser Tradition für die Betrachtenden vergleichsweise einfach ist, die angezielte Duplizität zu erkennen.

Die Auseinandersetzungen der zeitgenössischen Künstlerinnen mit dem Thema Mutter machen unmißverständlich klar, daß an der Madonna kein Weg vorbei führt, wenn es um den westlichen Kulturraum geht. Sowohl die leitenden Vorstellungen von Mütterlichkeit als auch die ikonographischen Ausformungen sind zutiefst geprägt von dieser Gestalt, die in säkularisierter Form noch heute Erziehungsmodelle und Erwartungshaltungen gegenüber Müttern bestimmt. Im Bezug auf sie wird die Figur der Mutter idealisiert (als Mutter Gottes) und entsexualisiert (als Jungfrau). Gleichzeitig aber bot jahrhundertlang die Mariendarstellung gleichsam ein legitimierte ikonographisches Gefäß, in das die Künstler, geschützt durch die Erhabenheit des Motivs, ihr eigenes sexuelles Begehren hineinlegen konnten. Eine Fülle von Belegen dafür finden wir etwa in Julia Kristevas Interpretation von Bellinis Madonnenbildern sowie in Marina Warners umfangreichem Werk über die

Figur der Maria<sup>10</sup>, ihr Fortwirken in weltlicher Form und vor allem in den Weiblichkeitsbestimmungen der westlichen Kulturen.

Durch den Bezug zu vorangegangenen Repräsentationen, also die ikonographische »Aufladung« der Bilder wird auch auf die Verhaltensanweisungen hingewiesen, die durch die traditionellen Repräsentationen immer mitgeliefert wurden. Es sind Anweisungen, die das Begehren der Mutter binden, stillstellen in der Beziehung zum Kind. Die Bilder der Künstlerinnen führen gerade mithilfe der genannten Strategien vor, daß das Begehren des Subjekts »Mutter« über das vorgeschriebene hinausgehen kann, daß es sich nicht nahtlos deckt mit der Objektposition Mutter, die Jungfrau und Mutter in ein unmögliches, unerfüllbares Bild männlichen Begehrens zusammenschloß. Indem die Tradition der Handlungserwartungen mitzitiert wird, finden wir nur selten eine Verwerfung aller Aspekte der »Funktion Mutter«, sondern auch hier Verschiebungen und Deplazierungen.

Im Gang durch die »Ausstellung, die ich hier zusammengefügt habe<sup>11</sup>, versuche ich, mithilfe von Überschriften, den Aspekt der Intervention in die Strukturen der Repräsentation von Mütterlichkeit hervorzuheben. Die Begriffe, die ich dafür wähle, sollen nur Anregungen geben und sind nicht im Sinn einer festlegenden Interpretation der vorgestellten Werke zu verstehen.

## de-konstruieren

Alice MANSELLs zweiteilige Arbeit, *Linda: the Portrait* und *Linda: the Icon* aus dem Jahr 1987 (Abb. 1) kommentiert sich selbst und stellt seine eigene Duplizität aus. Sie weist darauf hin, daß das Portrait als Abbildung keine Abbildung ist, sondern daß sich die Ikone dazwischenschiebt, die eine ganz spezifische mütterliche Beziehung zwischen der Frau und dem, was sie im Arm hält, suggeriert. Der Gestus, die ikonographische Anordnung, ist bereits vielfach kulturell codiert<sup>12</sup> und verweist auf eine lange Reihe von Bildtraditionen, die auch Transformationen, wie die Säkularisierung eines religiösen Modells, mit einschließt. In umgekehrter Richtung des Kommentars dekonstruiert der Hund das Pathos der Ikone.<sup>13</sup>



Abb. 1

*desillusionieren*

Besonders deutlich wird Desillusionierung als Strategie in Marion WAGSCHALs *Possibilities* (Abb. 2). Das Bild ist so gestaltet, daß der schwangere Körper nicht nur Objekt des Blicks ist, sondern die Schwangere wird als Subjekt eines



Abb. 2

eigenen – illusionslosen – Blicks präsentiert. Ihr Körper kann ohne ein Eingehen auf diesen Blick nicht angeschaut werden, und wir werden damit nicht zu Eindringlingen in ein intimes Geschehen zwischen Mutter und unsichtbarem Kind. Es wird vorgeführt, daß etwas mit dem Körper der Frau geschieht, das seine Spuren hinterläßt und daß auch die Frau sich dessen bewußt ist. Mit dem Titel »Möglichkeiten« wird dazu noch ein skeptischer Akzent gesetzt, der den Effekt des Blicks noch verstärkt.



Abb. 3

### *durchkreuzen/überkreuzen*

In der Performance *Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin* (Abb. 3-5) schießt Ulrike ROSENBACH in Identifikation mit der Amazone 15 Pfeile auf ein berühmtes Madonnenbild, nämlich Stefan Lochners Madonna im Rosenhag, als



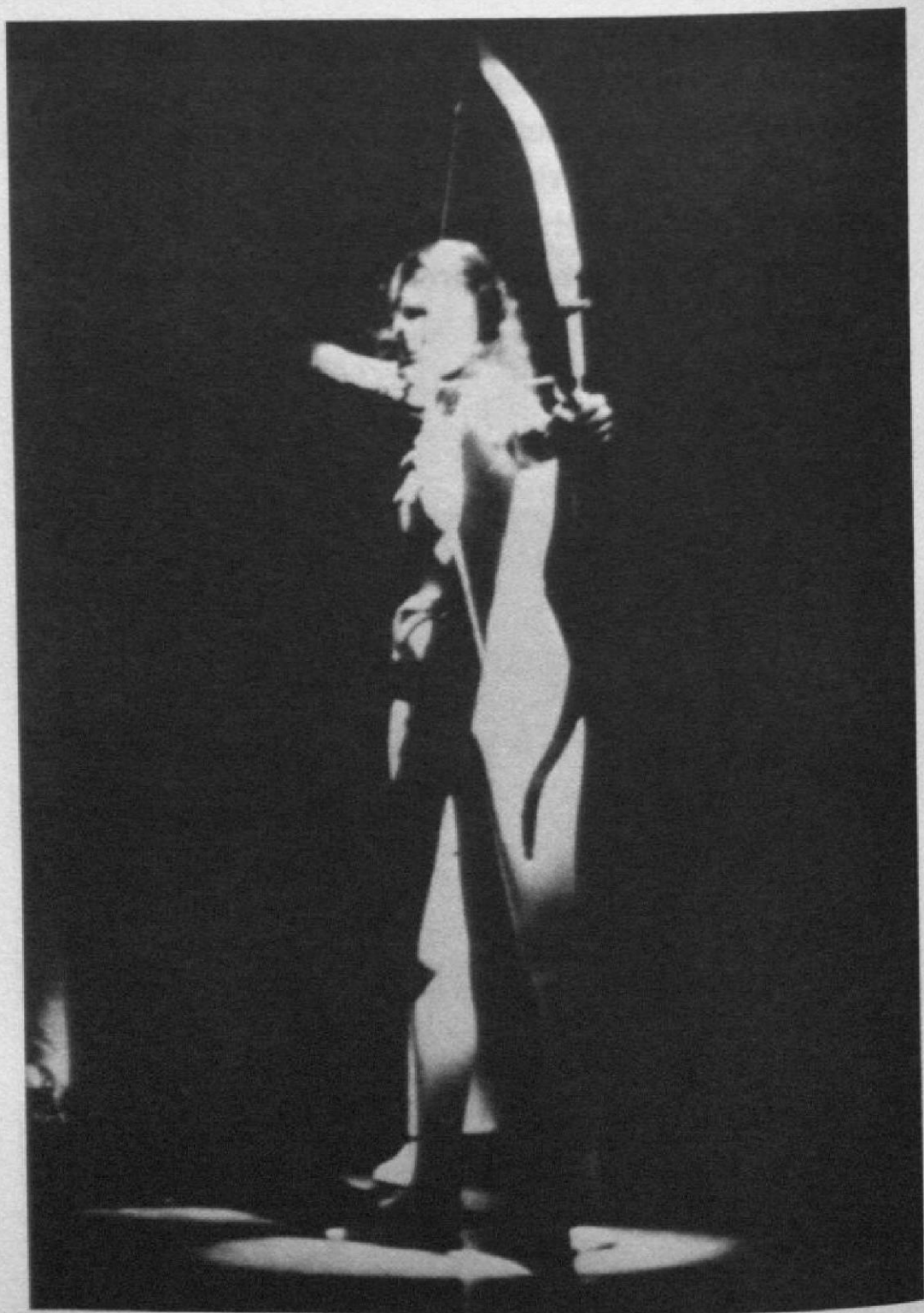


Abb. 4



Abb. 5

Paradigma perfekter Weiblichkeit. Indem im Videobild die Gesichter der Künstlerin und der Madonna miteinander verschwimmen, wird darauf hingewiesen, daß mit dieser Handlung die Frau auch ihr eigenes Spiegelbild zerstören würde. Sie kann sich also mit einer solchen gewalttätigen Aktion nicht von den Zuschreibungen und Vorschriften der Tradition erlösen. Das Durchkreuzen ist auch ein Überkreuzen, denn aus patriarchalischer Perspektive ist die Amazone negativ, die Madonna positiv besetzt, während aus feministischer Perspektive diese Bewertung umgekehrt wird.



Abb. 6



## begehren

*Mutterschaft* (Abb. 6) von Gabriele SCHNITZENBAUMER ist ein Bild, dessen Elemente polarisiert sind, das gegenläufige, weit auseinanderstrebende Begehrensrichtungen erkennen läßt. Die bildfüllende Mutterfigur hält im einen Arm das männliche Kind, hat es auch schon mit Spielsachen versorgt, die an einem Stab baumeln, der spitz wie ein Dolch ist, doch ihre roten Stöckelschuhe, die den Blick als erstes anziehen, streben ganz woanders hin, dort wo das Tier lauert; sie verweisen auf ihre eigene Lust, die nicht in der mütterlichen Rolle aufgeht. Ihre Füße tanzen auf einem anderen Parkett als dem des Kinderzimmers. Ähnlich doppelgesichtig ist die Figur der Mutter in *Landpartie* (Abb. 7). Mit einem Schrei im Gesicht lenkt die Mutter ein Gefährt, dessen ungleiche Besatzung sie ausbalancieren muß: das Kind mit Stofftier und den untätigen

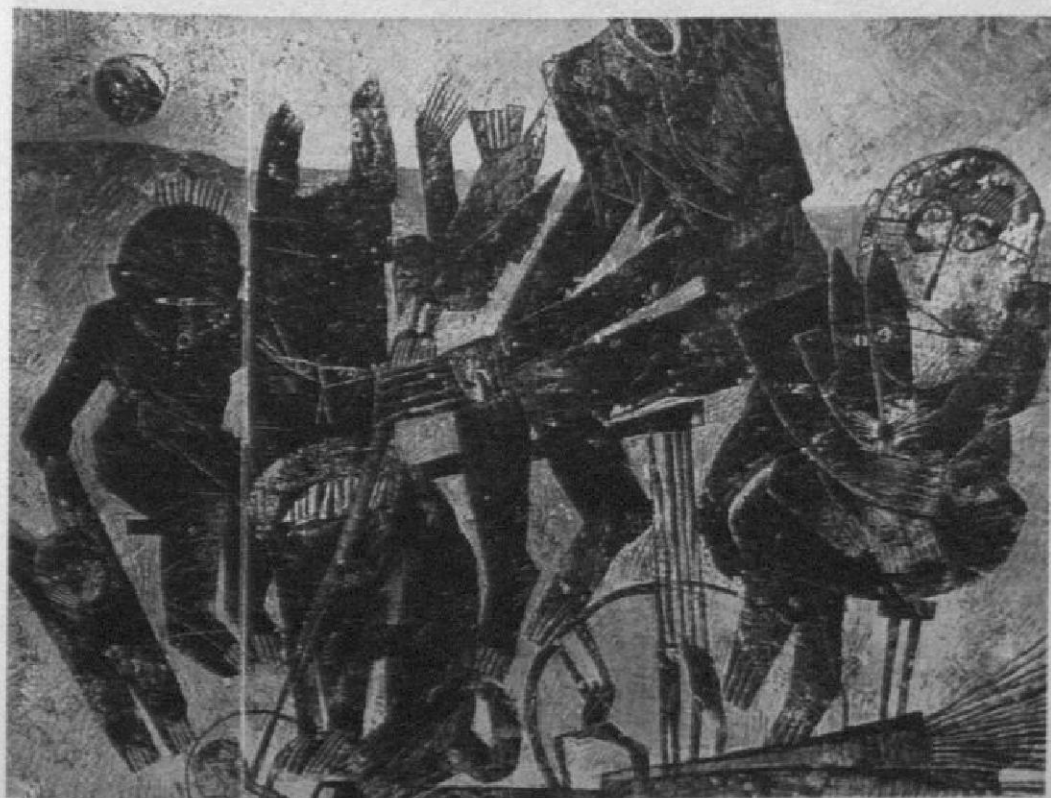


Abb. 7

Vater, der auf einer Art Rücksitz hockt und den Schoßhund an sich drückt auf der einen Seite und das riesige Tier des Begehrens und den Lustvogel (der auch auf vielen anderen Bildern auftaucht) auf der anderen Seite. Keine Neudefinition einer mütterlichen Position, sondern die Inszenierung unlösbarer Widersprüche im Bild.



Abb. 8

Auch in Elvira BACHs Gemälden *Attempto* (Abb. 8) und *Wölfin* (Abb. 9) wird das Kind mit dem sexualisierten Körper der Mutter in Bezug gesetzt. Es wird in der Luft jongliert, es vervielfältigt sich in der *Wölfin* zu verschiedenen



Abb. 9

Aspekten seiner Existenz. Am Beispiel des Bilds mit Mutter und Kind o. *Titel* (Abb. 10) läßt sich besonders deutlich zeigen, wie festgelegt die Erwartungen an eine bestimmte ikonographische Struktur mit diesem Motiv verbunden sind, und daß diese Erwartungen auch Verhaltensnormen implizieren. Diese Normen werden durch die Leerstellen



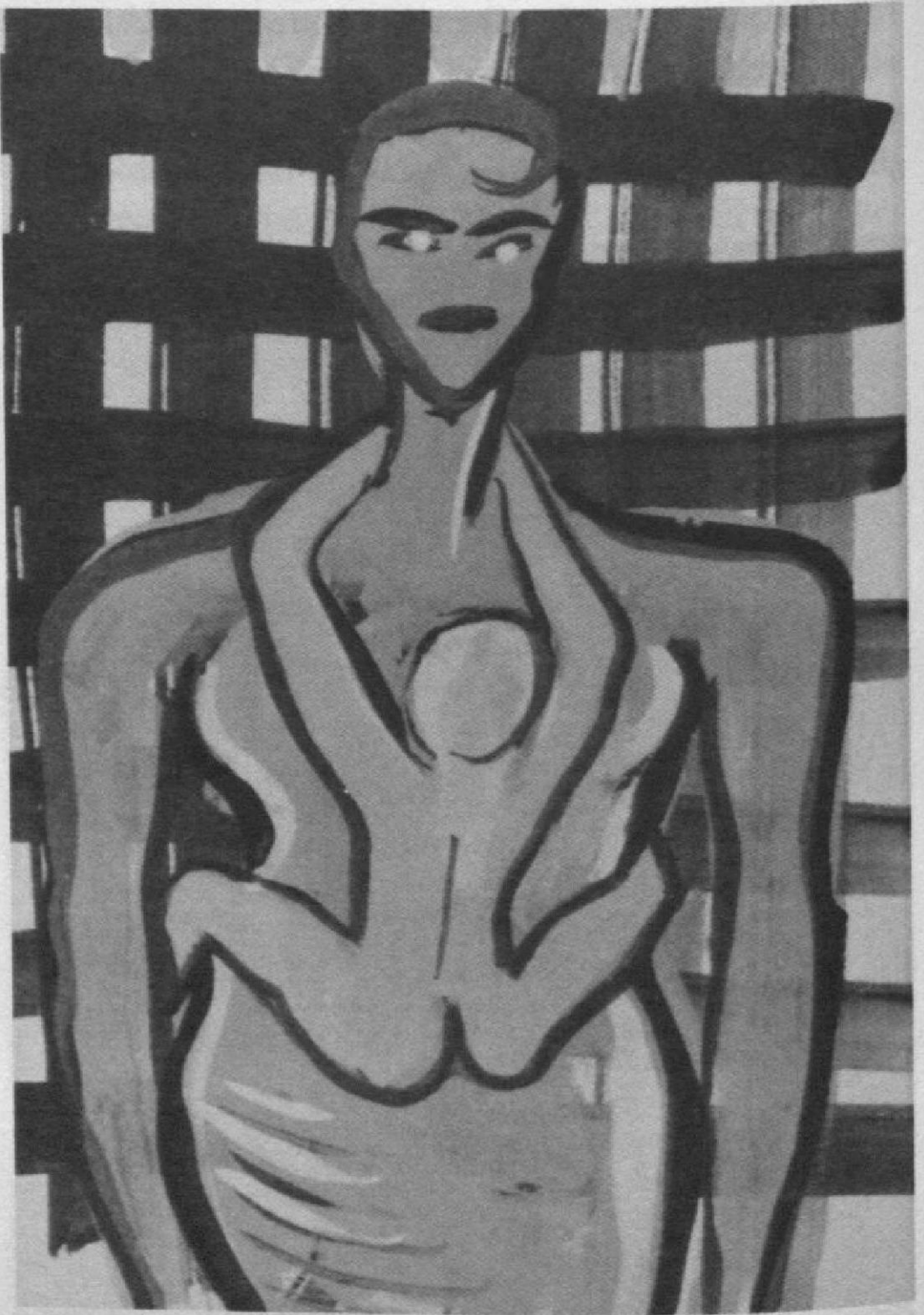


Abb. 10

der Bildanordnung aufgerufen, denn die mütterliche Figur hält das Kind nicht fest, sie zeigt keine der üblichen Gebärden, sondern blickt starr aus dem Bild, und das Kind muß sich an ihr festklammern. Der Gitter-Hintergrund wirkt angesichts dieser Bildaussage fast überdeterminiert. Das präskriptive Modell wird als Vorgabe quasi automatisch mitgelesen, das Bild in seiner Abweichung erkannt und somit auch die genannte Duplizität in der Rezeption konstruiert.

### *aufbegehren*

Mit den Kunstformen der Objektinstallation und der Photocollage wurden seit den späten siebziger Jahren auf ironische Weise Protest, Einspruch, Kritik gegen die Implikationen der Mutterrolle ausgedrückt. Valie EXPORTs *Geburtenmadonna* (Abb. 11) und ihr *Geburtenbett* (Abb. 12) oder Renate BERTLMANNs *Rosemarie* und *Rosemaries Baby* (Abb. 13 und 14) konfrontieren die idealisierenden Konzepte von Mutterschaft mit Aspekten des Alltags von Müttern und zeigen damit Probleme und Kritikpunkte auf. Die Form des Kommentars in Barbara KRUGERs Photoarbeiten setzt in *Free Love* (Abb. 15) eine Serie von Fragen in Bewegung: Freie Liebe für wen? Für die Mutter, zwischen deren Beinen das Kind als Phallusersatz steht, für den abwesenden Zeuger, für den »freie Liebe« weniger Konsequenzen mit sich bringt, für das Kind als Anspruch auf Gratisliebe, die in der Rolle angelegt ist? Krugers Aufruf richtet sich vom Anspruch und der medialen Präsentation auf Plakatwänden her an eine große und diffuse RezipientInnengruppe und damit an verbreitete Einstellungen, vergleichbar mit Jenny HOLZERs Anreden über den elektronischen Fließtext im

öffentlichen Raum: Einer der Texte lautet folgendermaßen:  
MOTHERS WITH REASONS TO SOB SHOULD DO IT IN  
GROUPS IN PUBLIC AND WAIT FOR OFFERS.



Abb. 11

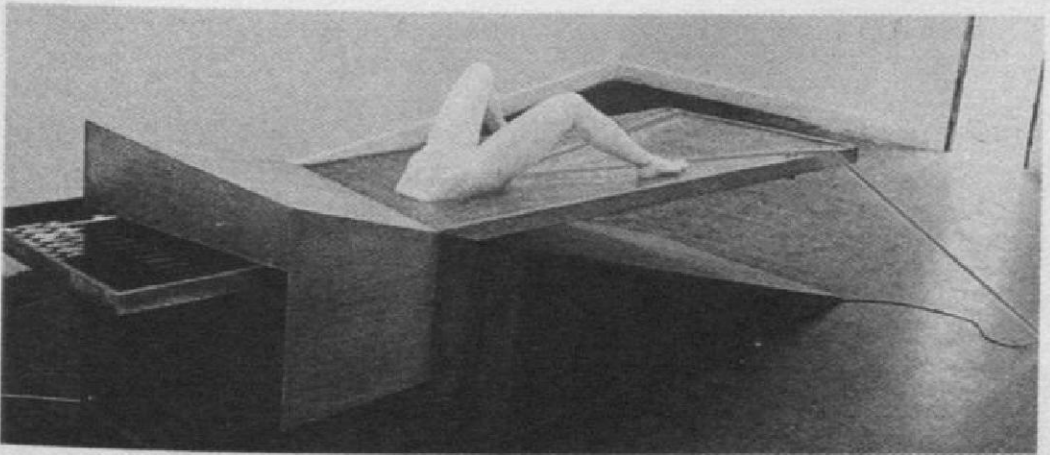


Abb. 12

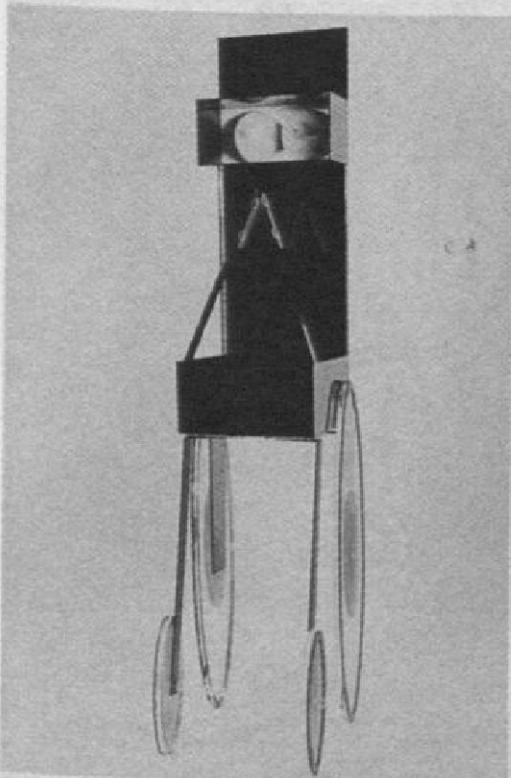


Abb. 13



Abb. 14





Abb. 15



*posieren*

Wie Trophäen halten die Mütter in Alice SPRINGs Portraits (Abb. 16 und 17) ihre Kinder in den Armen. Sie posieren *als* Mütter mit kalkulierten Gesten und absichtsvollem Blick in die Kamera und führen dadurch, daß sie die Rolle nicht

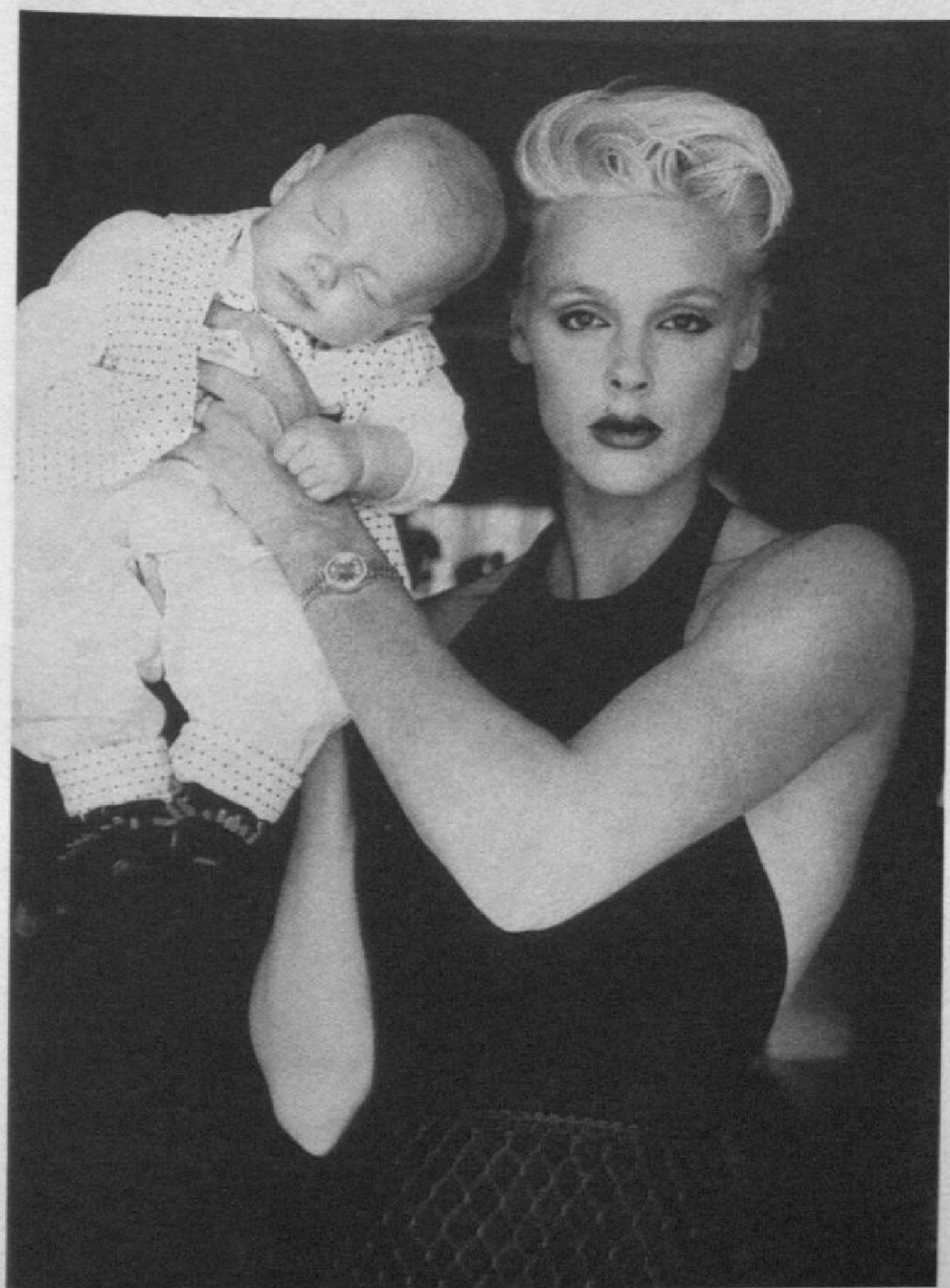


Abb. 16

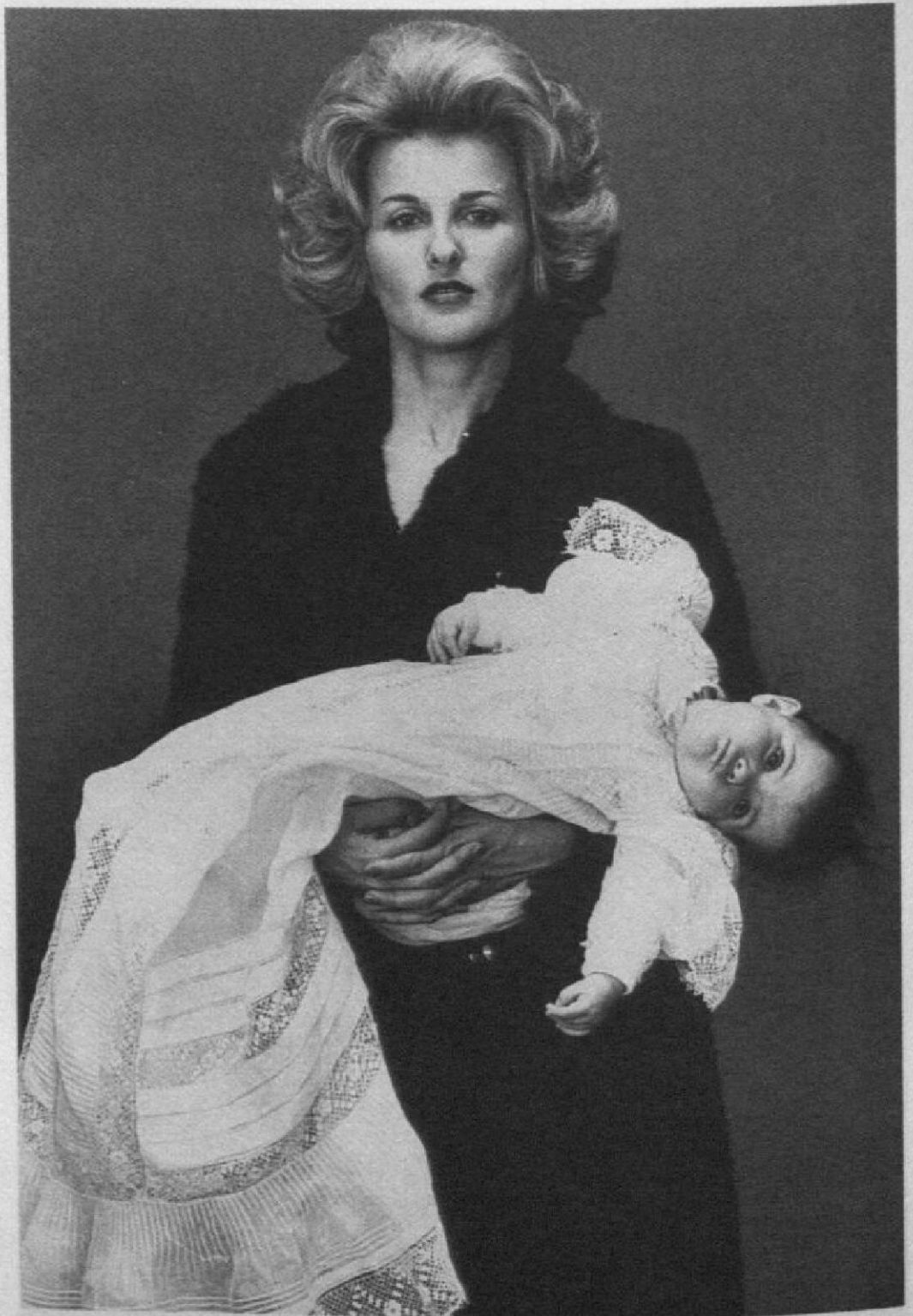


Abb. 17

schicksalshaft verkörpern, Distanz zu dieser Rolle ein.<sup>14</sup> Die Differenz zu den üblichen Mutter-Kind Portraits liegt gerade in diesem Anschein der Pose, im Gegensatz zu den vielen bekannten Inszenierungen der Dyade, in denen die Illusion vermittelt wird, daß die Betrachter in eine intime Beziehung Einblick bekommen, durch einen Außenblick, der nicht erwidert wird, weil die Mutter mit ihrem eigenen Blick und den Gebärden ganz dem Kind zugewandt ist.<sup>15</sup>

Zwei von Cindy SHERMANs *History Portraits* (Abb. 18 und 19) stellen Madonnenbilder alter Meister nach und rücken die Pose ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Vor allem die Gummibrüste, aber auch die Art der photographischen Aufnahme und die Vergrößerung kommentieren durch die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die wesentlichen Körperdetails der mütterlichen Figur ironisch die Stereotypen und die Blickregie, die in der Tradition angelegt sind. Die Pose gibt sich selbst als Fälschung zu erkennen, als »rivalisierende Mimikry«<sup>16</sup>, für die die Künstlerin ihren eigenen Körper einsetzt, der allerdings genausowenig als »Original« zu fassen ist wie der Referenzpunkt der Abbildung. Judith Butlers Forderung nach »Strategien der subversiven Wiederholung«, eine »Teilhabe an jenen Verfahren der Wiederholung (. . .), die Identität konstituieren und damit die immanente Möglichkeit bieten, ihnen zu widersprechen«<sup>17</sup> wird hier zeitgleich eingeholt. Sherman konfrontiert uns mit einem gesellschaftlichen Wunschbild in Form einer Fälschung, einer Verstellung, einer Verkleidung. Die Pose hat mindestens eine dreifache Urheberschaft, die des alten Meisters, die der nachstellenden Person, die verschiedene Mittel einsetzt, deren Materialität erkennbar ist (wie die Prothese und das Wachs, mit dem die Stirn sichtbar modelliert ist), und nicht zuletzt die Urheberschaft im Begehren derjenigen, die die Frau in einer solchen Position fixiert haben wollen.<sup>18</sup>



Abb. 18





Abb. 19



Abb. 20

*verdoppeln*

Ein ähnliches Nachstellen, das eine Form der Verdopplung ist, finden wir auch in Verita MONSELLES *AMORE AMORE* (Abb. 20) und *Le Bambole* (Abb. 21). Die beiden Frauen auf den Photographien posieren als Mütter, benüt-



Abb. 21



zen dazu Puppen – in AMORE ist es überdies eine kaputte Puppe – und blicken starr in die Kamera. Mit der Pose wird ein Schema verdoppelt, das in *Le Bambole* als Zuschreibung gekennzeichnet wird, denn die Wände sind mit Zeitungen beklebt und der Boden ist mit Frauenzeitschriften übersät.



Abb. 22

Die Vervielfachung des Motivs »Frauen mit Kind«, die Tremezza von BRENTANO auf ihren Bildern vornimmt, demonstriert die Stereotypie in den Darstellungen dieser Konfiguration. Diese Bilder sind Teil einer visuellen Erkundung der Kunstgeschichte, durch die (»intertextuelle«) Kombination und Konfrontation historischer Realisationen innerhalb eines gemeinsamen Rahmens, durch die Akkumulation von Bildzitaten, die miteinander in Beziehung treten. Die Idealisierung der Dyade<sup>19</sup>, die visuell



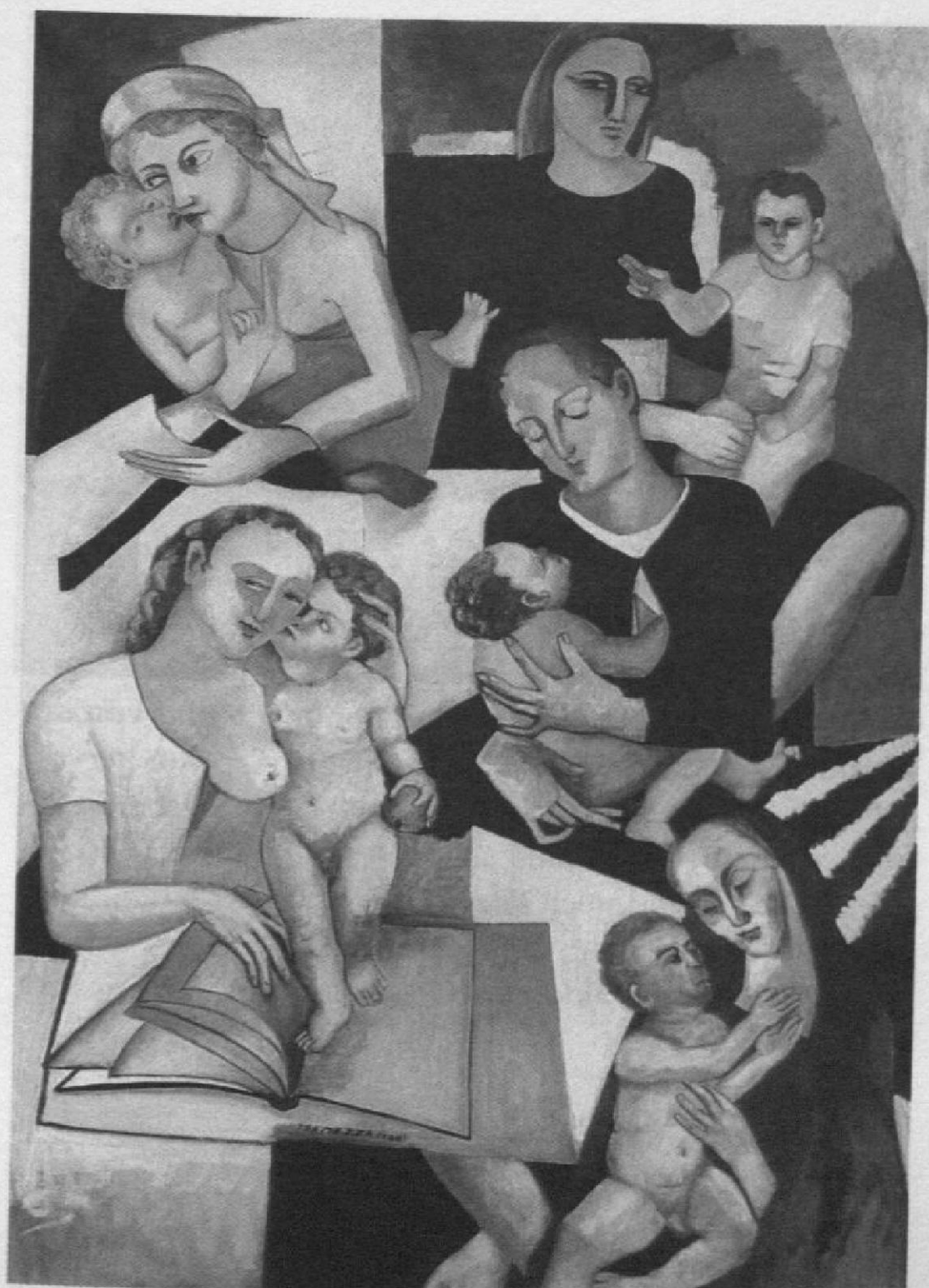


Abb.23

überdeterminierte Anbindung der mütterlichen Figur an den (göttlichen) Sohn werden damit herausgestellt, und durch die Titelgebung *Madonnen – Sieben Frauen* (Abb. 22) verweist die Künstlerin auf den Einfluß, den diese Repräsentationen auf die Weiblichkeitsbestimmungen haben. Mit *Madonnen – Fünf Frauen mit Kindern* (Abb. 23) macht Tremezza von Brentano gerade durch die Auswahl und Zusammenstellung der Bildzitate auf eine weitgehend unbeachtet gebliebene Dimension der sakralen Präsentationen von Mutter und Kind aufmerksam: die erotische Beziehung zwischen Mutter und Sohn, die in ihrem sexualisierten Körper und den Gesten der Kinder, die in nuce den Erwachsenen bereits repräsentieren, ihren Ausdruck finden. Durch die hier erkennbare Strategie werden die Madonnenbilder nicht einfach abgetan, sondern es werden marginale, sonst nicht wahrgenommene und von der Tradition gerade nicht explizit gepflegte Aspekte hervorgehoben. Die dabei aufscheinende Frage, welche Gratifikationen für die Frauen in dem vorgeführten Modell gelegen haben und noch liegen, ist gerade eine, die in der gegenwärtigen Kunst von Frauen aufgegriffen wird.<sup>20</sup> Tremezza von Brentano verfolgt sie historisch ein ganzes Stück weit zurück.

### *verhüllen/enthüllen*

Die symbiotische Einheit von Mutter und Kind ist ein häufig bildhaft erforschter Aspekt, nicht zuletzt deshalb, weil der Symbiose auch Wünsche von der mütterlichen Seite entgegenkommen. In *Einwicklung mit Julia* (Abb. 24), einer Videoperformance aus dem Jahr 1972, wickelt Ulrike Rosenbach langsam zum Geräusch von Atemtönen Mullbinden



Abb. 24



Abb. 25

um sich und ihre Tochter. Lucy Lippard nennt diese Aktion »einen umgekehrten Geburtsprozeß«<sup>21</sup> und zieht eine interessante Verbindungslinie zu Künstlerinnen, deren Thema und Technik die Entwicklung von unterschiedlichsten Materialien und Formen ist. Ulla HORKYs »Mumifizierungen« stellen ganz allgemein eine Verbindungslinie zwischen embryonalem Zustand und Tod her und spielen mit der Ambivalenz von Geborgenheit und Eingeschlossensein. Ihre mit blutroten Zeichen besprühten *Körperhüllen im Zustand der Schwangerschaft* (Abb. 25) verdichten diese Ambivalenz: wer wird in einen Kokon eingesperrt, wer drängt hinaus, für wen wird »eine Rückkehr in den embryonalen Zustand« evoziert?<sup>22</sup>

#### *zerstückeln/zusammensetzen*

Mutterschaft ist eines der zentralen Themen in Annegret SOLTAUs Werk, wenn nicht das wichtigste überhaupt. Trennen und zusammensetzen, zerstören und wiederherstellen oder umgekehrt, etwas, was erst als Ganzes konstruiert wird, unkenntlich machen – dies ist einerseits charakteristisch für ihre eigene künstlerische Vorgehensweise, doch durch die serienhafte Wiederkehr und Bezugnahme auf ihr zentrales Thema werden diese Handlungen und Eingriffe darüberhinaus zu Analysen der Gewaltförmigkeit von Repräsentation. In der großformatigen Photoarbeit *Schwanger*, die aus 135 Teilen (wie bei Kelly, übrigens) besteht, wird der schwangere Körper von einer Mittelachse ausgehend auf beide Ränder zu immer stärker übermalt, immer weiter unkenntlich gemacht und in andere, abstrakte Strukturen übergeführt.<sup>23</sup> Ähnliches geschieht in *Geteilte Muttersäule* (Abb. 26), wo formale und inhaltliche

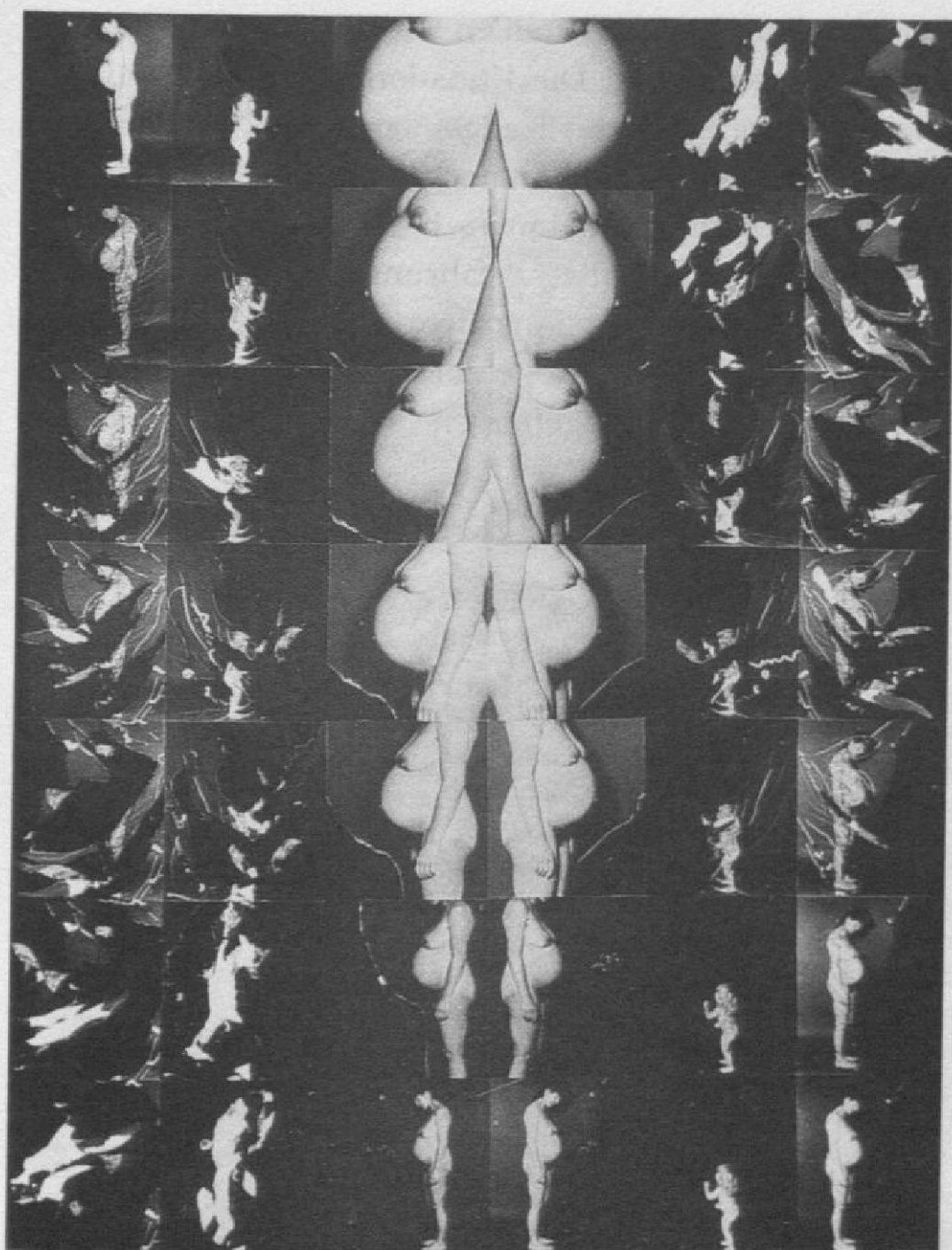


Abb. 26

Manipulationen nicht voneinander zu scheiden sind. In den Photovernähungen mit dem Titel *Mutterglück* (Abb. 27) wird die Ikone zerstört, das Abbild in Stücke gerissen, um dann mit groben Stichen wieder zusammengefügt zu werden, meist auch noch mit nicht zusammengehörigen Teilen aus unterschiedlichen Photographien von Mutter und Kindern.<sup>24</sup>



Damit ist sowohl das Zerreißen wie das Zusammennähen ein gewaltsamer Akt. Die Künstlerin benützt dazu sich selbst als, wie sie sagt, verallgemeinerbares Modell: »Ich kann das nur mit mir selber machen.«<sup>25</sup> Gleichzeitig ist das Modell im psychischen Sinn auch das ihrer eigenen, ebenfalls verallgemeinerbaren, Erfahrung: »psychische Verletzungen und körperliche Eingriffe« und die Angst, daß von ihr, wie sie sagt, in der Rolle der Mutter »nichts mehr übrigbleibt« und sie »aufgefressen« wird. Eine Lesart nach

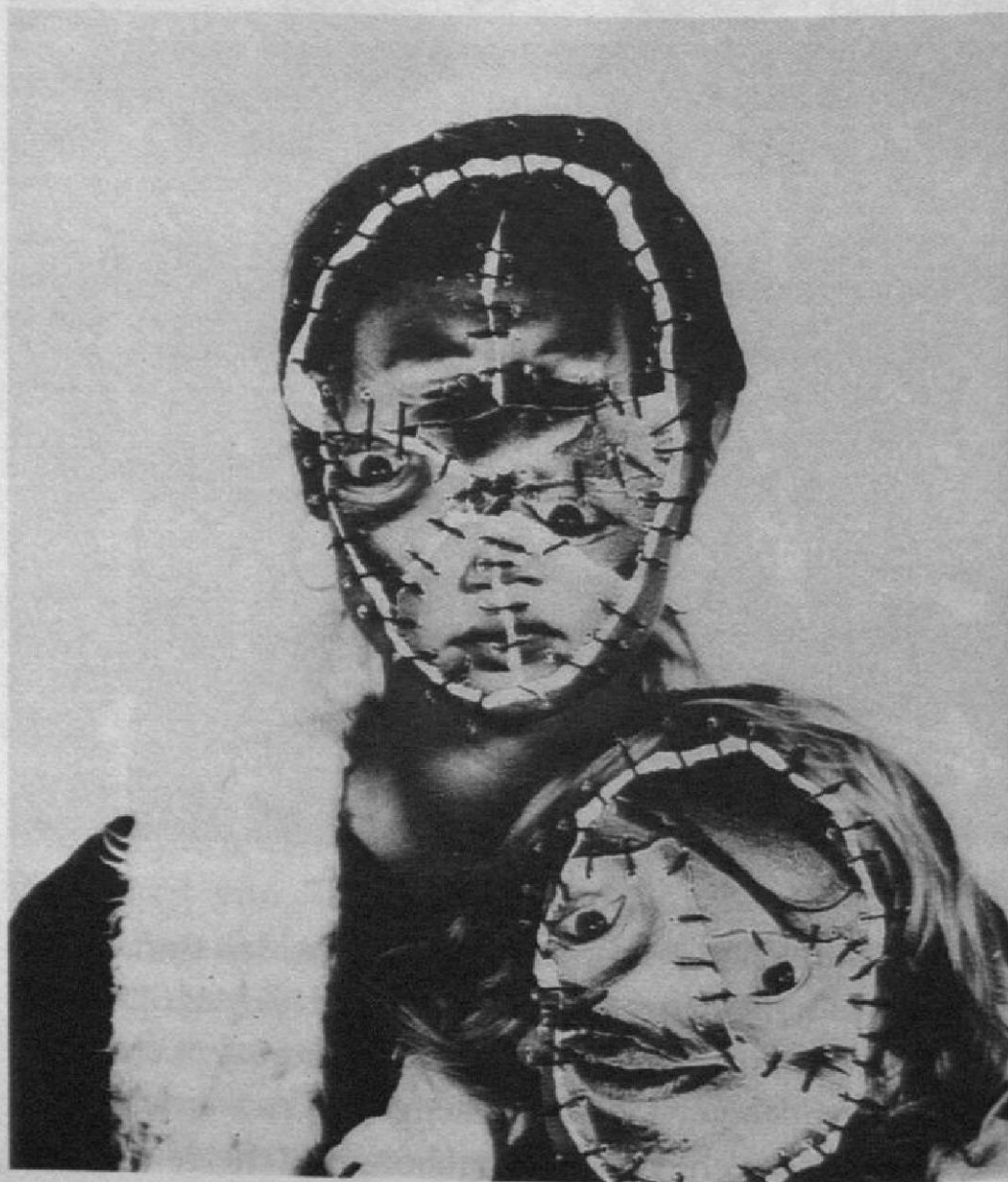


Abb. 27

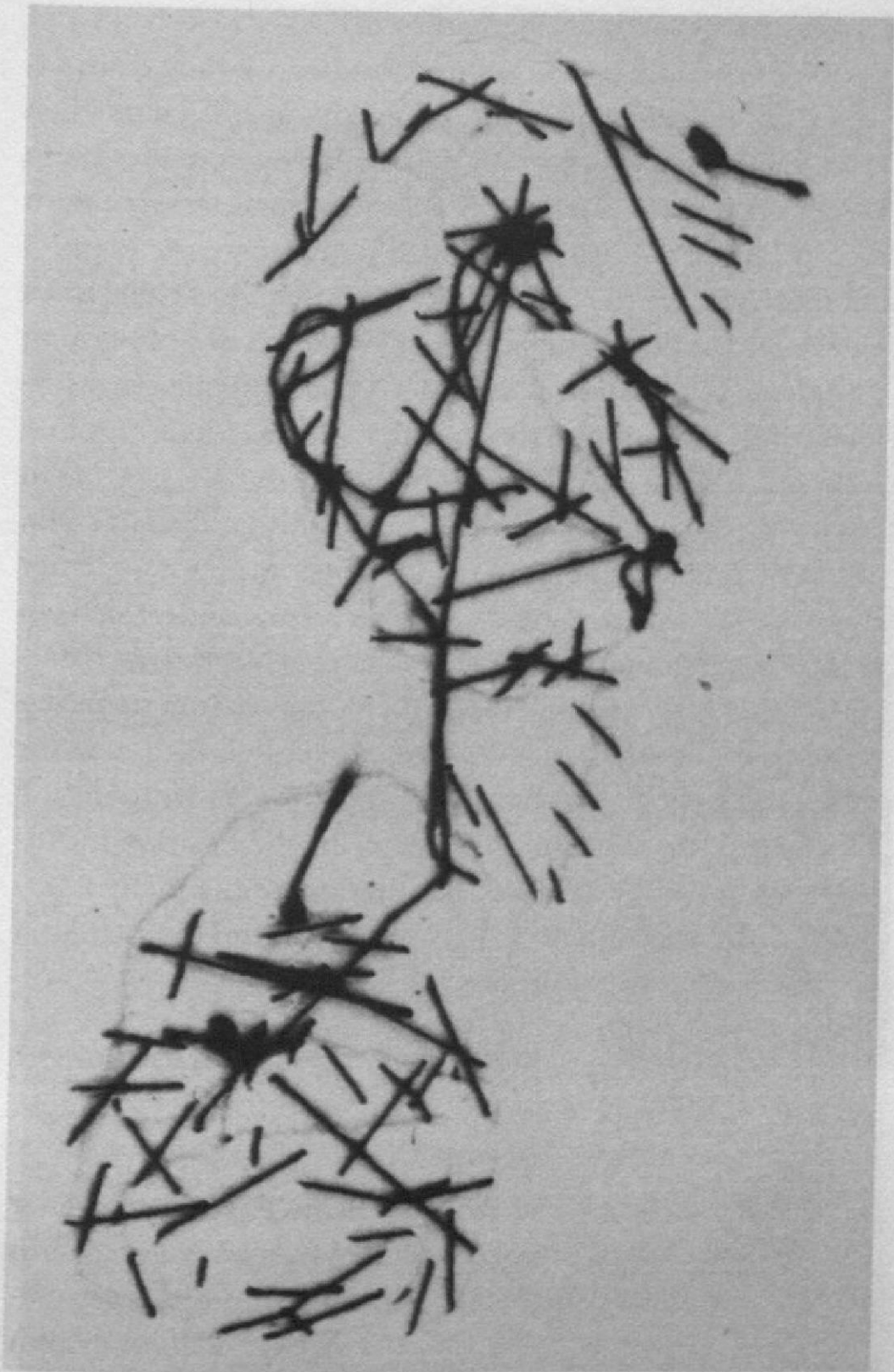


Abb. 28

Lacan, in der Ganzheit ein phantasmatisches Konstrukt und die Phantasie von Zerstückelung/Fragmentierung eine notwendige Begleiterscheinung dieses Phantasmas darstellen muß, bietet sich an. Auf die Dyade bezogen, bietet diese Lesart noch weitere Facetten. Die Auseinandersetzung in diesen Photoarbeiten bezieht sich einerseits ganz konkret auf diese psychischen Dimensionen und andererseits ist es eine Auseinandersetzung mit den Verfahren der Abbildung und der Konstruktion von Bildern, die im Falle der Mutter-Kind Konfiguration die traditionellen Modelle automatisch mit aufrufen. Mit den Rückseiten der Vernähungen (Abb. 28), die Annegret Soltau immer mit zur Schau stellt, ergibt sich noch eine weitere Dimension, denn statt der durch das Fleisch dringenden Einstiche präsentiert sich ein abstraktes filigranartiges Muster, das zum Nachdenken darüber zwingt, wieviel an Leiblichkeit und verdrängtem Materiellen in die Abstraktion eingegangen sein mag, von ihr quasi auf der abgewandten Seite aufgebraucht worden ist.<sup>26</sup> Eine Lesart, die die komplizierte weibliche Position in Anbetracht der Fülle von Repräsentationen aus nicht-weiblicher Sicht anerkennen will, muß den Eigenkommentaren solcher Bilder nachspüren.

### *spielen*

Der Blick auf die Mutter wird bei Beate HAUPT aus einer selten realisierten Perspektive gelenkt; es ist diejenige des Kindes, das mit der Mutter spielt. Die entsprechenden Bilder sind Teil einer Serie von großformatigen Ölbildern zum Thema spielende Kinder. In *Balanceakt* (Abb. 29) hebt die liegende Mutter das Kind in die Höhe, und der Blick fällt wie der des Kindes, nur in umgekehrter Richtung, auf das





Abb. 29

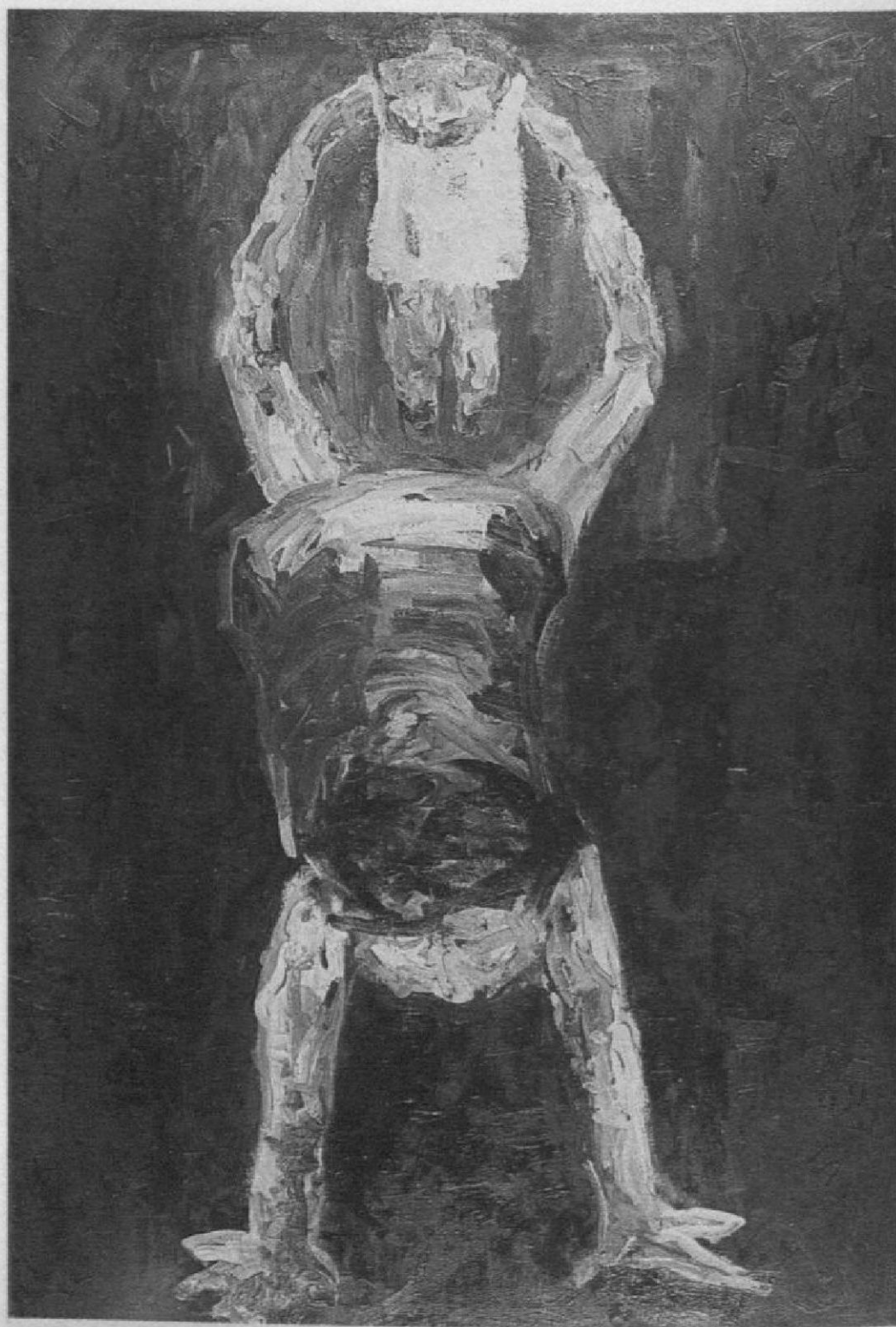


Abb. 30

Gesicht und den Körper der Mutter. Die Arme des Kindes sind ausgebreitet, als wollte es fliegen, doch sie werden gestützt von einem Farbfeld, das beide Figuren fest umschließt. In *Schubkarre* (Abb. 30) spielt das Kind mit der Mutter (unter Suspendierung der physikalischen Kräfteverhältnisse). Die Perspektive ist so gestaltet, daß der Blick von oben über den verkürzten Körper der Mutter auf das stehende Kind fällt. Die Beine der Mutter formen zusammen mit den Armen des Kindes einen geschlossenen Kreis, der die Gestalt des Kindes voll und aufrecht stehend einschließt. Von dieser sicheren Position aus, so deutet es die Konfiguration an, kann es die Mutter als mächtige Verlängerung seiner selbst benützen.

In Gabriele Schnitzenbauers Tonskulptur *Mutter und Kind* (Abb. 31) will das Kind etwas anderes als die Mutter. Es hält überdimensionale Hände weit ausgebreitet, doch aus dem festen Griff der Mutter scheint es kein Entrinnen zu geben.

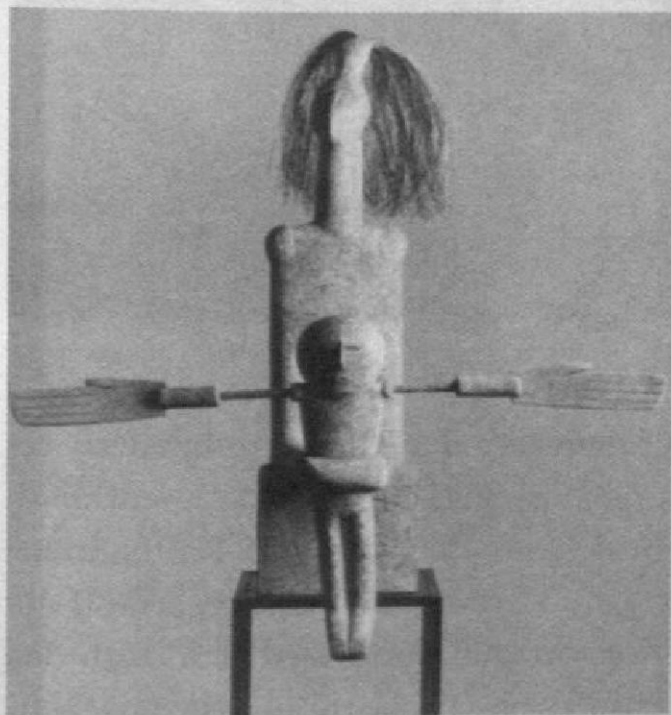


Abb. 31



*von innen spüren/sehen*

Mit ihrem erst mit großer zeitlicher Verspätung gewürdigten Programm einer Kunst der »body-awareness« erforscht Maria LASSNIG Befindlichkeiten von innen, versucht, vom



Abb. 32

eigenen Selbstwahrnehmen her die Körpergrenzen zu erfassen, die mit denen des Spiegels nicht zusammenfallen. Druckgefühle, Völle und Leere, Wärme und Kälte, Spannung, Schmerz werden mit Farben und Formen erfaßt, die nur noch als »Kunst-Kompromiß« und weil sich doch das Wissen um den Körper und seine Proportionen dazwischen-

schiebe, wie die Künstlerin 1986 einräumt<sup>27</sup>, mit von außen erkennbaren Körperformen etwas zu tun haben. Für die Betrachtenden ergibt sich dabei, daß sie weder den »Wahrnehmungsleib«, von dem aus gemalt worden ist, noch ein bloßes Außenbild vom Leib zu sehen bekommen, sondern die Verbindung von beidem, in unentwirrbarer Duplizität.<sup>28</sup> Das Gemälde *Mutter und Tochter* (Abb. 32) setzt Peter Gorsen mit einer biographischen Information in Verbindung, die ohne das Wissen darum aus dem Bild nicht zu entnehmen wäre:

Der Tod der Mutter weckt schon in den sechziger Jahren die Erinnerung an eine starke Beziehung in der Kindheit und veranlaßt die Malerin zu einer »Pietà« mit vertauschten Rollen. Die tote Mutter umarmt und hält das lebende Kind auf ihrem Schoß an die Brust gepreßt. Auf ihr, die von einer Grasdecke überwachsen ist, liegt aus dieser Perspektive gesehen das Kind, ein Selbstportrait der Künstlerin und Tochter von 1966, wie auf einem Ruhekissen gebettet ( . . . ) eine »introspektive Darstellung« des Liebesgefühls.<sup>29</sup>

In diesem Bild wie im Gemälde *Tote Mutter* (Abb. 33) fällt der Blick auf die Mutter von oben, der Leib ist eröffnet, die Mitte wird von Pflanzen – Gras oder Rosen – eingenommen, und die übrigen Figuren drängen aus dem Bild hinaus, so daß dieser eine Leib den Bildraum erfüllt; eine vieldeutige Bildaussage, die Rückkehr zum Vegetativen und ein Nähren im übertragenen Sinn auch über den Tod hinaus miteinander verbindet. Beide Gestalten haben tiefe Schatten. Das Blau der Tochter trennt diese vom Rot der Mutter, doch im Zusammenspiel der flächigen Formen sind sie eng verbunden. Die Tochter als fühlende Figur wird im einen Bild explizit mit einbezogen und ist im anderen implizit anwesend. Ist die Vorgehensweise der Künstlerin ohnehin eine, die Zustände vorübergehender Verschmelzung in ihr Verfahren einbezieht, so erscheint sie im Zusammenhang mit dem Bezug zur Mutter besonders ge-

eignet, die Symbiose aus einer besonders tiefsitzenden Perspektive zu erkunden.<sup>30</sup> Die Richtung dabei geht von der Leibwahrnehmung zum Bild vom Leib, von der Symbiose mit dem mütterlichen Leib zum Bild vom mütterlichen Leib, und dieser Weg führt das Körperliche und das Unbewußte, aber auch – in Vorführung einer erkenntnistheoretischen und philosophischen Fragestellung<sup>31</sup> – die Empfindung und die äußere Anschauung zusammen, gegen den Spiegel und gegen das Wissen um einen ganzen, proportionierten Körper.

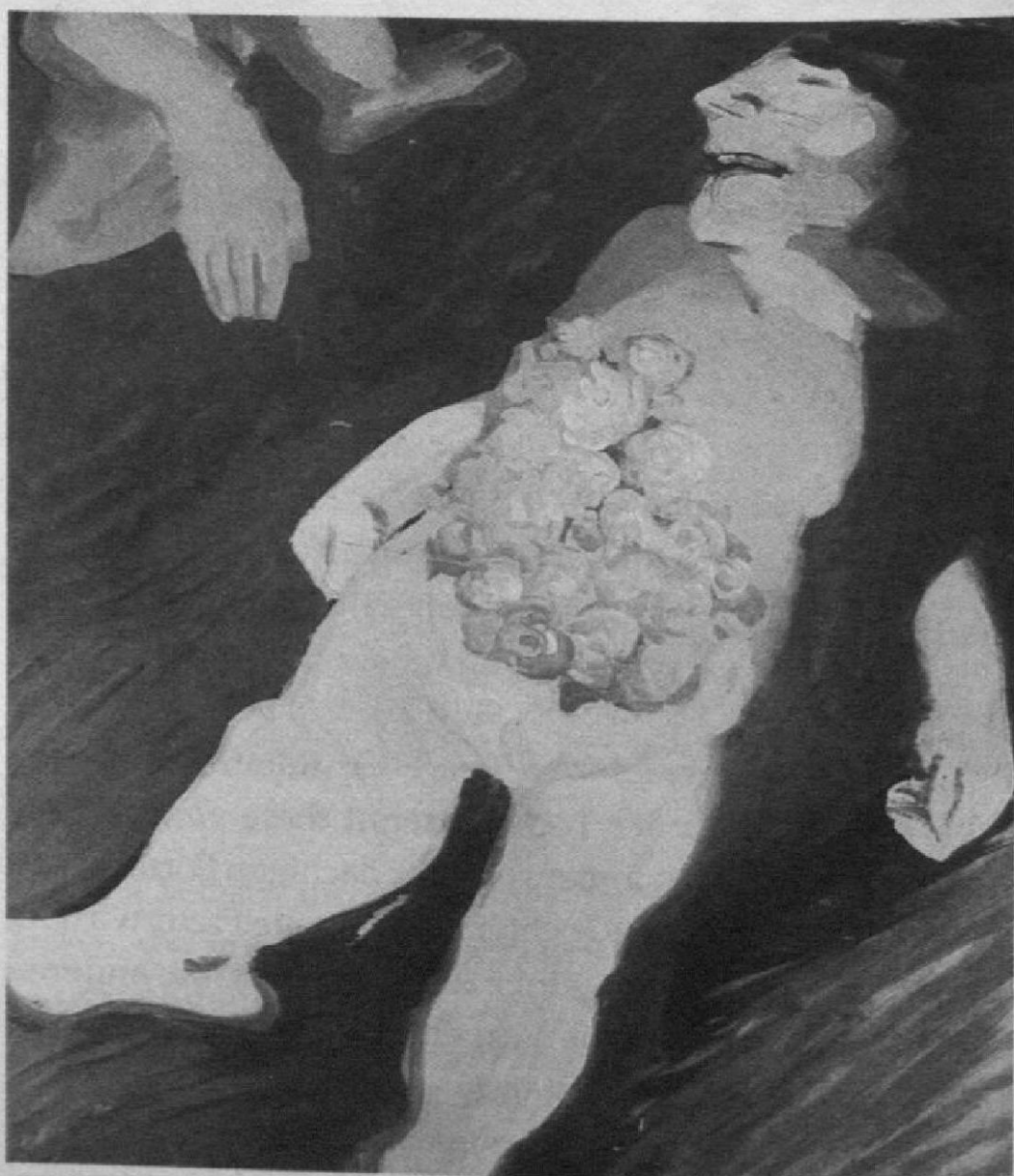


Abb. 33

*ins Dreieck setzen*

In *Martin und Sabine* (Abb. 34) setzt Tremezza von Brentano die Mutter mit Kind in das Zentrum der Familie. Sie bildet eine Einheit mit dem Kind und hält es in der Bildgestaltung wie eine Madonna. Der Rest ist aus den Fugen geraten. Der



Abb. 34

Mann, zwar verdoppelt durch das Porträt, zeigt seine leeren Hände, das zweite Kind zeigt auf sich, und die verschiedenen Formen der Verdopplung werden in den Tischen fortgesetzt. Ein Bild mit vielen Kommentaren auf sich selbst.

»Happy Families« war der Titel einer Ausstellung von Ida APPLEBROOGs Bildern in Houston im Jahr 1990.



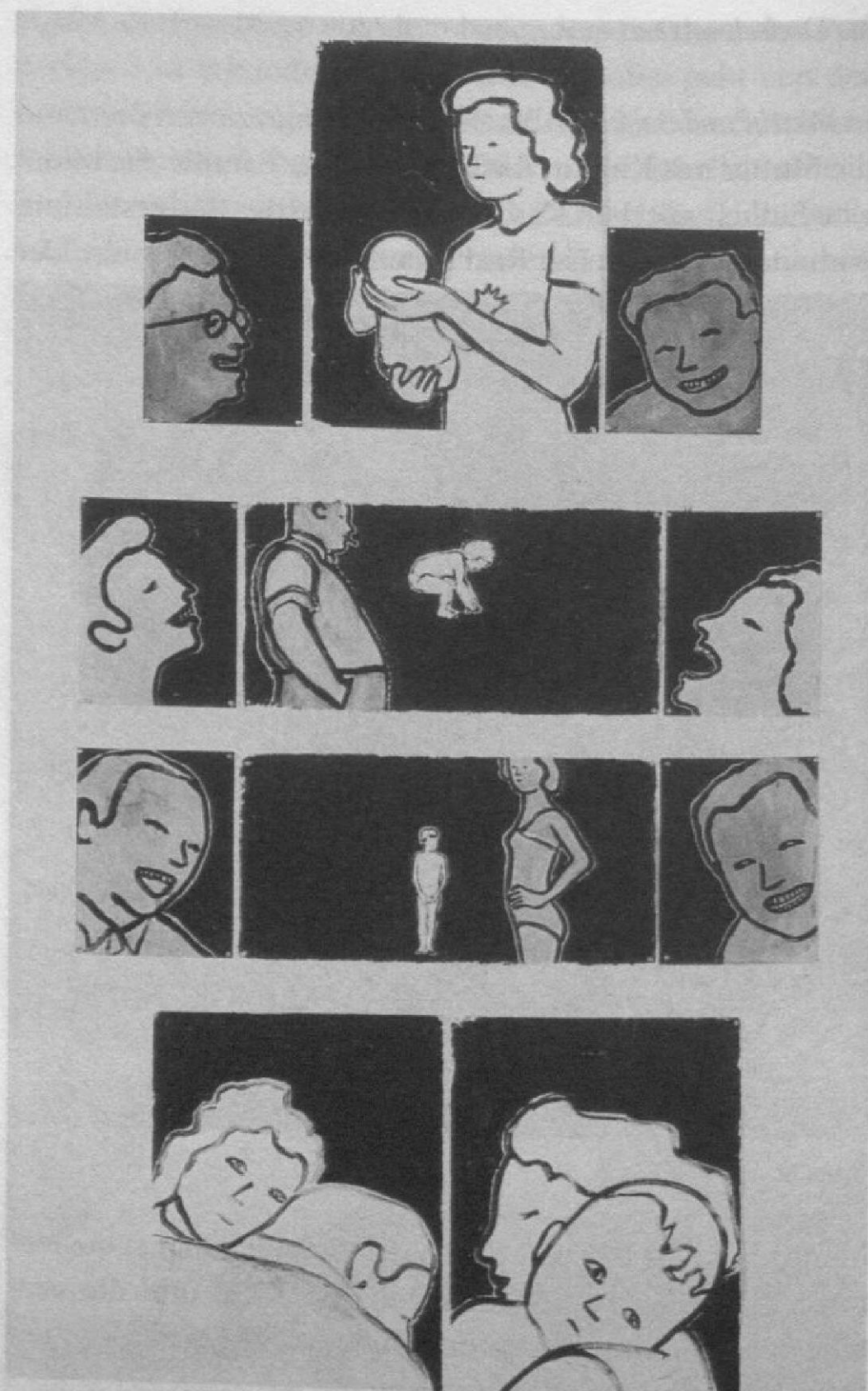


Abb. 35



*Untitled (Looking)* (Abb. 35) könnte mit diesem Übertitel versehen werden. Die comicartige Bildabfolge erzählt nur scheinbar eine Geschichte, es könnten viele Geschichten konstruiert werden, die den Familienalltag von Vater-mutterkind, zum Thema haben. Die Mutter ist Teil einer Triade mit Kind, und diese Triade wird in verschiedenen Varianten durchgespielt, mit auswechselbaren Rollen und gleichen Konstellationen bei geändertem Personal. Das Lachen darüber erscheint bereits im Bild, oder besser gesagt, es erscheint wie ein Grinsen, das der Serie einen grotesken Zug verleiht. Satire als Begriff dafür wäre zu eindeutig.

In Anbetracht der jahrhundertealten impliziten Bestimmungen von Künstlertum als Handlungs- und Seinsweise eines männlichen Genius und – im Unterschied und zur Abgrenzung dazu – der Festlegung von weiblicher Kreativität auf die Mutterschaft, angesichts dieser traditionellen Definitionen also bekommt die Beschäftigung von Künstlerinnen mit dem Thema Mutterschaft und mehr noch die Benützung des eigenen Körpers in mütterlichen Posen im *Medium der Kunst* noch eine zusätzliche kultur- und kunstkritische Dimension, weil sie gerade das zum *Gegenstand* der Kunst macht, was als deren *Ersatz* gelten hätte sollen. Schon in Meret Oppenheims *Exvoto-Würgeengel* aus dem Jahr 1931 scheint eine solche Kritik auf<sup>31</sup>, allerdings in Form einer Umkehrung, nämlich der Absage an die biologische Funktion und der Hinwendung an die Kunst an deren Stelle. Kunst und Mutterschaft ist dagegen die Devise, die an vielen Stellen der hier gezeigten Bilder aufscheint, beides jedoch in Abweichung von den konventionellen Definitionen, denn die gängigen Genres und bildnerischen Konventionen werden durch die Plakatkunst, die Installationen, die Performances, die Vernähungen und vieles mehr, ebenfalls in Frage gestellt. Die Auseinandersetzungen in der zeit-

genössischen Kunst von Frauen können erstmals auf eine intensive Diskussion des Themas »Mutterschaft« in einer ganzen Reihe von Disziplinen zurückgreifen. Mit den unterschiedlichsten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Kommentars führen heute, wie wir gesehen haben, viele Künstlerinnen eine Brechung der traditionellen Darstellungsmuster ein, distanzieren sich von den Festschreibungen, ohne neue vorzunehmen. Die Formen der Verweisung und teilweisen Übernahme konventioneller ikonographischer Muster sind dabei, wie aus den gezeigten Beispielen hervorgeht, konstruktiver Anteil einer kommentierenden Vorgehensweise. Im Rahmen der daraus resultierenden Doppelstruktur ist es möglich, Bilder zum Thema zu schaffen, die nicht gleichzeitig Reproduktionen der bereits existierenden Repräsentation sind, sondern neue Bild- und Denk-Räume eröffnen.

<sup>1</sup> Lucy Lippard, »The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art«, *Art in America*, Mai-Juni 1976

<sup>2</sup> vgl. zum Beispiel Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work* (London 1979); Roszika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (London 1981); Renate Berger, hg., *Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts* (Frankfurt/M 1989)

<sup>3</sup> vgl. Claudia Koonz, *Mütter im Vaterland* (Freiburg 1991)

<sup>4</sup> Eine in den Effekten fast vergleichbare zwangsläufige Rückkehr in die häusliche Sphäre zeigt sich heute in den Ländern der ehemaligen DDR.

<sup>5</sup> Mary Kelly, *Post-Partum Document* (London 1983)

<sup>6</sup> Kelly, *Post-Partum*, S. xv

<sup>7</sup> Kelly, *Post-Partum*, S. xvii

<sup>8</sup> Craig Owens, »Posing«, in: *Difference. On Representation and Sexuality*, (New York, London 1984), S. 7-18

<sup>9</sup> Sigrid Schade, »Die Kunst des Kommentars«, *Kunstforum*, Bd.100, April/Mai 1989, 370-376

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *Polylogue* (Paris 1977); engl. »Motherhood According to Giovanni Bellini«, in: *Desire in Language* (Oxford 1980), S. 237-270; Marina

Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (London 1976)

<sup>11</sup> Ich danke allen Künstlerinnen, die mir ihre Bilder zur Verfügung gestellt haben und Margarethe Jochimsen für wichtige Hinweise. Die Abbildungen, die hier möglich sind, können nur als Andeutungen verstanden werden, die neugierig auf die Originale machen.

<sup>12</sup> vgl. Alice Mansell, »Towards a Feminist Visual Practice«, *Canadian Woman Studies / les cahiers de la femme*, 11 (1990), 29-35

<sup>13</sup> vgl. dazu ein Bild wie *Der Geist der Geometrie* von René Magritte

<sup>14</sup> vgl. im Gegensatz dazu Klaus Honnef in der Einleitung zum Ausstellungskatalog *Alice Springs. Portraits*, hg. Rheinisches Landesmuseum Bonn (München 1991), S. 17: »Geraten Bildnisse von Müttern mit Kindern des öfteren zu gefühlsseligen Symbolen des Mutterglücks, geben sich die Darstellungen von Springs spröder und ehrlicher.« Hier wird die überlegte Pose zum natürlichen (»ehrlichen«) Ausdruck.

<sup>15</sup> Gerade bei Künstlerinnen finden wir besonders eindringliche Inszenierungen dieses Schemas, beispielsweise bei Käthe Kollwitz, Paula Modersohn Becker und Mary Cassatt. Vor allem bei letzterer wirken Blick, Anordnung, Farbe zur Gestaltung einer geschlossenen »symbiotischen« Einheit zusammen.

<sup>16</sup> Owens, »Posing«, S. 7

<sup>17</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter* (Frankfurt/M 1991), S. 217

<sup>18</sup> vgl. Sigrid Schade, »Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung«, in: J. Conrad, V. Konnertz, hg., *Weiblichkeit in der Moderne* (Tübingen 1986), S. 229-243

<sup>19</sup> vgl. den Kommentar zur idealisierten Dyade in Max Ernsts Gemälde *Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen*, 1926

<sup>20</sup> Die entsprechende Diskussion nimmt jeweils Stellung zu Freuds These vom Kind als Phallusersatz für die Mutter: »Der Verzicht auf den Penis wird nicht ohne einen Versuch der Entschädigung vertragen. Das Mädchen gleitet – man möchte sagen: längs einer symbolischen Gleichung- vom Penis auf das Kind über.« Sigmund Freud, »Der Untergang des Ödipuskomplexes« (1924), in: *Studienausgabe*, Bd. 5, S. 250

<sup>21</sup> Lucy Lippard, »The Past as Target of the Future«, in: Ulrike Rosenbach, *Videokunst, Foto, Aktion/Performance, Feministische Kunst* (Köln 1982), S. 125

<sup>22</sup> Bei den Mumifizierungen, die die Künstlerin bereits über zehn Jahre gestaltet, ist der gesamte, sich über Stunden erstreckende Prozeß wichtig: Die Modelle, die mit vielen Lagen Seidenpapier eingewickelt werden, die dann fixiert und nach dem Trocknen abgenommen werden, fallen dabei häufig in einen schwebenden Traumzustand, »als ginge ihre Seele zwischenzeitlich auf Reisen und ließe ihren Körper zurück« (Katalog 1991, S. 5).

<sup>23</sup> Die in Frankreich lebende Künstlerin Lea Lublin benützt in *Le zizi des*

*peintres*. . . traditionelle Madonnendarstellungen, von denen sie jeweils nur Teile sichtbar macht. Die isolierten Körper und Körperteile drücken etwas anderes aus als im Ensemble. »sind sie nicht der getarnte Körper des Betrachters oder eine Projektion des Körpers des Malers, der in das Stadium seiner vergessenen psychosexuellen Erfahrungen regrediert?« Die Serie enthält die ausgewählten Felder daneben auch als abstrakte Farbmuster, hinter denen die Körper verschwunden sind. In: *Kunst mit Eigen-Sinn* (Wien, München 1985), S. 167

<sup>24</sup> Ein weiterer Schritt für die Künstlerin war dann die Benutzung von Fragmenten von Tierphotographien, die mit den menschlichen Gesichtsteilen vernäht wurden.

<sup>25</sup> Annegret Soltau im Gespräch mit Sigrun Paas, in: Annegret Soltau. *Fragmente des Ichs* (Mainz 1991), ohne Seitenangaben

<sup>26</sup> Hier wie bei vielen anderen der Bilder, die ich für diesen Essay ausgewählt habe, sind mir konträre und in den meisten Fällen essentialistische Interpretationen bekannt. Bei einer Vernissage von Annegret Soltaus Arbeiten zum Beispiel wurde darauf hingewiesen, daß die Künstlerin trotz der gewalttätig erscheinenden Verfahren doch ganz ihrem Geschlecht treu bleibe, weil sie ja mit Nadel und Faden auf weibliche Art das Bild wieder zusammenflicke.

<sup>27</sup> Maria Lassnig, »Über das Malen von Körpergefühlen«, in: *Katalog Maria Lassnig* (Wien 1985), S. 71

<sup>28</sup> Eine solche Lesart wird selten unternommen, weil die Kritiker von der Rezeptionsperspektive absehen und eine völlige Deckung mit der Produktionsperspektive, das heißt mit der expliziten Programmatik der Künstlerin, anstreben. Das Erkenntnismoment, das gerade in der Differenz zwischen der Innenwahrnehmung und dem äußeren Sehen liegt, wird bei einer solchen Interpretation zugunsten eines Wahrheitsanspruchs außer Acht gelassen.

<sup>29</sup> Peter Gorsen, »Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. Ausflug in die Werkstatt einer Malerin«, in: *Katalog* S. 139

<sup>30</sup> Das Ölbild *Die große Mutter* von 1964, ganz in Rottönen, verbindet die »Introspektion« mit Mythologisierung.

<sup>31</sup> vgl. dazu die beiden Texte von Wildermuth, in: *Katalog Maria Lassnig und Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand* (Klagenfurt 1989)

<sup>32</sup> Auch Frida Kahlos »Mutterbilder« könnten so gelesen werden, anstelle der im Umgang mit dieser Künstlerin besonders persistierenden biographischen Lesarten; vgl. ihre Bilder *Henry Ford Hospital* (1932), *Meine Geburt* (1932), *Ich und meine Puppe* (1937) und *Meine Amme und ich* (1937)

*Der hinweggeläuterte Leib*



## *Der weibliche Körper bei Shakespeare im Spiel von An- und Abwesenheit*

### *1. Zum Subjektstatus des Weiblichen in der Zeit Shakespeares*

Wenn Shakespeare/Jacques in »All the world's a stage,/ And all the men and women merely players« (»Die ganze Welt ist Bühne,/ Und alle Frau'n und Männer bloße Spieler«)<sup>1</sup> etwas Grundsätzliches über die Stellung des Menschen in der Welt sagt, wird eine Aussage gemacht, die zunächst für beide Geschlechter gleich zutreffen soll. Wenn es jedoch an die Konkretisierung der Aussage mit Hilfe von Beispielen aus den Lebensaltern des Menschen geht, wird der männliche Mensch als repräsentativ und exemplarisch herausgegriffen, als »whining schoolboy« (»der weinerliche Bube«), als »lover« (»der Verliebte«) (durch »mistress«/ »seine Liebste« als männlich definiert), als »Soldat« und sofort. Wir haben es hier mit einem Grundmuster der Rede vom Menschen zu tun, das sich nur wenig verändert bis heute erhalten hat:<sup>2</sup> »Universal man«, das allgemeine Subjekt, schließt Frauen nur teilweise ein, und zwar insofern nur teilweise, als der männliche Mensch als Paradigma genommen wird, der weibliche aber im Partikulären verbleibt oder ausgegrenzt wird. Doch was zu Shakespeares Zeiten noch auf faktisch beobachtbaren Abhängigkeitsverhältnissen beruhte, besitzt, wenn es stillschweigend in der gegenwärtigen Kritik forgeschrieben wird, keine Berechtigung mehr. Beispiele dafür lassen sich schnell finden, wie etwa Stephen Greenblatts *Renaissance Self-Fashioning*<sup>3</sup>, wo unter dem Vorzeichen menschlicher Identitätsbildung ausschließlich männliche Identität abgehandelt wird, ohne daß diese Einschränkung als solche gekennzeichnet wäre.

Die Frage nach den Subjektpositionen, die in einem Text angeboten werden, hat in den letzten Jahren Möglichkeiten eröffnet, die sicherlich die Diskussion der Charakterisierung dramatischer Figuren bereichern, vor allem diejenige, die Fragen der Geschlechtsspezifität mit einbezieht. Zu vorschnell hatten sich nämlich immer wieder – das zeigt die inzwischen beträchtlich angewachsene Literatur – essentialistische Standpunkte eingeschlichen, die zudem nachweisen wollten, wie frauenfeindlich oder -freundlich oder wie humanitär vielfältig die Einstellung des Autors sei. Eine Sichtweise des (textuellen) Subjekts als »Kreuzungspunkt einer Reihe unterschiedlicher Diskurse«<sup>5</sup> und nicht als eine stabil und immer gleich anwesende Figur erlaubt stattdessen einen differenzierteren Zugang zu den weiblichen Dramenfiguren.

Catherine Belseys Arbeiten über Shakespeare belegen an reichem historischen Material, daß gerade in dieser Epoche des Übergangs nicht ein einziger in sich geschlossener Ort des Weiblichen (auf dem Hintergrund der bereits skizzierten grundsätzlich eingeschränkten Subjektposition) existierte, sondern daß sehr widersprüchliche Identifikationsangebote gemacht wurden.<sup>6</sup> Sie hingen unter anderem zusammen mit den noch nicht im Sinn der neuzeitlichen Familie geklärten häuslich-privaten und dynastischen Rollen und ihrer Bewertung. Die Positionen als »Ehefrau«, »Mutter« und »Hausfrau« zum Beispiel waren in ihren Machtbefugnissen und in den Augen der Zeitgenossen nicht eindeutig definiert, was zu Widersprüchen in der Rede über das Weibliche führen mußte:

In den Texten über Frauen besteht eine diskursive Instabilität, mit dem Effekt, daß den Leserinnen nicht eine geschlossene Position angeboten wird, mit der sie sich identifizieren könnten. Damit korrespondiert eine gleichzeitige auffällige Unsicherheit in den Äußerungen, die Frauen in den Mund gelegt werden: sie sprechen



mit derselben Überzeugung von miteinander unvereinbaren Subjektpositionen aus und demonstrieren so eine Unbeständigkeit, eine Wankelmut, der als charakteristisch weiblich angesehen wird.<sup>7</sup>

## 2. *Physische Präsenz im Drama*

Meine Suche nach den weiblichen Körpern in Shakespeares Dramen gelangte als erstes immer wieder zu der Beobachtung, wie weitgehend abwesend diese im Vergleich zu den männlichen Körpern sind. Männlichen Figuren wird ein sehr viel größerer Handlungs- und Bewegungsspielraum zugestanden; ihre Körper werden konkreter und bilderreicher beschrieben; sie sind physisch sehr viel intensiver und differenzierter präsent als die weiblichen. Auch ihre Körperfunktionen werden öffentlicher ausgestellt oder besprochen, sie essen, trinken, raufen, torkeln, schwanken, treten triumphierend auf undsoweiter. Diese Beobachtung ist im Grunde banal und nicht weiter erstaunlich; denn es ist ja auch anzunehmen, daß körperhafte Präsenz in einem Drama unter anderem *auch* nach geschlechtsspezifischen Mustern geregelt ist und daß diese nicht ohne Bezug zu den zeitgenössischen möglichen sozialen Rollen sein können. So entspricht die mangelnde physische Beweglichkeit der Frauen deren Beschränkung auf einen eingegrenzten Raum oder die Zurückhaltung im Körperausdruck den zeitgenössischen Schicklichkeitsregeln für das weibliche Geschlecht. Ein zweiter Blick auf die Stücke enthüllt dann ein differenziertes Spiel mit An- und Abwesenheit; denn es gibt die verkleideten Frauenfiguren, es gibt den distanzierenden, ironisch gebrochenen Preis des schönen weiblichen Körpers, es gibt eine gelegentlich bis ins Obsessive gesteigerte bildhafte Beschäftigung mit weiblichen Körper-

teilen, und schließlich ist da die Figur der Cleopatra, die in fast allem eine Ausnahme bildet.

Von Präsenz in einem ontologischen Sinn ist hier natürlich nicht die Rede, denn es handelt sich ja in jedem Fall um sprachlich vermittelte Körper. Möglich sind höchstens Fragen wie: In welchen Dimensionen werden die dramatischen Figuren dargestellt? Welche Körperbewegungen und -kontakte auf der Bühne sehen die Anweisungen des Texts vor? Welchen Raum nimmt die Beschreibung von Körpererfahrung im Drama ein? Wie werden Körper bildhaft dargestellt und wie in Bildern eingesetzt? Trotzdem möchte ich im Umgang mit diesen Fragen die Begriffe der An- und Abwesenheit benutzen, als Kategorien des Vergleichs, als uneigentliche, umgangssprachliche Begriffe, im Sinne von »relativ anwesend« und »relativ abwesend«, und im Bewußtsein dieser Rahmenbedingungen, die die Benützung der Begriffe eigentlich verbieten würden.

Die zeitgenössische Bühnenpraxis nahm den weiblichen Körpern die wichtigste Dimension theatralischer Präsenz, ihre Materialität. Dadurch daß weibliche Gestik und Mimik, ihre Stimmen und Körperformen auf der Bühne durch Knabenschauspieler, die *boy actors* imitiert wurden, verschob sich die Anschauung des weiblichen Körpers vollends in die Imagination und in den diskursiven Bereich. In *Antony and Cleopatra*<sup>8</sup> wird auf diese Praxis angespielt, wenn Cleopatra die Verarbeitung ihres Lebens als Dramenstoff in Rom voraussagt: »and I shall see/ Some squeaking Cleopatra boy my greatness/ I'th' posture of a whore« (V.ii. 218-20) (»Und ein quäkender Junge/ Wird als Cleopatra meine Majestät/ In einer Metze Stellung höhnen!«). Die Verkörperung weiblicher Figuren durch Knaben führt statt dessen dem Bühnengeschehen einen erotischen Reiz zu, der auf einer ganz anderen Ebene liegt.<sup>9</sup>

In vielen Stücken befindet sich der weibliche Körper in einer Bewegung, die dem Muster der Tauschhandlung folgt<sup>10</sup>, wenn etwa Prospero, durch Magie unterstützt, seine Tochter Miranda dem späteren »Besitzer« übergibt oder wenn Portias Gattenwahl nach dem von ihrem Vater bestimmten Schema vor sich geht. Während in diesen beiden Fällen die Zuneigung der Töchter die Dramenhandlung versöhnlich gestaltet und zwischen Liebe und Pflicht keinen Widerspruch entstehen läßt, verstößt Desdemona mit der Wahl Othellos gegen die explizit geäußerten Rechte des Vaters und muß den Preis dafür bezahlen, ähnlich wie Juliet, die den verhängnisvollen Schritt in eine andere Familiendynastie wagt. Der Körper als Tauschobjekt steht in fremder Verfügungsgewalt; seine Anwesenheit ist eine verdinglichte, vom Willen des Subjekts abgetrennte.<sup>11</sup> Weder der rhetorische Schein von Werbungsszenen noch die Umwege der Komödienplots vermögen darüber hinwegzutäuschen, auf welcher enge Weise der aristokratische weibliche Körper im Drama wie in der Gesellschaft an seine Reproduktionsaufgabe gekettet und fest in eine patrilineare Genealogie eingebunden war. Zur Sicherung der Genealogie war es unumgänglich, die so definierten Körper lückenlos weiterzureichen.<sup>12</sup> An der Behandlung des weiblichen Körpers in den Dramen der Zeit läßt sich erkennen, wie empfindlich und angreifbar die Aristokratie in diesem Punkt war. In politischer wie moralischer Hinsicht galt, daß »die Frau, die sich nicht »in fester Hand« befand, eine Bedrohung für die soziale Ordnung darstellte.«<sup>13</sup>

3. »*accomplished with that we lack*«/  
 »Mit dem versehn (. . .) was uns gebricht«:  
*Der weibliche Körper in Verkleidung.*

Durch die Verkleidung als Männer gewinnen viele weibliche Dramenfiguren vorübergehend einen wesentlich größeren Bewegungsspielraum als ihnen ohne Verkleidung zustünde. »We'll have a swashing and a martial outside«, sagt Rosalind in *As You Like It* (I.iii. 116) (»Wir sähen kriegerisch und prahlend drein«), und Portia in *The Merchant of Venice*<sup>14</sup> reist »in such a habit,/ That they shall think we are accomplished/ With that we lack« (III.iv. 60-62) (»in solcher Tracht,/ Daß sie mit dem versehn uns denken sollen,/ Was uns gebricht.«). Durch visuelle Zeichen werden ihnen Möglichkeiten eröffnet, sich an unüblichen Orten aufzuhalten und Rollen innerhalb von Männerbündnissen einzunehmen, die ihnen sonst verwehrt sind. Nebenbei ergeben sich in den Stücken zur Belustigung des Publikums Gelegenheiten, auf anatomische Unterschiede anzuspielen, zum Beispiel wenn diskutiert wird, ob Julia in *The Two Gentlemen of Verona*<sup>15</sup> ihre Hosen »with a codpiece« tragen soll. (II.vii. 39-56).

Ausdrücklich weist Rosalind darauf hin, daß die Verkleidung dazu dient, die Verletzlichkeit des weiblichen Körpers zu umgehen: »Alas, what danger will it be to us,/ Maids as we are, to travel forth so far!/ Beauty provoketh thieves sooner than gold.« (I.iii. 104-6) (»Doch ach, was für Gefahr wird es uns bringen,/ So weit zu reisen, Mädchen wie wir sind?/ Schönheit lockt Diebe schneller noch als Gold.«). Die ausgedehnte Präsenz, die weibliche Dramenfiguren damit gewinnen, geht jedoch auf Kosten der Weiblichkeitssignale ihrer Körper. Indem Verkleidung auch mehr oder weniger ironisch aber ausdrücklich als Ordnungs-

verstoß markiert wird, belegen diese Stücke geradezu die Einschränkung der die weiblichen Figuren normalerweise unterliegen, sie schaffen aber gleichzeitig Raum für die Demonstration »innerer« Fähigkeiten der Vertreterinnen des verkleideten Geschlechts. Die Zeichen von Weiblichkeit am Körper bleiben allerdings auch während der Verkleidungs-episoden nicht ganz auf der Strecke, denn an sie erinnern rechtzeitig die zurückgehaltenen Tränen oder Ohnmachtsanfälle. Am Ende ist die Ordnung wiederhergestellt, und die Heldinnen nehmen – meist sogar mit einer »freiwilligen« Unterwerfungsgeste – ihren eingegrenzten Ort wieder ein.

Es kommt nun darauf an, ob wir dem Dramenende einen Stellenwert als für das gesamte Stück *beschlossene* Meinung, als *closure of meaning* zuschreiben, oder ob wir akzeptieren können, daß in diesen Stücken, wie Catherine Belsey vorschlägt, mehrere widersprüchliche Subjektpositionen angeboten und temporär realisiert werden. Dadurch, daß Shakespeare mit dem Verkleidungsmotiv den äußerlichen Zeichen, die zudem rein konventionelle sind, so viel Macht über geschlechtsspezifisches Verhalten zuschreibt, weist er auf die Konstruiertheit der verantwortlichen Ordnung hin und nicht auf eine unveränderbare Essenz. Zumindest ist eine Lesart möglich, nach der z.B. Rosalinds Worte »doublet and hose ought to show itself courageous to petticoat« (*As You Like It*, II.iv. 5) (»Wams und Hosen müssen sich gegen den Unterrock herzhafte beweisen.«) eher eine Erziehungsmaxime zitieren als auf »natürliches« Geschlechterverhalten verweisen.

#### 4. Der schöne weibliche Körper: Idealisierung und Fragmentierung

Wenn in Shakespeares Stücken der weibliche Körper als Gegenstand des Begehrens beschrieben wird, so geschieht das vor dem Hintergrund einer Tradition, die ein Erbe extremer Entfernung von sinnlicher Präsenz des Körpers mit sich brachte. In ihr wurde der weibliche Körper idealisiert, verdinglicht, fragmentiert und durch verbindliche Regeln der Abfolge anatomisierter Körperteile noch weiter in die Ferne gerückt. Die neoplatonischen Denker ließen keinen Zweifel an ihrer Einstellung zum Körper. So heißt es bei Ficino »Der Gegenstand der Liebe ist jenseits des Körpers«<sup>16</sup>, und Pico della Mirandolas sechs Schritte, durch die Schönheit transzendiert werden sollen<sup>17</sup>, bedeuten eine schrittweise Entfernung von jeglicher Materialität des Körpers. Die Tradition petrarkistischer Dichtung, die dieses Gedankengut umsetzte, bot einem Autor wie Shakespeare eine Fülle rhetorischer Ausdrucksmittel an, derer er sich bedienen mußte, um verständlich zu sein, es waren aber auch Ausdrucksmittel, deren Regeln bereits so verfestigt waren, daß sie als Verfahren einzeln zitiert, kritisiert und vielfach innovativ durchbrochen werden konnten.

Shakespeares Auseinandersetzung mit dieser Tradition konnte in der Gattung Drama wesentlich weniger ernsthaft von sich gehen als in seiner Sonettdichtung. Der in den Wäldern von Arden herumirrende Orlando (*As You Like It*), der seine Geliebte in ungeschickt formulierten Sonetten besingt, wird zum Objekt der Belustigung. In seinen Versen gehen Idealisierung und Fragmentierung des weiblichen Körpers die übliche enge Verbindung ein: »From the east to western Inde,/ No jewel is like Rosalinde« (III.ii. 78-79) (»Von des Osts bis Westens Inden,/ Ist kein Juwel gleich Rosalinden«) und »Thus Rosaline of many parts/ By heavenly synod was

devis'd« (139-40) (»So ward durch einen Himmelsbund/  
Aus Vielen Rosalind' ersonnen«). Die Kritik an einer solchen  
Textpraxis wird durch Jaques, Touchstone und Rosalind im  
Stück selbst bereits explizit formuliert. In anderen Dramen  
sind die Ironiesignale nicht zu übersehen, wie zum Beispiel  
in *Love's Labour's Lost*:<sup>18</sup>

I heard your guilty rhymes, observed your fashion,  
Saw sighs reek from you, noted well your passion.  
»Ay me!« says one. »O Jove!« the other cries.  
One, her hairs were gold; crystal the other's eyes.  
(IV.iii. 135-38)

Die freveln Reime last ihr recht beweglich  
Die Seufzer dampften auf, ihr stöhntet kläglich;  
Der rief zum Zeus, der ließ ein Ach erschallen,  
der nannt' ihr Haar Gold, der ihr Aug' kristallen.

Der nicht idealisierte, aber immer noch fragmentierte  
Körper dagegen muß für drastische Sprüche herhalten, wie  
zum Beispiel der Körper der kugelrunden Hausmagd Nell  
in *The Comedy of Errors*<sup>19</sup>, die mit obszönen geographischen  
Bildern beschrieben wird. Eine große Ausnahme stellt die  
Amme in *Romeo and Juliet*<sup>20</sup> dar, die, erschöpft von einem  
Botendienst zurückkehrend, auf ihren alten Körper verweist  
(II.v.).

Wie nebensächlich der Referenzbezug des Schönheits-  
preises auf einen konkreten Körper ist, wird in denjenigen  
Stücken sichtbar, in denen das gleiche Schema auf unter-  
schiedliche Frauenfiguren angewandt wird. In *Love's  
Labour's Lost* werden die begehrten Frauen durch Ideali-  
sierung alle gleich; sie sind »himmlisch«, es wird von »Him-  
mel ihrer Brauen« gesprochen, und Longaville sagt bei-  
spielsweise zur Rechtfertigung seines Verhaltens, »A  
woman I foreswore; but I will prove/ Thou being a goddess,  
I foreswore not thee:/ My vow was earthly, thou a heavenly  
love;« (IV.iii. 60-62) (»Dem Weib entsagt ich: doch ist son-

nenklar, / Da Göttin du, niemals entsagt ich dir; Himmlisch bist du, mein Eid nur irdisch war«). Der Blick auf die petrarkistische Tradition lehrt ja auch, daß die Schöne gar nicht schön sein mußte, solange es die Verse waren. Der Schönheitspreis ist in einem Wettstreit von Dichtern angesiedelt, die einander in ihrer übertreibenden Beschreibung der Damen gegenseitig überbieten.<sup>21</sup> Was dabei aus dem Blickfeld rückt, sind die konkreten Körper, die einem abstrahierten Katalog von abrufbaren ästhetischen Qualitäten weichen müssen.

Die Tatsache, daß die Porträts der Damen nicht Abbildungen eines Gegenübers darstellen, sondern sich selbstreferentiell auf die Schreibenden beziehen, wird neuerdings gerne als psychisch motiviert gewertet. McCary, Schwartz und Kahn<sup>22</sup> zum Beispiel betonen, daß die entsprechenden Dramenhelden die idealisierte Figur als narzißtisches Selbstobjekt brauchen. Claudios Beteuerung in *Much Ado About Nothing*<sup>23</sup>, »Sweet Hero, now thy image doth appear / In the rare semblance that I loved it first« (V.i. 237-8) (»O süße Hero, jetzt strahlt mir dein Bild / Im reinen Glanz, wie ich zuerst es liebte«) oder Proteus' Bekenntnis in *The Two Gentlemen of Verona* »I to myself am dearer than a friend; / For love is still most precious in itself« (II.vi. 23-24) (Ich bin mir selber näher als der Freund, / Denn Lieb' ist in sich selbst am köstlichsten«) erfahren damit eine psychoanalytische Begründung. Bestenfalls handelt es sich um ein Übergangsstadium der Charakterentwicklung männlicher Dramenfiguren. Auch die psychoanalytische Sichtweise bestätigt also die Abwesenheit des weiblichen Körpers, an dessen Stelle ein selbstbezüglicher Text-Körper tritt.

Was Shakespeare in den Komödien variantenreich ironisiert, wird in einer Tragödie wie *Othello* zu einem offenen Widerspruch gestaltet. Die schlafende Desdemona der



Schlußszene präsentiert sich Othello als ein Bild, das den vermeintlich befleckten Körper und gleichzeitig die unbefleckte Erinnerung an eine idealisierte Frau vereinen muß. Sie ist für ihn ein »cunning'st pattern of excelling nature« (V.ii. 11) (»reizend Muster herrlichster Natur«), das er nicht durch äußerlich sichtbare Körperverletzung töten darf: »yet I'll not shed her blood,/ Nor scar that whiter skin of hers than snow,/ and smooth, as monumental alabaster« (V.ii. 3-5) (»Doch nicht ihr Blut vergieß' ich;/ Noch ritz' ich diese Haut, so weiß wie Schnee,/ Und sanft wie eines Denkmals Alabaster«). Desdemonas Funktion als narzißtische Selbstrepräsentanz bleibt erhalten. Beide Versionen ihres Körpers, die idealisierte wie die dämonisierte, stellen Abstraktionen dar, die in krassem Gegensatz zur sinnlichen Körperbeschreibung Othellos stehen.

In einer Reihe von Stücken kommen Vorbehalte gegen die Idealisierung und Fragmentierung des weiblichen Körpers zum Ausdruck. So erfolgt in *The Winter's Tale*<sup>24</sup> eine Bewegung in umgekehrter Richtung, nämlich vom Abbild zur lebenden Gestalt.<sup>25</sup> Entsprechend wird auch Leontes als Prototyp des am Ende gereiften erwachsenen Ich in der Kritik zelebriert. Cleopatra will nicht in Stein verewigt werden (V.ii. 206-12), und Portia, deren Abbild im richtigen Kästchen entzückt von Bassiano gepriesen wird, ruft diesen zurück zum lebenden Körper. Seine Beschreibung des Bilds beinhaltet preziose Metaphern wie die der Lippen, die zuckriger Atem wie eine Schranke trennt. Portia, die währenddessen leibhaftig neben ihm steht, verweist auf sich selbst als »the full sum of me« (III.ii. 158) (»meine volle Summa«) und ernüchtert Bassiano in seiner Idealisierung, indem sie ihre Fehler aufzählt.<sup>26</sup> Doch unsere Suche nach der selbstbestimmten Heldin kommt hier (und nie) zu einem Ende, denn sie stellt sich anschließend unter seine souveräne

Herrschaft, »her lord, her governor, her king« (166) (»ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König«), besiegelt durch die symbolische Übergabe des viel zitierten Rings als Körpermetapher, die als sinnträchtiger Besitz ihrer Sexualität weiter im Spiel bleibt. Deutlich erkennbar ist bei alledem Shakespeares Bewegung weg vom stereotypen idealisierten Bild und hin zu einer mehr körperhaften Sinnlichkeit, aber eben nur in Relation zur Tradition, von der er ausgehen muß.

Ich denke, es ist nicht leicht, die aggressive Komponente im Vorgang der Idealisierung und Fragmentierung zu erkennen, da dessen Produkte schöne und wortreiche Textkörper bilden. (Othellos Phantasien in »I'll tear her all to pieces«, III.iii. 435 (»In Stücke reiße ich sie«), und »I will chop her all to messes«, IV.i.196 (»Ich will sie in Stücke hacken«), bilden in ihrer Explizitheit eine extreme Ausnahme). Aus psychoanalytischer Sicht steht Aggression auf der Schattenseite der Idealisierung. Die Fragmentierung und Anatomisierung des weiblichen Körpers, die der Schönheitskatalog vornimmt, kann aus dieser Sicht als Zerstückelung gesehen werden. Die Beherrschung eines Gegenstands kann sich auch darin äußern, daß dieser systematisch in Teile zerlegt und schematisiert vertextet wird. Auf die Berührungssängste, die dafür verantwortlich gemacht werden könnten, werde ich noch eingehen. Für Barker liegt der Vorteil solcher sezierender literarischer Vorgehensweisen darin, daß immer noch sichtbar gemacht wird, was später in Privatheit verkümmert oder wuchert, jedenfalls aber vertuscht wird:

Auch dort, wo er radikal analysiert wird, ist der Körper noch aufsässig und beharrlich anwesend und zur Schau gestellt. Er ist immer noch da und wird offen als Objekt und Schauplatz des Begehrens anerkannt.<sup>27</sup>

Auch männliche Körper werden bei Shakespeare gelegentlich in fragmentierter anatomisierter Form versprachlicht. Die Fragmentierung hat dann meist einen anderen Sinn, denn am männlichen Körper werden die Analogien von Körper/Staat, Körper/Kosmos und Körper/göttliche Ordnung exemplarisch abgehandelt. Am Beispiel von *Coriolanus* etwa führt Barkan aus, auf welche Weise dort Fragmentierung als Zeichen für die Gefährdung dieser Ordnung dient.<sup>28</sup>

### 5. *womb und tongue/ Schoß und Zunge*

Die weibliche Zunge und der Uterus sind die am häufigsten in den Texten erscheinenden Körperteile. Beides, *womb* und *tongue*, Schoß und Zunge, wird mehr symbolisch als konkret verwendet. Das eine steht für die weibliche Reproduktionsfähigkeit und Sexualität (die als Ganzes gesehen wurden), das andere für als weiblich konnotierte Formen der Sprachbenutzung, vor allem aber für den Widerstand gegen den Herrschaftsanspruch des Mannes im Haus. Für Shakespeare und seine Zeitgenossen waren diese beiden Körperteile beliebte Projektionsflächen für männliche Ängste; sie dienten als körperhafte Orte der Übertragung, und auf sie konzentrierten sich häufig die Schreckensvisionen einer aus den Fugen geratenen Ordnung. Die scharfe Zunge der typisierten Figur der *sold*, des Dramentypus der ewig schimpfenden Frau,<sup>29</sup> gefährdet die häusliche Ordnung, und ihr »Schoß« hat eine nicht zu unterschätzende Funktion in der angestrebten dynastischen Kontinuität, erinnert aber gleichzeitig an frühe Abhängigkeit, Schwachheit und Tod und muß entsprechend abgewehrt werden.

## »The swallowing womb«/ Der verschlingende Schoß

Down from the waist they are centaurs,  
 Though women all above;  
 But to the girdle do the gods inherit,  
 Beneath is all the fiends'.  
 There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit –  
 (*King Lear*, IV.vi. 124-27)<sup>30</sup>

Vom Gürtel nieder sinds Zentauren  
 Wenn Weiber auch von oben.  
 Nur bis zum Gürtel eignen sie den Göttern,  
 Alles darunter ist des Teufels Reich,  
 Dort ist die Hölle, dort die Finsternis,  
 Dort ist der Schwefelpfuhl.

Zerrbilder wie diese erscheinen in Shakespeares Dramen nie als endgültige Aussagen, sondern werden meist funktional der krisenhaft wechselnden Gefühlsökonomie der Helde zugeordnet. Daneben aber sind in der übertragenen Verwendung von *womb* besonders widersprüchliche Wertzuweisungen enthalten. Wendungen wie »the womb of time« und »the Muse labours« (*Othello*, I.iii. 370 und II.i. 127) (der »Schoß der Zeit«; es »kreißt die Muse«) betonen den positiven Aspekt des Hervorbringens und Gebärens, während andere Bilder gerade eine gegenläufige Bewegung des Verschlingens und der Zerstörung konnotieren. In *Titus Andronicus* wird das beunruhigende konkrete Geschehen durch Bilder unterstützt, die eine subtilere Wirkung besitzen. Die Beschreibung der Fallgrube zum Beispiel, in die Quintus geworfen wird, erfolgt in minutiöser Analogie zu weiblichen Sexualorganen. Sie ist ein »Swallowing womb/ of this deep pit« (II.iii. 239-40) (»dieses tiefen Pfuhls/ verhaßte(r) Schoß«), ein »detested, dark, blood-drinking pit« (II.iii. 224)<sup>31</sup>, und auch die weitere Schilderung der Grube bezieht sich auf den weiblichen Körper. Die konkreten Handlungen an Lavinias Körper, die Vergewaltigung und

Verstümmelung, lassen sich noch in das extrem grausame Dramengeschehen von Gewalt und Gegengewalt einordnen, die Bilder dagegen wirken ohne Einschränkungen, vor allem auch weil sie Figuren zugeschrieben werden, auf deren Seite wir infolge der Sympathie lenkung stehen.

Nun soll *Titus Andronicus* als erste Tragödie des Autors nicht überbewertet werden, und doch finden sich in späteren Stücken noch viele Anklänge an die beschriebene Bilderproduktion. Tod und Fruchtbarkeit werden in *Romeo and Juliet* mit Bildern des *womb* verbunden, die in einer grundsätzlichen Ambivalenz verharren. Der Friar stimmt bereits auf dieses Thema ein mit seinen Reflexionen über »The earth that's nature's mother is her tomb;/ What is her burying grave, that is her womb.« (II.iii. 9-10) (»Die Mutter der Natur, die Erd', ist auch ihr Grab,/ Und was ihr Schoß gebar, sinkt tot in ihn hinab«), und Romeo beschreibt den Ort des Schreckens mit folgendem Bild:

Thou detestable maw, thou womb of death,  
Gorg'd with the dearest morsel of the earth,  
Thus I enforce thy rotten jaws to open,  
And, in despite, I'll cram thee with more food.  
(V.iii. 45-48)

O du verhaßter Schlund! Du Bauch<sup>32</sup> des Todes!  
Der du der Erde Köstlichstes verschlangst,  
So brech' ich deine morschen Kiefern auf,  
Und will, zum trotz, noch mehr dich überfüllen.

Auch in *Richard III* ist viel vom *womb* die Rede. Dort treten die weiblichen Figuren vor allem in ihrer dynastischen Funktion auf, als Garantinnen der männlichen Genealogie. Die Autorität, von der aus sie klagen und verfluchen, ist diejenige ihres *womb*, der mitbestimmt, welche Geschöpfe sie erzeugen:

Queen Margaret:      From forth the kennel of thy womb hath  
                                     crept

A hellhound that doth hunt us all to death.  
(IV.iv. 47-48)  
Aus deines Schoßes Höhle kroch hervor  
Ein Höllenhund, der all' uns hetzt zu Tod.  
Duchess of York: O, she that might have intercepted thee,  
By strangling thee in her accursed womb,  
From all the slaughters, wretch, that thou  
hast done!  
(IV.iv. 137-39)  
O sie, die dich möcht' aufgehalten haben,  
In ihrem fluchbeladnen Schoß dich wür-  
gend,  
Eh du, Elender, all den Mord verübt.

In einem der zynischsten Bilder des Stücks verdreht Richard die Zusammenhänge von Zuneigung und Sexualität und verbindet sie mit dem gewaltsamen Tod:

Queen Elizabeth: Yet thou did'st kill my children.  
King Richard: But in your daughter's womb I bury them;  
Where, in that nest of spicery, they will  
breed  
Selves of themselves, to your recomfiture.  
(IV.iv. 422-25).  
Elisabeth: Du brachtest meine Kinder um.  
Richard: In Euer Tochter Schoß begrab' ich sie;  
Da, in dem Nest der Würz' erzeugen sie  
Sich selber neu, zu eurer Wiedertröstung.

In *Macbeth* schließlich, dem Stück, in dem die Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit gründlich durcheinandergeraten sind, kommt die Rettung aus diesem Chaos moralisch und faktisch von Macduff, der nicht auf »natürlichem« Weg geboren wurde, »none of woman born« (IV.i. 80) (»keiner jemals, den ein Weib geboren«).

Auch in diesem Zusammenhang werden aus psychoanalytischer Sicht Erklärungen angeboten, die vor allem auf innere Entwicklungsprozesse der männlichen Helden eingehen.<sup>33</sup> Bamber zum Beispiel argumentiert, daß das Weibliche in den meisten Stücken als das Andere fungiert und

eine wichtige intrapsychische Instanz darstellt, mit der sich die Dramenfiguren auseinandersetzen müssen. Abwehr und Wut treten vor allem in den Krisenzeiten der Entwicklung auf: »In den Tragödien Shakespeares bestehen deutliche Verbindungen zwischen Selbsthaß, Schicksalstragödie und Misogynie.«<sup>34</sup> Ganz offensichtlich ist es der Zorn auf frühe Abhängigkeit und die Abwehr der Erkenntnis der eigenen Vergänglichkeit, die in Krisenmomenten zum Ausdruck kommt und auf eine verfügbare Projektionsfigur nach außen verdrängt wird. Etwas Unbeherrschbares tritt störend in einen Gegensatz zur geforderten Autonomie, einem Bestandteil männlicher Selbstinszenierung.

Die psychologischen Erklärungsmodelle für ein derart auffälliges Phänomen konkurrieren mit den politischen. Denn die interessantere Frage ist ja diejenige nach den Krisen, die das entsprechende Verhalten nötig machen. Tennenhouse zum Beispiel führt eine solche »Verleugnung des Körperlichen«, die in den männlichen Helden der späten Stücke gehäuft auftritt, auf die jakobäische Notwendigkeit zurück, den metaphysischen »body politic«, den dynastischen Körper, von jeglicher Unreinheit und Bindung an das weibliche Geschlecht zu befreien.

Weibliche Sexualität und Gebärfähigkeit werden oft nur zeitweise dämonisiert. So sieht Othello zum Schluß ein, daß er irregeleitet war, und Leontes, in dessen eifersüchtiger Phantasie der hurenhafte Körper keine Grenzen zieht (»It will let in and out the enemy/ With bag and baggage« (I.ii. 205-6) (»Für einen Bauch ist keine Grenzensperre./ O glaubt's! Er läßt den Feind herein, hinaus,/ Mit Sack und Pack«), gelangt am Schluß zu einer anderen Einstellung. Auch über eine individualpsychologische Anwendung hinaus nützt dieser Blick auf das Andere in den Dramen, der Blick auf das, was gemäß der dort ausgedrückten Weltsicht

an den »Rändern des Menschlichen« angesiedelt ist, wie Fiedler es nennt. Indem das Andere (das neben Geschlecht auch in ethnischer und sozialer Zugehörigkeit seinen Ausdruck finden kann) immer in Relation zu einem Eigentlichen und dessen Entwicklung gesehen wird, bleibt es allerdings statisch, auch wenn es eine wichtige Funktion erfüllt. Die ausdrucksstarken Bilder, die Shakespeare dafür findet, werden am Körper dingfest gemacht, der sich kräftig in dieser verzerrten Form zu Wort meldet.

»A tongue with a tang«/ Die scharfe Zunge

Der betrunkene Stephano in *The Tempest*<sup>35</sup> singt ein fröhlich-anzügliches Lied, in dem eine scharfzüngige Kate in einen Gegensatz zu Mall, Meg, Marian und Margery gebracht wird: »But none of us car'd for Kate; For she had a tongue with a tang/ (. . .) Yet a tailor might scratch her where'er she did itch.« (II.ii. 48-51) (Doch keiner fragt was nach Käthchen./ Denn sie macht ein beständig Gekeifel; (. . .) Doch ein Schneider, der juckt sie, wo's nötig ihr tut«). Die hier angesprochene *scol*d stellt nicht nur eine Figur der volkstümlichen Satire dar, sondern verweist auch auf eine soziale Praxis, in der *scol*ds öffentlich bestraft wurden, indem man sie mit einer metallenen Mundsperrre versehen durch die Straßen trieb oder ihren Kopf in kaltes Wasser tauchte; auch von einer Bestrafung durch Behängen mit Rinderzungen wird berichtet.<sup>36</sup> Diese Referenzbezüge sind mir deshalb hier wichtig, weil sich aus ihnen erkennen läßt, wie konkret noch das bestrafte Verhalten auf die Zunge als Körperteil lokalisiert ist. Die Verschiebung hin zu einer bloß übertragenen Bedeutung ist noch nicht ganz vollzogen, der Körper ist in der Gleichsetzung von Zunge und Sprache noch teilweise präsent.



Es geht hier nicht nur um die Störung des häuslichen Friedens und um das Aufbrechen einer eindeutigen Hierarchie, sondern auch um die weibliche Sexualität, die ähnlich wie die Zunge im Zaum gehalten werden mußte. Das Gegenbild der *scold* ist die bescheidene, unterwürfige und treue Ehefrau ohne eigene Stimme. Entsprechend werden zum Beispiel die beiden Töchter Baptistas in *The Taming of the Shrew*<sup>37</sup>, Bianca und Kate, einander gegenübergestellt: »The one as famous for a scolding tongue / As is the other for beauteous modesty« (I.ii. 250-52) (»Die eine so berühmt als Keiferin, / Wie es als schön und sittsam ist die andere«). Kate, deren Markenzeichen als *shrew*<sup>38</sup> die ungezügelter Zunge ist, verkörpert vor allem in den Eingangsszenen ein Stereotyp, da ihre Aufsässigkeit und verbalen Attacken als nicht besonders motiviert dargestellt werden. Später, zu Beginn des drastischen Umerziehungsprozesses durch Petruchio, hat sie Grund zu protestieren, wie zum Beispiel in der Szene mit dem Hutmacher, in der Kate keine Spaltung zwischen Herz und Zunge zulassen will:

Why, Sir, I trust I may have leave to speak;  
 And speak I will. I am no child, no babe.  
 Your betters have endur'd me say my mind,  
 And if you cannot, best you stop your ears.  
 My tongue will tell the anger of my heart,  
 Or else my heart, concealing it, will break;  
 And rather than it shall, I will be free  
 Even to the uttermost, as I please, in words.  
 (IV.iii. 73-80)

Wie, Herr? Hab ich Erlaubnis nicht zu reden? -  
 Ja, ich will reden, denn ich bin kein Kind! -  
 Schon Bess're hörten meine Meinung sonst,  
 Mögt ihr das nicht, stopft euch die Ohren zu.  
 Mein Mund soll meines Herzens Bosheit<sup>39</sup> sagen,  
 Sonst wird mein Herz, verschweig' ich sie, zerspringen:  
 Und ehe das geschehe, will ich frei  
 Und über alles Maß die Zunge brauchen.

Mit Ausnahme von Cleopatra wird ein solcher für das männliche Subjekt selbstverständlicher, wenn auch nicht immer leicht durchführbarer Wunsch keiner weiblichen Dramenfigur zugestanden. In dem inzwischen weitläufigen Streit um die Frage, ob Kates Zunge am Ende tatsächlich oder nur zum Schein gezähmt ist, fällt es mir nicht schwer, auf der Seite derjenigen zu stehen, die aufgrund der übertriebenen Rhetorik der reformierten Kate nur eine Unterwerfung zum Schein akzeptieren wollen. Durch eben jene Spaltung zwischen Herz und Zunge stellt Kate die verbindliche Ordnung des Zusammenlebens her und sichert sich strategisch den einzig möglichen Platz in der Gesellschaft. Das Stück läßt durchaus eine Lesart zu, nach der die Ordnung als angreifbar, brüchig und durch bewußte Anstrengung konstruiert gesehen wird.

In *The Winter's Tale* bewertet Shakespeare die zeitgenössischen Vorstellungen von einer *scold* unter bestimmten Bedingungen als Vorurteil. Als Paulina für Hermione eintritt, beschließt sie, gegen das geforderte Sprechverhalten für Frauen zu verstoßen: »I'll use that tongue I have; if wit flow from't/ As boldness from my bosom, let't not be doubted/ I shall do good.« (II.ii. 52-54) (»Die Zunge, die ich habe, will ich brauchen./ Entströmt ihr Geist, wie Kühnheit meiner Brust,/ So richt' ich ganz gewiß was aus.«) Die Metaphorik ist wieder körperlich-anschaulich. Paulina sieht es als ihre Aufgabe, den König zurechtzuweisen:

He must be told on't, and he shall. The office  
Becomes a woman best; I'll take't upon me;  
If I prove honey-mouth'd, let my tongue blister,  
And never to my red-look'd anger be  
The trumpet any more.  
(II.ii. 31-35)

Er muß es hören, und er soll. Dies Amt  
Ziemt einer Frau zumeist, ich übernehm' es.

Ist süß mein Mund, mag meine Zunge schwären  
 Und nie mehr meines rot erglühnden Zorns  
 Trompete sein.

Leontes reagiert in typischer Weise auf Paulinas Redegewalt, indem er auf die Klischees zurückgreift: »A callat/  
 Of boundless tongue, who late hath beat her husband,/ And  
 now baits me!« (II.iii. 90-92) (»Die Belferin von frechem  
 Maul, den Mann/ Hat sie geprügelt und hetzt mich nun-  
 mehr!). Physische Gewalttätigkeit und die Umkehrung der  
 häuslichen Machtverhältnisse und Untreue sind die Phanta-  
 sien, die durch weibliche Widerrede in Gang kommen. So  
 nimmt er auch von Paulinas Gatten Antigones an, »He  
 dreads his wife« (II.iii. 79) (»Er scheut sein Weib!«), spricht  
 zu ihm von »thy lew-tongued wife« (II.iii. 171) (»deinem  
 lästerzüngigem Weib«) und verweist ihn ausdrücklich auf  
 seine Herrschaftsaufgabe als Ehemann: »A gross hag!/ And,  
 lozel, thou art worthy to be hang'd/ That wilt not stay her  
 tongue.« (II.iii. 107-109) (»Die Hexe! –/ Und, schwacher  
 Pinsel du, bist Hängens wert,/ Der ihr den Mund nicht  
 stopft.«) Als er dann, durch den Schock über Hermiones  
 (vermeintlichen) Tod zur Räson gebracht, bereut, unterwirft  
 er sich auch Paulinas Zunge: »Go on, go on./ Thou canst  
 not speak too much; I have deserved/ All tongues to talk  
 their bitt'rest.« (III.ii. 211-13) (»Recht so, recht:/ Du kannst  
 zu viel nicht sagen; ich verdiene/ die Flüche aller Zungen.«)

Auch in anderen Stücken zeigt Shakespeare, daß das  
 Zerrbild der *scolld* dort nichts zu suchen hat, wo die weib-  
 liche Rede einen guten Zweck erfüllt. Es ist eine bedingte  
 Aufhebung des Redeverbots. Auch Portia in *The Merchant  
 of Venice* muß sich mit diesem auseinandersetzen, wenn sie  
 – in Verkleidung und zu ehrenhaften Zwecken – dieses  
 Verbot übertritt: »And yet a maiden hath no tongue but  
 thought.« (III.ii. 8).

Shakespeares Umgang mit dem Gebrauch von Sprache durch weibliche Figuren ist durchgehend mehrdeutig, indem er einerseits das Ideal der schweigsam angepaßten Ehefrau als verbindlich bestehen läßt, indem er aber andererseits jene Situationen schafft, in denen weibliche Dramenfiguren ihre verbalen Fähigkeiten im positiven Sinn beweisen können. Zwar werden die Probleme in den Stücken meistens durch automatische Rückführung in die als »natürlich« betrachtete Rolle der Frauen gelöst, aber dennoch werden im Verlauf vieler Dramen eine Reihe von unterschiedlichen und unvereinbaren Subjektpositionen des Weiblichen realisiert.

#### 6. »A lass unparallel'd«:<sup>40</sup> *Cleopatra*

Cleopatra ist die einzige weibliche Figur, der ein sinnlicher Körper zugestanden wird, ohne daß er bis zum schemenhaften Verschwinden idealisiert oder ausschließlich als verschlingend und unheilbringend dämonisiert wird. Eines der Themen des Dramas ist ja auch die Gegenüberstellung der Sinnlichkeit Ägyptens mit der Vergeistigung Roms. Als »serpent of old Nile« (I.v. 25) (»Schlang' am alten Nil«) steht Cleopatra sinnbildhaft als »Prinzip der Lust, der Fruchtbarkeit sowie der Verwesung, der List, der Vieldeutigkeit.«<sup>41</sup> Dabei ist sie nicht zum Sinnbild erstarrt, obwohl nur ein Teil der Aussagen, die die intensive Körperlichkeit dieser Figur schaffen, aus ihrem Mund stammt; das übrige ist den vielen Kommentaren über sie zu entnehmen. Da Enobarbus, der Hauptkommentator, ein eher nüchterner bis abgeneigter Beobachter ist, wirken seine faszinierten Aussagen über Cleopatra als Spiegel, der die körperliche Präsenz der Figur noch verstärkt. Bis zum selbstinszenierten Tod sind ihre

Gesten ausgreifend und körperhaft theatralisch und setzen Gefühle in Körperhandlungen um, wie zum Beispiel in der Szene, in der sie den Boten angreift, der ihr von der Verheiratung Antonys mit Octavia berichtet. Ihre Verführung zum festlichen, ausladenden Essen und Trinken, zur Liebe, zu »one other gaudy night« (III.xiii. 183)<sup>42</sup> und zum Kämpfen wird immer wieder durch die anderen Dramenfiguren auf ihren Körper zurückgeführt.<sup>43</sup> Sowohl die positiven wie die negativen Kommentare über sie sollen ihre Ausstrahlung belegen, wobei diese nicht von körperlicher Schönheit herührt, denn sie ist nach eigenen Aussagen »with Phoebus' amorous pinches black,/ And wrinkled deep in time« (I.v. 28) (»von Phöbus Liebesstichen braun,/ Und durch die Zeit gealtert«). Es geht auch mehr um Sexualität als um Schönheit, und auch hier wird Cleopatra eine ungewöhnliche Rolle als aktiv begehrender Teil eines »mutual pair« (I.i. 37) zugewiesen. Die Bezüge zur Geliebten in Shakespeares Sonetten, der »dark lady«, sind nicht zu übersehen.

In diesem Stück wird nicht nur viel über Essen und Trinken gesprochen, sondern das Essen wird metaphorisch für die körperliche Anziehung durch Cleopatra eingesetzt. Sie wird Antonys »Egyptian dish« (II.vi. 122) (»ägyptisches Mahl«) genannt, von ihm wird gesagt »And for his ordinary pays his heart« (II.ii. 229) (»Und dort muß nun sein Herz die Zeche zahlen«), und die Phantasie seiner Freunde und Feinde visualisiert ihn immer in üppigen Gelagen sowie im übertragenen Sinn als Opfer seines »appetite« (z.B. II.i. 11 und 19-27). Körpermetaphorik wird also in einem Verstärkungseffekt benutzt, um wiederum etwas Körperliches auszudrücken.

Da die Motive der Handelnden meist im Dunkeln bleiben<sup>44</sup> und da die Charakterisierung insgesamt jegliche

psychologische Plausibilität übersteigt, wird das Interesse auf die Handlungen selbst und die physische Präsenz der Figuren gelenkt. Durch das Rollenspiel Cleopatras in einem unberechenbaren Wechsel von Stimmungen und durch die Beschreibung der Wirkung dieses Spiels wird diese Aufmerksamkeitslenkung noch verstärkt. Enobarbus zum Beispiel erzählt von einer Szene, wie sie nach einem Lauf atemlos spricht und auch diese Schwäche noch zu einer Stärke macht. Und in einer Lobrede, die ihren Charakter als Männerphantasie nicht verleugnen kann, beschreibt er sie so:

Age cannot wither her, nor custom stale  
Her infinite variety. Other women cloy  
The appetites they feed, but she makes hungry  
Where most she satisfies;  
(II.ii. 239-42).

Sie macht das Alter  
Nicht welk, noch täglicher Genuß ihr stumpf  
den Reiz, den immerneuen; andre Weiber  
Sätt'gen die Lust gewährend: sie macht hungrig,  
Je reichlicher sie schenkt.

Mit Aussagen wie »We cannot call her winds and waters sighs and tears. They are greater storms and tempests than almanacs can report« (I.ii. 146-47) (»Diese Stürme und Fluten können wir nicht Seufzer und Tränen nennen: das sind größere Orkane und Ungewitter, als wovon Kalender Meinung tun«) wird der kosmische Bezug angedeutet, in den das Drama immer wieder gestellt ist. Im Gegensatz zur idealisierenden Überhöhung der angebeteten Damen im traditionellen Schönheitspreis reduziert dieser kosmische Kontext die physische Dimension der Körper nicht.

Der hyperbolische Preis Cleopatras durch Antony bezieht sich auf ihren körperlichen Ausdruck:

wrangling queen!

Whom every thing becomes—to chide, to laugh,  
To weep; whose every passion fully strives  
To make itself in thee fair and admired.  
(I.i. 48-51)

Pfui, zanksüchtige Königin!

Der alles zierlich steht, Schelten und Lachen,  
Und Weinen; jede Unart kämpft in dir,  
Daß sie zur Schönheit wird.

Die Verteufelung, die auf die vielen Idealisierungen folgen muß, ist ähnlich wortgewaltig und benützt wieder den Körper, wenn Antony Cleopatra als »foul Egyptian« und »triple-turned whore« (IV.xii. 10 und 13) (»schändliche Ägypterin«; »Dreifache Hure; IV.xi) beschimpft, wenn Scarus sich in Haßtiraden ergeht und Pompeius seine Verdächtigungen äußert, die alle unter die Gürtellinie zielen. Antonys Angst vor Verweiblichung und Verführung wird nicht nur in den Aussagen seiner Kampfgenossen gespiegelt, die sein Verhalten auf Cleopatras Einfluß zurückführen, sondern auch durch Cleopatras Rede selbst, in der sie Antony mit dem Fisch an ihrer Angel vergleicht. Die Angst vor verschlingender weiblicher Sexualität als beliebtes Thema Shakespeares findet ihren exzessiven Ausdruck in diesem Drama.

Das Stück berührt häufig die Frage, was die Macht, die Cleopatra zugeschrieben wird, mit »normaler« Weiblichkeit zu tun hat. Sie wird mehrfach als Hexe bezeichnet, als »gipsy« (I.i. 10; IV.xii. 28)<sup>46</sup>, als »great fairy« (IV.viii. 12) (»große Fee«). Auch die Vielfalt der dieser Figur zugestandenen Körperhandlungen, die Tatsache, daß Cleopatra ohne die sonst für weibliche Charaktere typischen Familienbande dargestellt wird, ihre Bewegung im Raum, alles das läßt sich in keiner Weise mit der sonstigen Behandlung weiblicher Figuren im Werk Shakespeares in Einklang brin-

gen. Bezeichnend ist auch die Schlußszene, in der sie sich mit dem Entschluß, sich auf diese besondere Weise das Leben zu nehmen, außerhalb ihres Geschlechts stellt:

My resolution's plac'd, and I have nothing  
Of woman in me: now from head to foot  
I am marble-constant; now the fleeting moon  
No planet is of mine.  
(V.ii. 236-39)

Fest steht mir der Entschluß; nichts fühl' ich mehr  
Vom Weib in mir: von Kopf zu Fuß ganz bin ich  
Nun marmorfest; der unbeständ'ge Mond  
Ist mein Planet nicht mehr.

Der Untergang einer solchen Dramenfigur im Rahmen der poetischen Gerechtigkeit ist vorprogrammiert, muß diese doch die Normen der Zeit und darüberhinaus die spezifischen Interessenskonfigurationen, in denen der Autor angesiedelt ist, spiegeln. Aber Cleopatra, wie Shakespeare sie konzipiert hat, läßt sich schwer im Sinne der Warnung und alleine als negatives Beispiel funktionalisieren. Gerade die Selbstmordszene spricht ikonographisch eine andere Sprache als die der Handlung, denn der sexuell gedeutete Körper feiert noch im spektakulären Schlußbild der Schlangen an Cleopatras Brüsten einen Triumph.

### *7. Vor dem Verschwinden. . .*

Heute wird im Rahmen der vielfältigen Gegenreaktionen das Verschwinden des Körpers im fortschreitenden Prozeß der Zivilisation beklagt. Es wird versucht, die Aufspaltung in Körper und Geist, die so lange zugunsten des letzteren verschoben wurde und damit den Körper ins Unbewußte und in die Verwaltung durch die Disziplinen abdrängte, rückgängig zu machen und die Spuren dieses verdrängten



Körpers wieder aufzufinden. Die Dramen Shakespeares eignen sich gut als Station für diese Suche, denn dort wird der Körper noch in großem Umfang einbezogen, sinnlich dargestellt, in Bildbezügen eingesetzt. Shakespeares Vision vom menschlichen Subjekt ist in sich nicht einheitlich und geht auch immer wieder von Spaltungen zwischen Kopf und Körper aus – denn sonst könnte in den Stücken nicht so viel *über* den Körper geredet werden – aber trotzdem bezieht die Darstellung des Subjekts den Körper ein. Nur vor dem Hintergrund einer solchen – wenn auch diskursiven – Präsenz des Körpers bei Shakespeare konnte ich überhaupt von der relativen Abwesenheit der weiblichen gegenüber den männlichen Körpern sprechen.

Das Problem der Rede über den Körper – das wird von denjenigen übereinstimmend festgestellt, die sich darauf einlassen – ist das Fehlen einer übergreifenden Sprachebene. Es gibt keine adäquate Sprache dafür, weil sich die Diskurse über den Körper in den einzelnen Disziplinen so weit voneinander entfernt haben, daß sie nur noch wenig Gemeinsamkeiten besitzen. Wenn jedoch über den Körper in der Literatur geschrieben werden soll, müssen solche Gemeinsamkeiten hergestellt werden, denn weder der medizinische, noch der psychoanalytische, pädagogische oder soziologische Diskurs allein können dafür ausreichen. Bestenfalls ist es also ein Schreiben mit Schuldgefühlen wegen der vielen methodischen Übertretungen, die der/die Schreibende begehen muß. Entsprechende Texte greifen deshalb auch auf viele ungenaue Begriffe und vage Metaphern zurück, wie die des Verschwindens, der Wiederkehr, der Auferstehung, der An- und Abwesenheit.<sup>47</sup>

Es ist eine doppelt ex-zentrische Perspektive, die im Blick auf die Körper und darüberhinaus noch auf die weiblichen verfolgt wurde. Was dabei sichtbar wird, sind Mo-

mente des Verschwindens und der Wiederaneignung im idealisierten Körper, bedingte Anwesenheit im verkleideten Körper, eine verzerrte Präsenz im Körperteil als negativer Projektion und eine Einzelfigur wie Cleopatra, deren sinnliche Körperexistenz in den Text eingeschrieben ist. Das alles läßt sich nicht zu einem einheitlichen Ort des Weiblichen zusammenfügen, ein Zeichen dafür, daß ideologische Festlegungen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert so viel einengender zeigten, noch nicht vollzogen waren.

<sup>1</sup> *As You Like It* (II.vii. 139-166)/ *Wie es Euch gefällt*. Im folgenden zitiere ich aus William Shakespeare. *The Complete Works*, hg. Peter Alexander (London, Glasgow, 1951). Die Übersetzungen nach Schlegel/Tieck entnehme ich der Shakespeare-Ausgabe des Verlags Kohlhammer (Stuttgart 1956); die Stellenangaben entsprechen den Akt- und Szeneneinteilungen der englischen Ausgabe, ohne Angabe der Zeilen.

<sup>2</sup> vgl. die gleiche Struktur in zwei Sprüchen aus dem 17. und dem 20. Jahrhundert: »Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang« und »Wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment«.

<sup>3</sup> Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning* (Chicago, London 1980)

<sup>4</sup> vgl. u.a. Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (London 1975); Judith Cook, *Women in Shakespeare* (London 1980); Marilyn French, *Shakespeare's Division of Experience* (London 1982)

<sup>5</sup> Catherine Belsey, »Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies«, in: *Alternative Shakespeares*, hg. J. Drakakis (London 1985), S. 188

<sup>6</sup> Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy* (London 1985). Zur »widersprüchliche(n) Behandlung des Themas ›weibliche Natur‹« vgl. auch Horst Breuer, »Shakespeares Mädchen und Frauen im familiengeschichtlichen Kontext«, *Anglia*, 105 (1987), 69-93

<sup>7</sup> Belsey, *Tragedy*, S. 149

<sup>8</sup> *Antonius und Cleopatra*

<sup>9</sup> vgl. dazu vor allem Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Brighton 1983), Kapitel I

<sup>10</sup> vgl. dazu Janet Adelman, »Male Bonding in Shakespeare's Comedies«, in: *Shakespeare's Rough Magic*, hg. Peter Erickson, Coppelia Kahn (Newark, London, Toronto 1985), S. 73-103; W.T. MacCary, *Friends and Lovers. The Phenomenology of Desire in Shakespearean Comedy* (New York 1985), S. 28-44

- <sup>11</sup> vgl. dazu Belsey, »Disrupting sexual difference«
- <sup>12</sup> vgl. Leonard Tennenhouse, *Power on Display. The Politics of Shakespeare's Genres* (New York 1986), S. 69: Nach seiner Sicht ist – in der Logik der Shakespeareschen Komödien – »die Frau die wichtigste Währung im System der politischen Austauschhandlungen.«
- <sup>13</sup> B. J. Todd, »The Remarrying Widow: A Stereotype Reconsidered«, in: *Women in English Society 1500-1800*, hg. Mary Prior (London 1985), S. 54-92
- <sup>14</sup> *Der Kaufmann von Venedig*
- <sup>15</sup> *Die beiden Veroneser*
- <sup>16</sup> Zitiert nach John Vyvyan, *Shakespeare and Platonic Beauty* (London 1961), S. 49
- <sup>17</sup> Vyvyan, *Platonic Beauty*, S. 200-201
- <sup>18</sup> *Liebes Leid und Lust / Verlorene Liebesmüh*
- <sup>19</sup> *Die Komödie der Irrungen*
- <sup>20</sup> *Romeo und Julia*
- <sup>21</sup> vgl. Holger Klein, *Das weibliche Portrait in der Versdichtung der englischen Renaissance* (Diss. München 1969)
- <sup>22</sup> W. T. MacCary, *Friends and Lovers*; Murray M. Schwartz, »Shakespeare through Contemporary Psychoanalysis«, in: *Representing Shakespeare*, hg. Murray M. Schwartz, Coppelia Kahn (Baltimore, London 1980), S. 21-32; Coppelia Kahn, *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare* (Berkeley 1981)
- <sup>23</sup> *Viel Lärmen um nichts*
- <sup>24</sup> *Das Wintermärchen*
- <sup>25</sup> vgl. dazu Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* (London 1987), Part Three: »The Body in Allegory«
- <sup>26</sup> In »Language and Sexual Difference in Romeo and Juliet«, in: *Shakespeare's Rough Magic*, S. 168-192, weist E. Snow nach, wie sehr Romeos Bilder für Julia eine Fragmentierung ihres Körpers vornehmen, wogegen Julia auf eine ganzheitliche Sicht zielt.
- <sup>27</sup> Francis Barker, *The Tremulous Private Body. Essays on Subjection* (London 1984), S. 89
- <sup>28</sup> Leonard Barkan, *Nature's Work of Art. The Human Body as Image of the World* (New Haven, London 1975), S. 61-115
- <sup>29</sup> Im Wörterbuch werden »Beißzange« und »Xanthippe« angegeben.
- <sup>30</sup> *König Lear*
- <sup>31</sup> wird übersetzt mit »in der verfluchten dunkeln Gruft des Mords«; eigentlich »abscheuliches, dunkles, blutsaugendes Loch«
- <sup>32</sup> Wörtlich übersetzt müßte es »Schoß des Todes« heißen.
- <sup>33</sup> vgl. Leslie A. Fiedler, *The Stranger in Shakespeare* (New York 1972); Richard P. Wheeler, »Since first we were dissevered: Trust and Autonomy in Shakespearean Tragedy and Romance«, in: *Representing Shakespeare*, S. 150-169; Coppelia Kahn, *Man's Estate*; Linda Bamber, *Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare* (Stanford 1982)

<sup>34</sup> Bamber, *Comic Women*, S. 15

<sup>35</sup> *Der Sturm*

<sup>36</sup> Belsey, *Tragedy*, S. 181

<sup>37</sup> *Der Widerspenstigen Zähmung*

<sup>38</sup> Eine weitere stereotype Bezeichnung für eine zänkische Frau

<sup>39</sup> wörtlich übersetzt müßte es »Zorn / Wut« heißen; mit der hier vorliegenden Übersetzung ist bereits eine Gesamtinterpretation der Figur vorweggenommen.

<sup>40</sup> Die Übersetzung bei Schlegel / Tieck lautet »Das schönste Frauenbild«; »lass« wird im Sinn von »unverheiratete Frau« benützt; wörtlich dann »eine beispiellose Frau«.

<sup>41</sup> Bamber, *Comic Women*, S. 45

<sup>42</sup> bei Schlegel / Tieck nicht übersetzt; »noch eine ausgelassene Nacht«

<sup>43</sup> vgl. dazu auch Hélène Cixous, die sich in einem mimetischen Text mit dem Körper Cleopatras befaßt, mit seinem »Überschuß an Leidenschaft« und »Überfluß der Phantasmen«, den dieser erzeugt. In: *La jeune née* (Paris 1975)

<sup>44</sup> vgl. dazu Janet Adelman, *The Common Liar. An Essay on Antony and Cleopatra* (New Haven, London 1973)

<sup>45</sup> Zur Fortschreibung dieser Angst in der Kritik vgl. Linda T. Fitz, »Egyptian Queens and Male Reviewers: Sexist Attitudes in *Antony and Cleopatra*«, *PMLA*, 28 (1977), 297-316

<sup>46</sup> »gipsy« wird einmal mit »Mohrin« (!) und einmal mit »Zigeunerweib« übersetzt. Als zeitgenössische Konnotationen von »gipsy/gypsy« sind »Ägypterin«, »Frau von dunklem Typ« und »listenreiche, betrügerische Frau« verzeichnet.

<sup>47</sup> vgl. Dietmar Kamper, Christoph Wulf, hg., *Die Wiederkehr des Körpers* (Frankfurt/M. 1982); dies., hg., *Der andere Körper* (Berlin 1984); Christiaan L. Hart Nibbrig, *Die Auferstehung des Körpers im Text* (Frankfurt/M 1985)

*Blicke auf den weiblichen Körper. Erica Pedretti,  
Ferdinand Hodler und die Kunstgeschichte*

In einer jüngst erschienenen Studie mit dem Titel »Der flüchtige Blick«, die den Wandel des Gesichtssinns seit der Renaissance untersuchen will, muß der Autor Thomas Kleinspehn einleitend folgende Einschränkungen vornehmen: »Dabei erweist es sich allerdings als außerordentlich schwierig, auch den Wandel des weiblichen Blicks zu rekonstruieren, denn darüber existieren kaum Quellen. Deshalb handelt es sich bei dieser Studie im wesentlichen um eine Geschichte des männlichen Blicks, der in seiner sexuellen Konnotation in erster Linie auf Frauen gerichtet ist. So kann erst mit der Brechung mit der männlichen Zuschreibung eine Annäherung an die Bedeutung des Sehens für beide Geschlechter gelingen«.<sup>1</sup> Warum existieren zum sogenannten weiblichen Blick kaum Quellen? Und was versteht man unter der »Brechung mit der männlichen Zuschreibung«? Mit diesen und weiteren Fragen beschäftigt sich ein Roman, der 1986 erschienen ist und der schon vorab durch den auszugsweisen Vortrag der Autorin den Ingeborg Bachmann-Preis 1984 gewann: Erica Pedrettis *Valerie Oder das unerzogene Auge*.<sup>2</sup>

Pedrettis Roman handelt von Franz dem Maler und Valerie, seinem Modell, die auch seine Geliebte und Mutter seines Kindes ist. Er ist aus der Perspektive Valeries erzählt und wechselt zwischen erster und dritter grammatischer Person. Valerie ist an Krebs erkrankt und wird in dieser Situation von einer Flut von Erinnerungen und Bildern überschwemmt. Eine geplante Chinareise kann sie aufgrund der Krankheit nicht antreten, aber in der Phantasie beschäftigt sie sich viel damit und verknüpft Erzählungen

von abgeschlagenen und aufgespießten Köpfen mit ihrer Situation, in der sich der Kopf selbständig gemacht hat: »freifliegende Gedanken, kaum mehr zu verfolgen« (108). Die Reise, die sie stattdessen antritt, ist eine nach innen, um wenigstens noch in der Krankheit und im Sterben einem eigenen Ausdruck nachzuspüren. Franz malt sie bis zu ihrem bevorstehenden Ende. Er hält die Stadien ihres körperlichen Zerfalls fest, während sie ihrerseits versucht, die medizinischen Apparate der Diagnostik und Therapie und ihren Alltag zu beschreiben. Das Geschehen folgt auf komplizierte Weise einem Modell, dem Malen und der Kunsttheorie des Schweizer Malers Ferdinand Hodler, der von 1853-1918 lebte und mehrere seiner Geliebten, vor allem Valentine Godé-Darel, als Kranke und Sterbende gemalt hat. Die verschiedenen Ebenen des Erzählens werden übergangslos, bruchstückhaft, keiner erkennbar konstruierten Chronologie oder sonstigen Sukzession folgend ineinander montiert. Erinnerung, Dialogfragmente, Tagebuchnotizen, Phantasien, Berichte, Zitate scheinen wuchernd und unmotiviert einander zu folgen. Dazu später noch mehr.

Ich will nun eine Lesart des Romans versuchen, in der dieser als ein Teil der komplexen Diskussion um weibliches Schreiben und weibliches Sehen erscheint, eine Diskussion, die von Muse und Modell, von Schaulust und Blickverbot, von ökonomischen und sozialen Verhinderungen, von Anatomisierung und Normierung, von Authentizitätsfiktion und Verkörperung handelt.



Die kranke Valentine Godé-Darel



Die sterbende Valentine Godé-Darel



Die tote Valentine Godé-Darel

### *1. Der Maler und das Modell*

Franz der Maler und Valerie das Modell nehmen Positionen ein, die in der Geschichte der abendländischen Malerei nicht geschlechtsspezifisch variabel sind.<sup>3</sup> »Männer handeln, Frauen werden dargestellt. Männer blicken auf Frauen. Frauen beobachten sich selbst als Beobachtete. Dies bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch diejenige der Frauen zu sich selbst«, schreibt John Berger<sup>4</sup>, und Laura Mulvey bringt dies auf die kurze Formel: »Die Frau als Bild, der Mann als Träger des Blicks«<sup>5</sup>, also einer geschlechtsbezogen standardisierten Verteilung von Subjekt- und Objektrollen. Eine solche asymmetrische Zuteilung von Macht und Verfügungsgewalt des Blicks<sup>6</sup> ist nicht ohne ihren Zusammenhang mit konkreten ökonomischen und sozialen Bedingungen, mit dem in der Geschichte verwehrten Zugang zur (ästhetischen) Bildung, der Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Künstlertum zu denken.

Valerie nimmt gegenüber Franz noch eine weitere Position ein, die sich in der Geschichte häufig mit der des Modells kreuzt – die Rolle als Geliebte und Muse. Die Geliebte fühlt sich einerseits zum Modell degradiert: »DAS MODELL, sächlich, das stimmt. Stimmt ganz genau: eine Sache. Die Sache hat mit mir, Valerie, nichts zu tun (. . .) Die Liebe zu mir ist zum Anlaß geworden, zu nichts mehr« (11), »Und ich mag es nicht, von irgendjemand so gesehen zu werden, noch weniger, wenn Franz zeichnend über mich herfällt, um mich so erschöpft, widerwärtig fad, faul, so faulend darzustellen.« (139). Andererseits aber spürt Valerie nicht ohne gelegentliche Genugtuung ihren Einfluß auf die Bilder von Franz, auch wenn sie nur dabeisitzt: »So als malte ich mit (. . .) als gehe etwas von mir in das Bild ein« (46)

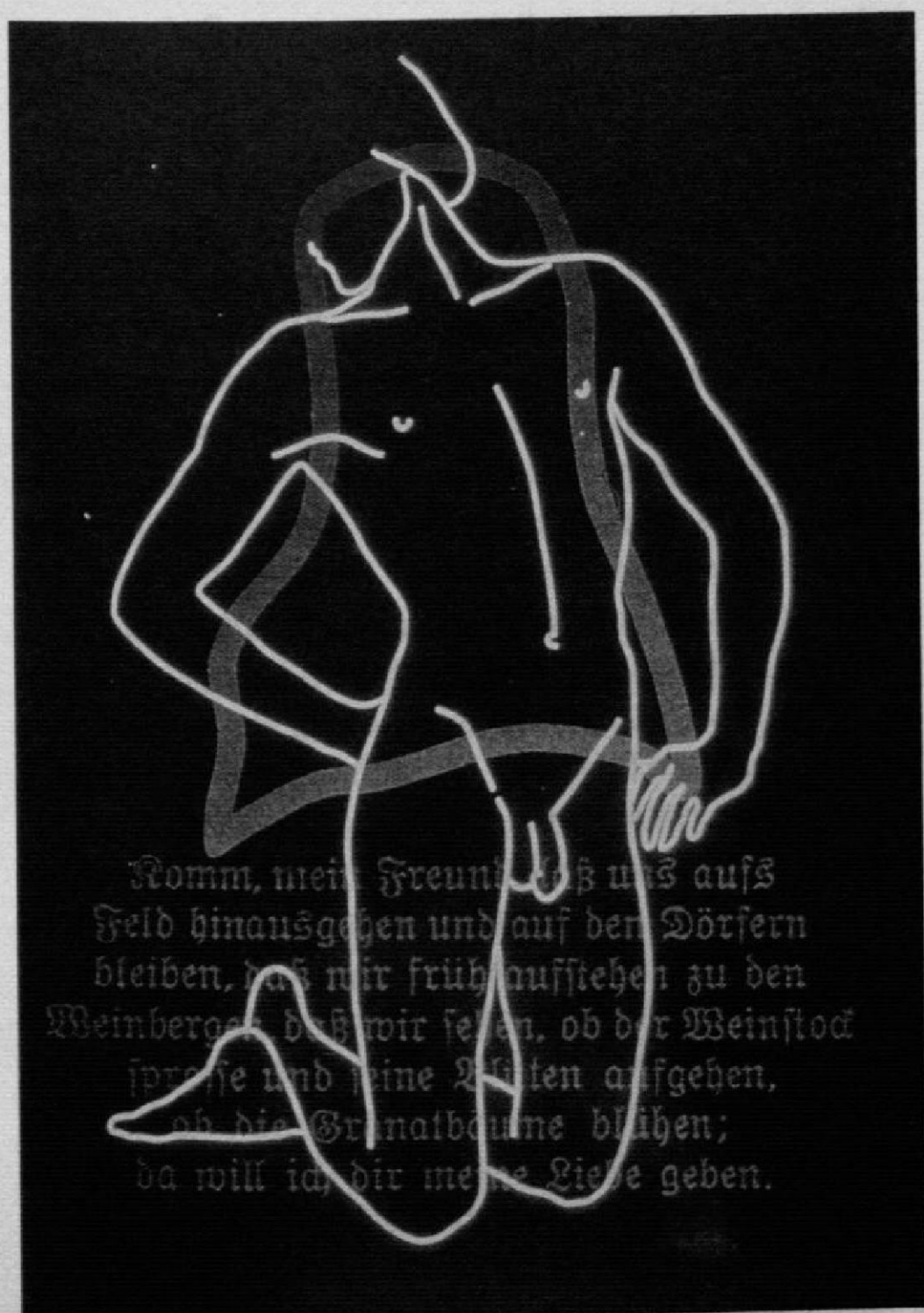


und »So ist mein Verfall für etwas gut, er kann ihn studieren, ihn aufzeichnen: das Sterben, sein Thema, ich bin sein Modell mehr denn je.« (175) Noch in der Krankheit und sogar durch sie fällt ihr die weibliche Musenrolle zu, »Resonanzboden und Inspirationsquelle« für den Künstler, wie Peter Gorsen dies nennt.<sup>7</sup> Ein verschwiegenes, blickloses Mitschaffen als Beitrag von Frauen zur Geschichte der Künste, die aus dieser Perspektive nicht zu schreiben ist.

## 2. Der enteignende und der enteignete Blick

Die Geschichte des Blicks ist auch eine Geschichte der wechselnden Codierungen des Blicks. Im Fall von Franz geht es um Perspektive, Proportionen und die Anwendung einer neuen Farbtheorie. Wie Dürer und Hodler benützt er die Dürerscheibe zwischen sich und dem Modell, »so als wäre eine Trennung unbedingt nötig« (19), wie Valerie anmerkt. Damit erscheint er im Text als Vertreter der über Jahrhunderte bestimmenden Malweise aus der Zentralperspektive mit festgelegten Transformationsregeln für die Übertragung einer dreidimensionalen Wahrnehmung auf die zweidimensionale Bildfläche, einer Lehre und Darstellungskonvention, die das malende Subjekt über die Position des eigenen Auges und des ebenfalls von ihm festgelegten Fixpunkts ins Zentrum setzt, ihm die hierarchisch geordnete Verfügung über jedes Detail zuspricht. Im Rahmen der globalen Kritik an abendländischen Denk- und Anschauungsformen wird heute oft angemerkt, daß es sich bei dieser Darstellungsweise um ein Sehen handelt, das nur von *einem* Auge ausgeht und das überdies weder blinzelt noch wandert<sup>8</sup>; das *andere* / Andere hat strukturell keinen Raum.

Wie Hodler ist Franz der Überzeugung, daß nur derjenige einen Gegenstand bildlich darstellen kann, der die Proportionen eines jeden einzelnen Teils begriffen habe: »die Proportionen eines Objekts zu erfassen, das sich von einer ebenen Fläche abhebt, einer ebenen Fläche wie dieser See, werde einem unvorbereiteten Auge niemals gelingen.« (80) Das vorbereitete Auge dagegen hat – so will es das in dieser Lehre fortlebende platonische Gedankengut – Anteil an einem geheimen Wissen, daß nämlich »Proportionalität (. . .) den inneren Zusammenhang des Kosmos (bestimmt), der in eine sichtbare und eine unsichtbare Hälfte zerfällt.«<sup>9</sup> Das Angeschaute und Wiedergegebene korrespondiert mit einer metaphysischen Essenz, indem die Kategorien der Wahrnehmung und Abbildung bereits auf diese ausgerichtet sind. Im Namen dessen, was angeblickt wird, selbst aber nicht zurückblicken kann, verweist Valerie auf das, was dabei verlorengeht. Zunächst ist es vor allem die Tatsache, daß sich damit der Maler vor allem Lebendigen, sei es erfreulich oder voller Leid, abschirmt. In einer exemplarischen Szene, »heiter bei blauem Himmel«, erfreut sich Valerie an der Gegenwart des Geliebten und der strahlenden Natur, während Franz, Hodler zitierend, seinen Blick genormt auf die Frau und die Natur richtet: »Ach, du solltest dich jetzt selber sehn! Wegen des lachenden Spiels der gefärbten Schatten, schreibe Hodler, sagt Franz, Schatten, die, anstatt grau, wie man allgemein fälschlicherweise nicht nur annimmt, sondern auch malt (. . .) während die Schatten aber tatsächlich durchtränkt sind von Blau und Violett, in deren Mitte das Orange der Reflexe schimmert.« (13) Wie die Dürerscheibe setzen sich die Wahrnehmungskategorien vor die Erfahrung, und Valerie wird zu einer »Frage von schwer zu reproduzierenden Farbflecken, Glanzlichtern, Linienverläufen« (12).



Die Schönheit der Männer und die Sehnsucht der Frauen

Heute wird in der beliebten stereotypen Rede vom sogenannten »männlichen Blick« diesem bereits die Benützung von Seh- und Darstellungskategorien per se angelastet. Daß es immer Sehkategorien gibt und geben wird, die das Objekt beim Anblick und der Wiedergabe strukturieren, ihm, wenn man so will, Gewalt antun<sup>10</sup>, wird nur bestreiten, wer naiv an ungehinderte Repräsentation glaubt. Es gilt zu unterscheiden zwischen der geschlechtlich fixierten Macht über den Blick und die Darstellungskategorien einerseits und den geschlechtsspezifischen Inhalten und Ausrichtungen dieses Blicks andererseits. Erst zeitgenössische Künstlerinnen haben ausreichend Beispiele für weibliche Blicke auf den männlichen Körper geliefert, daß wir erkennen können, daß auch diese nicht ohne Stilisierung, Perspektivierung, Distanzierung, Fetischisierung etc. auskommen. Die vieldiskutierte Londoner Ausstellung »Women's Images of Men« von 1980<sup>11</sup> führte die Resultate begehrtlicher, bewundernder oder einfühlender oder bössartiger weiblicher Blicke vor und wurde vor allem deshalb angegriffen, weil in den Bildern der männliche Körper »zum Objekt gemacht« worden sei. Dadurch, daß die Rollen so lange geschlechtsspezifisch invariabel angelegt waren, konnten männliche Projektionen, Phantasmen und Traumata der Subjektgenese sich wie selbstverständlich mit den Darstellungsformen verbinden, daß es sich nun schwierig gestaltet, die nötigen Unterscheidungen zu treffen. Die Kölner Künstlerin Rune Mields hat in einer Serie von Bildern aus dem Jahr 1984 mit dem Titel »Die Schönheit der Männer und die Sehnsucht der Frauen« den klassischen Proportionen männlicher Akte aus der Tradition den eigenen Blick auf den männlichen Körper entgegengesetzt. Sie wechselt dabei die Rollen, zeigt aber, daß auch ihr eigener Blick ein messender ist, daß er zudem in Auseinandersetzung mit den klassischen Konven-

tionen gebildet ist und daß die Suche nach einer »genuin weiblichen« Blickweise vergeblich bleiben muß.

Zunehmend lehnt sich die Romanfigur Valerie gegen die ihr zugewiesene passive Rolle auf. Gegenseitigkeit wird mit fortschreitender Krankheit Valeries völlig ausgeschlossen, denn immer weniger kann das Modell den Blick des Malers erwidern, noch kann es aus dem Bild zurückblicken. Der Maler wird zum eindringenden Augenzeugen des Verfalls, das Modell zur unfreiwillig Beobachteten. (Die Malerei des 19. Jahrhunderts weist viele entsprechende Inszenierungen auf – meist mit sexualisierter Ausrichtung –, in denen das Modell sich entweder keines Betrachters bewußt ist oder soeben erschrocken seine Anwesenheit feststellt). Der enteignende Blick kennt keine Gegenseitigkeit, weil er das Gegenüber nicht eigentlich beobachtet.<sup>12</sup>

Valerie muß erkennen, daß sie keinen eigenen Blick hat, sondern vorwiegend mit den Augen von Franz wahrnimmt: »ich seh sowieso schon alles so wie du es siehst, wir sehen längst alles, als wären wir eines, als wären wir nur noch einer: du.« (17) Liebe ist der Nexus, der die Enteignung des Blicks versüßt und Valerie vorübergehend zum Mitagieren bewegt: »Er lehrte sie die richtigen Antworten und sie war bereit, zu lernen. Glückliche und stolz teilte sie seine Ansichten und bemerkte, wie der, den sie liebte, sich bei ihr wohlfühlte.« (26) Doch übergangslos macht sich dann ein Gefühl der panischen Angst breit, denn ihr droht der Verlust einer Existenz außerhalb der Bilder. Es geht um Leben und Tod, und dies nicht nur im symbolischen Sinn. »Man gibt seiner Liebe Gestalt«, sagt Franz nach Hodler, und im Modell wird diese Aussage dann wörtlich genommen gelebt: »Mehr und mehr wurde sie zu ihrem, zu seinem Bild. Sie bewegte sich so, stellte sich so, wie sie sich dargestellt

vorfand.« (89) Die Erzählung spricht damit einen typischen Ort des Weiblichen an, das in Bildern aufgehoben zu sein scheint, die von ihm produziert worden sind.

### 3. *Das unerzogene Auge*

Die Beschreibung der Enteignung des Blicks und deren Konsequenzen für die Protagonistin stellt jedoch nur die eine Seite des Romans dar; die andere verspricht uns bereits der Titel des Buchs. »Das gänzlich unerzogene Auge sieht nicht in derselben Art wie das Auge des Geübten Form und Farbe der Dinge (. . .) schreibe Hodler« (24), sagt Franz. Mit zunehmender Krankheit aber übt sich Valerie im unerzogenen Sehen, das gleichzeitig ein ungezogenes ist, denn wenn sie etwas mit ihren eigenen Augen sieht, ist es für sie »wie ein Seitensprung« (81), und ihn verletzt es, wenn sie »fremddenkt«. Das Blick- und Denkverbot wird in Begriffen von Besitz und Sexualität formuliert. Angesichts des bevorstehenden Todes aber schreibt, photographiert, notiert, zeichnet Valerie, als »Steckenpferd« und als »Sterbliche von so geringer Konsequenz« (24). »Wenn sie notierte oder skizzierte (. . .) was sie vor sich stellte oder sich vorstellte, so versteckte sie das Papier schnell, bevor jemand ins Zimmer kam, was ihr unerzogenes Auge zustande gebracht hatte« (23). (Wir werden an die Geschichte von »the creaking door« ihrer Vorgängerin Jane Austen erinnert, der das Knarren ihrer Wohnzimmertüre sehr entgegenkam, da sie vor den eintretenden Dienstboten, Familienmitgliedern oder Besuchern schnell noch ihr jeweiliges Romanmanuskript verstecken konnte.) Doch woher soll, nach der Enteignung des Blicks ein eigener gespeist werden, welche Formen kann er annehmen?

Der intertextuelle Bezug zu Hodler, den erstaunlicherweise die meisten Rezensenten für überflüssig oder gar unnötig<sup>13</sup> halten, läßt uns deutlicher erkennen, worum es auf einer überindividuellen Ebene geht. Der männliche Kunstschaffende reiht sich in eine Tradition ein, in der die Spannung zwischen Übernahme und Abwandlung von Konventionen als konstitutiv gilt. Ein Modell von Sukzession, von Vorbild und Nachahmung, von väterlicher Übergabe grundlegender Ansichten. Der ordnende Blick hat eine Geschichte, und Franz ist nicht irgendein Künstler, sondern mit dieser intertextuellen Reihenbildung wird er als exemplarischer Künstler konstruiert. Für die kreative Seite in Valerie dagegen gibt es keine Vorbilder, keinen Ort als Künstlerin, keine ästhetische Genealogie.

Konsequenterweise wird dann in diesem Roman auch nicht versucht, einen geschlossenen alternativen Entwurf weiblichen Sehens zu gestalten. Entsprechend ist Valerie in der Kritik am normierten Blick auch sehr viel artikulierter als in der Beschreibung des unerzogenen Blicks. Dieser äußert sich meist nur indirekt, wird nicht beschrieben, sondern konkret gelebt und vor allem durch die Schreibweise – also auf ein anderes Medium bezogen – ausgedrückt. Valerie will alles notieren und beobachten und möglichst sofort und unvermittelt festhalten: »Mitten im Erzählen eines Zustandes stand sie auf und wußte: jetzt, oder aber es kommt nie mehr dazu. Und was sie hatte beschreiben wollen, eine Vorstellung, etwas fast Unsagbares, führte sie aus, atemlos, pausenlos über längere Zeit, bis es als Bild anzusehen, anzufassan dahing.« (137) Das, was sie tut, beschreibt sie mit »mühsam etwas der Verwilderung abringen« (42). Vor allem im Krankenhaus, konfrontiert mit der Apparate-Medizin, versucht sie, genau hinzusehen und zu beschreiben, allerdings unstrukturiert, dauernd unter-

brochen von Phantasien und Erinnerungen. Die Unterbrechungen haben auch eine materielle Basis im weiblich sozialisierten Alltag Valeries, da Franz, die Katzen, das Kind, die Handwerker, die Nachbarkinder, der Baulärm, die Zugehfrau, der Garten, der Haushalt Ansprüche stellen, die kontinuierliche Arbeit nicht zulassen.

In den entsprechenden Passagen wuchert das Erzählen, breitet sich im Exzess aus, nichts mehr paßt zusammen, oft sich die Redeanteile der Personen nicht mehr zu unterscheiden, Sätze werden unvermittelt abgebrochen, und beim Lesen möchte ich fast dem Buch ein sorgfältigeres Lektorat wünschen, wenn das alles nicht System hätte, dieses streckenweise irritierende Fehlen eines jeglichen ästhetischen Konzepts. Für die Leserin/den Leser bereitet der Blick des unerzogenen Auges eine erschwerte, ungeduldige Rezeption und bezieht sie auf eine Weise ein, die unbequem ist und keinen ästhetischen Genuß bringt. Als Valerie über die Sorge darüber, was ihr Kind nach ihrem Tod machen wird, schreiben will, schlägt es ihr die Sprache, und die Seite im Buch bleibt leer. Und in einem Absatz, in dem die Gedanken wild durcheinandergelassen, heißt es: »Keine lebendigen Gefühle, keine lebendige Erinnerung, alles ist diffus und soll so erträglich bleiben, diffus wie ihr Zustand« (136). Die Unmöglichkeit einer geordneten und dazu weiblichen Rede wird genauso wie die Unmöglichkeit eines eigenen, weiblichen Blicks demonstriert. Der Tumor der Erzählerin/Protagonistin sowie der durch Franz' Künstlergenealogie zwangsweise eingeführten Valentine ist mit diesem chaotischen Erzählen/Schauen sowohl konkret mimetisch wiedergegeben als auch symbolisch zu begreifen.

Daneben gelingen Valerie Beschreibungen von visuellen Vorgängen wie folgende:

Ein eigenartiges Leuchten auf den Gleisen ( . . . ) ein magisches Licht über die Schotter, die Bretter des verbotenen Übergangs und über



die Schwellen geschüttet, eine warme, nicht genau benennbare, irisierend strahlende Farbe aus Rot, Orange und Braun, von den Schienen scharf glänzend durchschnitten (. . .) Jetzt fährt der Schnellzug ein, überfährt die Farbe, schlagartig ist alles dahin. (49)

Seit Stunden schneit es. Über den Münsterplatz läuft ein Dalmatiner: über eine leere weiße Fläche werden im Rhythmus eines laufenden Hundes schwarze Flecken bewegt. (106) (. . .) Sie schlüpft in das gescheckte Hundefell, das unerzogene Auge begreife nämlich nicht alle Werte der Erscheinung, jenen Rhythmus der Formen, der durch Bewegung, Stellung und Gestus erzeugt werde, und bewegt die auf einen weißen Pelz aus Acryl kopierten schwarzen Tupfen in ihrem eigenen Rhythmus über den verschneiten Platz. (108)

FÜNF VOR EINS, die zweimotorige Maschine steht, nimmt Anlauf, Valerie sitzt an der Luke schräg hinter dem Propeller, sieht durch seinen Drehkreis wie durch eine Scheibe, jetzt gehts im Karacho, das Flugzeug hebt ab, die grüne Julilandschaft taucht in der Diagonalen weg, neigt sich dann wieder steil ihr entgegen. Felder, zwei Tümpel, Ortschaften, Waldstücke. Über dem dreckigen Dunst am Horizont eine schmale leuchtende Linie. Das schönste Wetter, auf der Fahrt zum Flugplatz war der Bahnlinie entlang wieder mal alles in Blüte, Rosen in den Gärten, Kühe auf der Weide, ein Pferch mit lauter schwarzen Schafen, das ist keine Zeit zum Sterben, du darfst jetzt nicht tot sein. (52-53)

Ist dies der erzogene Blick, der durch Franz' Schule des Sehens gegangen ist? Er trägt eine Menge Spuren davon. Und doch ihre Erfahrung? Wo lassen sich die Grenzen zwischen dem eigentlichen und dem uneigentlichen Blick ziehen? Wenn Valerie alles, was sie tut, mühsam der Verwilderung abringt, beteiligt sie sich nicht dabei an der Ausgrenzung von Natur im Namen der Vernunft? Ist die chaotische, gierige Materialsammlung Ausdruck des sprichwörtlichen weiblichen »Erfahrungshungers«? Der Roman gibt uns zu bedenken, daß die oftmals ausdifferenzierten Alternativen – hier unerzogener aber authentischer Blick, dort geschultes Sehen mit fremden Augen – falsch gestellt sind und die dialektische Verkettung negieren.

#### 4. Der Blick auf den Körper und die Verkörperung

Der Blick auf den weiblichen Körper in der Malerei wie in der Dichtung hat ein anatomisierendes Sehen privilegiert, beim Schönheitspreis einzelner Körperteile in der Renaissance angefangen bis hin zur fetischisierenden Abbildung in der Moderne. Valerie, das Modell, beschreibt dies von der sprach- und blicklosen Seite, die in der Geschichte nicht häufig zu Wort gekommen ist: »Ich höre den Stift auf dem Papier und zerfalle unter den auf Einzelheiten konzentrierten Augen in lauter Teilstücke: Nase und Lippen und Kinn und Stirn und Ohr und Auge und Hals und Haar und Hand« (175). Was hier beschrieben wird, ist beunruhigend. Wir kennen inzwischen zur Genüge psychoanalytische Deutungsansätze, die im zerstückelnden Kunstprozeß ein Wiederaufleben der im Spiegelstadium nur oberflächlich zugedeckten Fragmentierung des Subjekts erkennen.<sup>14</sup> Das Ich, das in seinem (ersten) visuellen Abbild eine Ganzheit angenommen hatte, die es selbst an sich nicht erleben konnte, muß sich immer wieder dieser Täuschung stellen. In Träumen wie im künstlerischen Schaffen tauchen Phantasmen der Zerstückelung auf, in denen sich die Fragilität des fälschlich beruhigenden Bildes beweist. Dies wäre der Part von Franz/Hodler, die in ihrem künstlerischen Prozeß ihre eigenen psychischen Traumata am gemalten Gegenstand – in diesem Fall der Frau – abarbeiten. Diese selbst jedoch, auf den passiven Part festgelegt, durchlebt ihre eigenen Phantasien der Zerstückelung: »Weg mit dem Kopf! Weg mit meinem Kopf, weg mit all seinen ausgemergelten grün-lila Köpfen. Wenn ich die sehe, was oft nicht zu vermeiden ist, zerfall ich noch schneller, endgültig.« (139) Das Unheimliche daran ist, daß hier die Ebene der Imagination verlassen wird und das Phantasma sich am physischen Körper

selbst niederschlägt. Die Phantasmen führen ein Doppel-leben, als Phantasien und als – in der Erzählung – »gelebte Realität«. <sup>15</sup> Dies mutet wie eine Rückkehr zu archaischen Formen der Körpermagie an, wie eine Spur, die das ausgeschlossene Andere evoziert. <sup>16</sup> Gleichmaßen wörtlich genommen wird der Blick unter die Haut, der sich in der Malerei des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. <sup>17</sup> »Ihr ist, als zöge er mit jedem Bleistiftstrich ein Stück Oberfläche, ihre Haut, Stück um Stück ein Stück ihres Lebens von ihr ab« (183). »Unter den abtastenden Blicken fühlt sie sich zusammensacken, morsch werden« (171).

Weil sie als Modell nur die Angeschaute ist und die Sinnstiftung vom Anblickenden stammt, fühlt Valerie ihre gesamte Existenz bedroht: »Das Wesen des Dargestellten in seiner Unbedingtheit wachzurufen. Ich seh dich die, die da im Bett liegt, beobachten. Vollständig und packend, auf dem Papier, wachrufen. Aber mit den eigenen Merkmalen. Ein Werk individueller Beobachtung.« (142) Für den Maler ist dies ein selbstbezüglicher Akt, der unter Vorgabe der genauesten Wirklichkeitsbeobachtung libidinös angebunden ist, mit »Freude an jedem gelungenen Zug, Freude am grausamsten Abbild, sobald es richtig, dem Eindruck entsprechend gelungen ist, diese sein Können bestätigende Zufriedenheit« (149). Die Grausamkeit des Todes wird künstlerisch sublimiert; der Schöpfer ist durch malerische Techniken distanziert und von seinem Perfektionsdrang angepornt. Das Modell aber kann, wenn es nicht ganzheitlich oder idealisierend dargestellt ist, keine narzißtische Befriedigung im imaginären Bild gewinnen und stirbt folglich; das ist die eine Botschaft im unbewußten Skript Valeries. Analog dazu durchlebt im selben, von Freud und Lacan mitverfaßten Skript der Künstler im anatomisierten Sehen das Phantasma vom zerstückelten Körper und kann weiter-



Barbara Kruger, ohne Titel, 1981

leben, überleben. »Der Überlebende hat sowieso recht. Franz hat immer recht und erst recht der überlebende Franz wird recht behalten.« (179). So liest sich diese tautologische Botschaft aus der Feder Valeries.

Auf der ungezogenen Seite der Erzählung sieht es nicht viel besser aus, denn wenn Valerie, die nur »leben, nicht recht haben« (180) will, ihren eigenen erfahrungshungrigen Blick erprobt, fällt dieser auf einen kranken und schließlich sterbenden Körper und die Umgebungen, in die dieser in unserer Zivilisation abgeschoben wird. Die Zwangsphantasien von den abgeschlagenen blutigen Köpfen verstärken diese fatale Dimension. Schon wieder eine dieser weiblichen Leichen, von der die Literaturgeschichte übervoll ist und kein Ausweg in Sicht?

Ich will versuchen, noch ein anderes Skript zu finden, und dieses hält sich an die Intertextualität. Zunächst bedeutet dies nichts anderes, als daß es in diesem Roman komplexe Verweise auf eine andere, vorgängige Struktur gibt: die Malerei und die Äußerungen des Malers Franz Hodler, der seine sterbenden Geliebten gemalt hat: das Bild der sterbenden Augustine Dupin 1909, Esther Jacques auf ihrem Totenbett 1917, die kranke und vor allem die sterbende und die tote Valentine Godé-Darel, von der es 50 Ölbilder, 130 Zeichnungen, eine Plastik und 200 Skizzen gibt. Die intertextuelle Referenz wird explizit hergestellt, aber scheint als Folie auch implizit und palimpsestartig durch den Text. Für meine Argumentation relevant sind die Unterschiede darin, wie diese Struktur aufgerufen wird. Der Maler *zitiert* explizit aus Hodlers Kunsttheorie<sup>18</sup> und arbeitet nach seinem Vorbild, Valerie aber *verkörpert* das Vorbild als Schicksal, indem sie zum Modell auf dem Totenbett wird; die Erzählerin zitiert nie direkt, sondern läßt Franz zitieren, indem sie den Konjunktiv benützt, distanziert sich

damit von Franz und nähert sich der Position Valeries an. Diese Asymmetrie in der intertextuellen Verarbeitung ist symptomatisch. Wo auf der männlichen Seite das Vorbild aktiv im Zitat und im nachahmenden Blick angenommen wird, steht auf der weiblichen Seite nur die sprach- und blicklose Verkörperung als Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung. Damit weist der Roman auf einen oft eingenommenen Ort des Weiblichen in der Tradition hin. Indem aber die Hauptfigur einen unerzogenen Blick auf den eigenen sterbenden Körper wagt, verfolgt sie die historische Spur der Vorlage auf eine Weise, durch die Mechanismen, die dort unbewußt bleiben mußten, nun der Erkenntnis zugänglich sind. Nach dem Benjaminschen Bild von der »lichtempfindlichen Platte« läßt sich das intertextuelle Wiederaufgreifen dieser Vorlage als photographische Entwicklung nach dem jeweils möglichen historischen Stand (der Technik) in einem historisch unabschließbaren Prozeß verstehen: »Nur die Zukunft hat Entwickler zur Verfügung, die stark genug sind, um das Bild mit allen Details zum Vorschein kommen zu lassen.«<sup>19</sup>

### *5. Das Naturschöne und die Repräsentation*

Eine bedeutende Dimension der Verkörperung, die nicht mit Imitation einer Vorlage oder Identifikation mit ihr zu verwechseln ist, liegt im Insistieren auf dem Konkreten, Materiellen das an die Stelle der Verbildlichung tritt. So wird in der Mitte des Romans gefordert, »Du sollst dir kein Bild machen« (79), und am Ende, als Valerie die Parallele des Kreuzwegs aufruft, heißt es: »das Kreuz ist ein schweres Kreuz und keine Metapher« (182). Schließlich triumphiert der Körper auf fatale Weise über die Bilder, indem

er schneller zerfällt als der Maler mit dem Zeichnen nachkommt: »Ohne das Blatt zu sehen, weiß ich, daß ich mich verändere, daß meine Erscheinung sich stündlich von seiner Zeichnung entfernt« (183).

Ein Abstecher in die Hodler-Rezeption vermag zu erhellen, worum es bei dieser Verleiblichung eigentlich geht, wenn wir sie als Reflex auf eine lange, das Weibliche auf eine spezifische Weise ausgrenzende Tradition betrachten. Zunächst sind sich die Interpreten darin einig, daß Hodlers Bilder und Zeichnungen der kranken, sterbenden und toten Valentine Godé-Darel auf sie bewegend wirken, daß sich Hodlers Erschütterung auf sie überträgt. Dies wird der Genauigkeit der Beobachtung und Wiedergabe zugeschrieben, denn das »Rechtsprofil und die Linksprofile der in Schmerzen dem Schlaf anheimgefallenen Valentine mit herabgesunkenem Kinn« erwecke den Eindruck, »man vernehme ihr Röcheln«.<sup>20</sup> Eines der Auslegungsmuster bezieht sich dann auf die Malerbiographie. Die Bilder von Valentine werden als »künstlerischer Kulminationspunkt« des Malers betrachtet, an dem er die »Befreiung der Farben (. . .) durch die Auseinandersetzung mit dem Tod«<sup>21</sup> erreicht habe. Für einen weiteren Interpreten ergibt sich mit diesen Bildern auch ein Anhaltspunkt für die Periodisierung des Schaffens dieses Künstlers: »Es sprechen viele Gründe dafür, das Spätwerk Hodlers mit dem Jahr 1914 beginnen zu lassen, dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges oder der Erkrankung Valentine Godé-Darels, deren Dahinsiechen Hodler in über 200 Zeichnungen und Bildern festzuhalten versucht.«<sup>22</sup> In keinem dieser Texte fehlt dann der platonische Auslegungsgestus, der Schritt von der Mimesis zur Idee: »Hodler hat in diesen Blättern das menschliche Sich-Fügen ins Geschick des Todes in den Bereich der Schönheit erhoben.«<sup>23</sup> »Bei ihm ist (. . .) immer zuerst die Idee da, der abstrakte Ge-

danke, nicht ein optischer Eindruck. Über erste flüchtige Entwürfe, über Kompositions- und Einzelstudien aller Art tastete er sich dann Schritt um Schritt an die Idee heran, wobei er nun stets nach dem Modell arbeitete – die Natur gleichsam der Idee gefügig machte.«<sup>24</sup> Und: »Wir empfinden weniger den bedeutungsvollen oder gar tragischen Inhalt als bestimmte und zeitlose, im Bild aufgehobene oder auch in ihm untergehende Bedeutung wie Werden und Vergehen, Kommen und Gehen, Sein und Nichtsein.«<sup>25</sup>

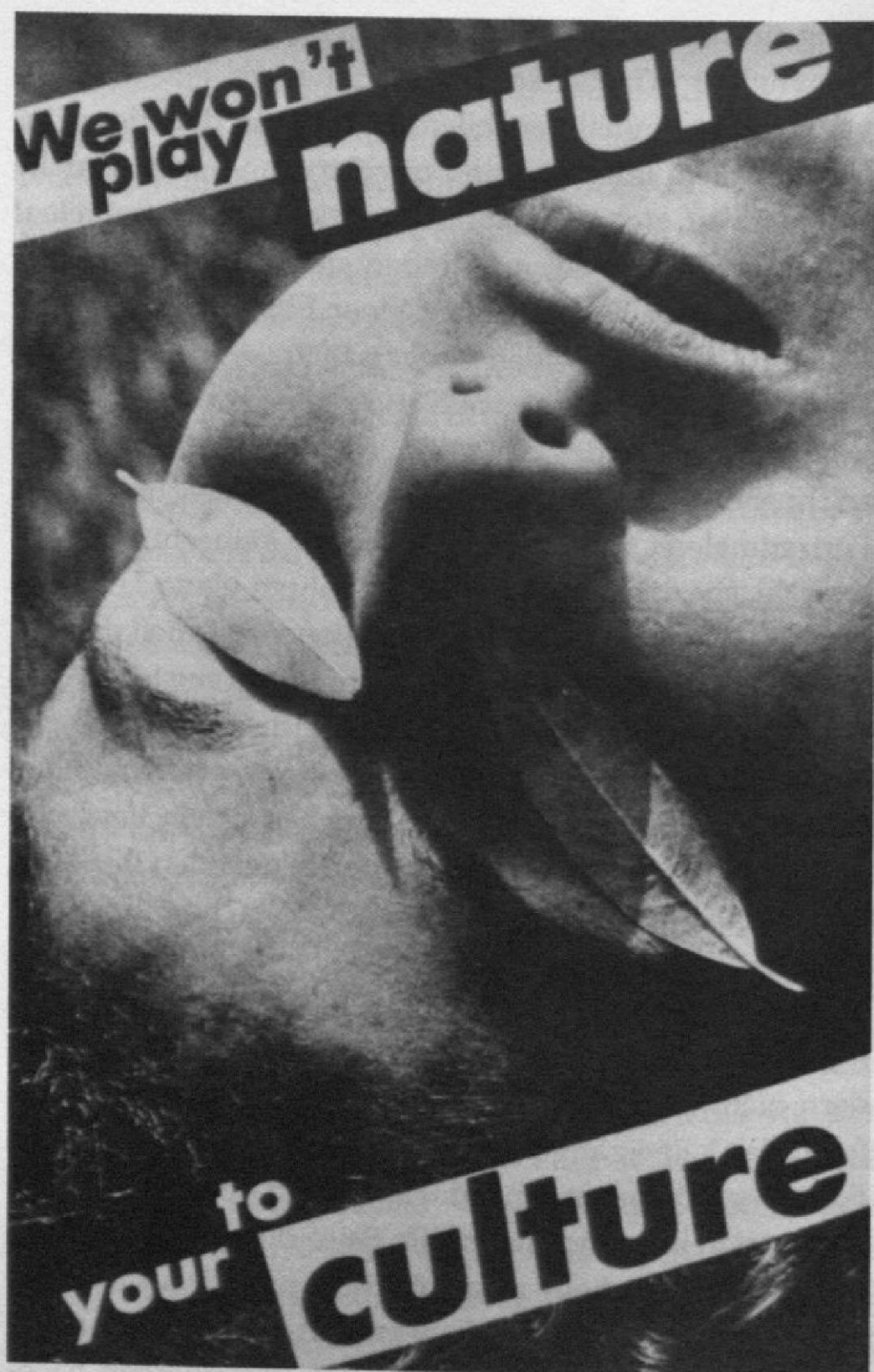
In diesen Aussagen der Kunsthistoriker ist nichts, was überraschen würde. Sie versuchen, dem Thema Tod in diesen Bildern mit Ernst zu begegnen, und vor allem halten sie sich an eingespielte Deutungskonventionen. Meine Argumentation bezieht sich auch weniger auf die einzelnen Interpreten als auf die Konvention, die sie vertreten. In den Bildinterpretationen manifestieren sich viele Stadien eines weit ausholenden Prozesses der Ent-Materialisierung – einer Ent-Materialisierung von Konkretem, von Körper, von Natur. Die Deutungen sind durch die Tradition autorisiert und beschreiben eine typische zielstrebige Linie des Künstlers: »Auf erste flüchtige Ideenstenogramme folgte ein intensives, langwieriges Naturstudium, das dazu diente, die Details festzulegen. Doch je mehr er dieses Studium vorantrieb, um so weiter entfernte er sich wieder von der Natur. Das Besondere, Individuelle, Ephemere, wie er es in der Wirklichkeit vorfand, verfestigte und läuterte sich von Zeichnung zu Zeichnung, es wandelte sich immer mehr zum abstrakten Zeichen, zum Bild einer reinen, ursprünglichen Zuständlichkeit.«<sup>26</sup> Termini wie »läutern«, »rein« und »ursprünglich« lassen keinen Zweifel daran, daß der entmaterialisierte Zustand als der höhere bewertet wird.

Was ebenfalls aufhorchen läßt, ist die unhinterfragte grundsätzliche Harmonie von Idee, persönlicher Empfin-

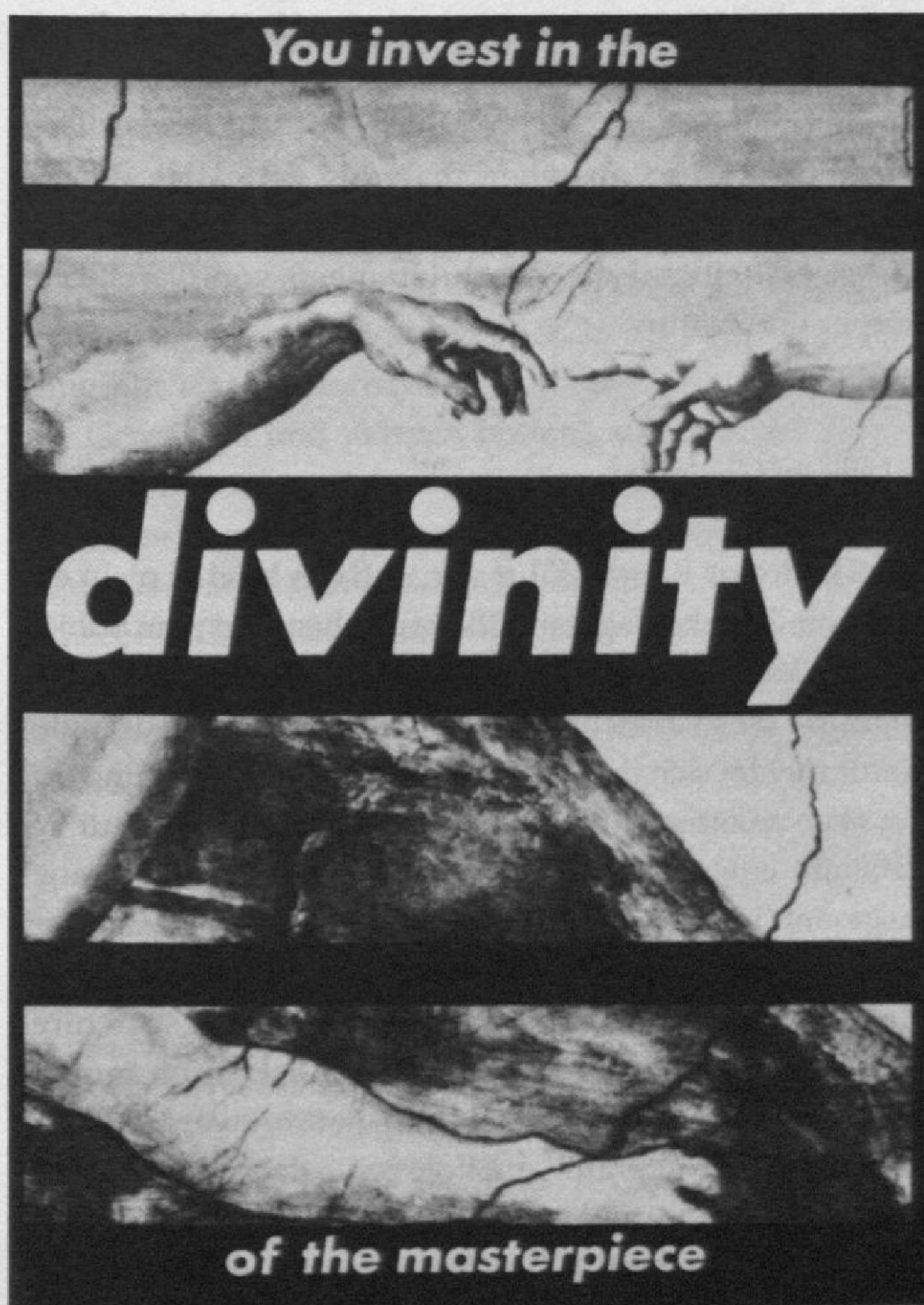


dung und dokumentarischer Wiedergabe von sogenannt vorgängiger Wirklichkeit. Wie können sie eine derartig problemlose Einheit darstellen? Es fällt auf, daß diese Einheit vor allem ungestört und ungebrochen durch sexuelle Differenz ist, denn die Subjektpositionen sind festgelegt und invariabel. Nicht nur treffen sich Kunstschaffender und anvisierter Betrachter auf einer Ebene der sexuellen Differenz verschleiern der Universalität, sondern sie sind auch noch im Blick auf das Naturschöne bzw. Ursprüngliche vereint, auf das das Weibliche festgelegt wird. (Bezeichnenderweise wird dann zwischen Landschafts- und Portraitmalerei kein Unterschied mehr gemacht.) Die geschlechtsspezifischen Besetzungen führen glatte Trennungen ein, sowohl innerhalb der Positionen als auch der Zuschreibungen, sodaß keine störenden Brüche entstehen können. Es drängt sich der Verdacht auf, daß in das seit der Renaissance vorherrschende Mimesis-Konzept Geschlechterdifferenz strukturbildend eingeschrieben ist, ein Verdacht, der durch Mantheys Studie über den zeugenden Blick, die der ödipalen Spur durch die Literatur folgt, bestätigt wird.

Wenn nun Valerie, die fiktionale Figur, auf ihren eigenen verfallenden Körper blickt, enthüllt sich etwas in ihrem chaotischen Schreiben, das im Gegensatz zu den Bildern nicht mehr den Gesetzen der idealen Proportionen folgt, das keinen angenehmen Rhythmus von Linien und Formen produzieren kann, das also einen Keil zwischen die platonisierende und materielle Seite der Repräsentation treibt. Die »Wahrheit« ist nicht schön, was ihr noch in den aufrüttelnden Bildern Hodlers erlaubt ist und mehr noch, was ihr in den Kunstinterpretationen persistierend nachgesagt wird. Der grausame, mitleidlose Blick Valeries auf das eigene Sterben produziert einen textuellen Körper, der weder zu einer Idee geläutert noch zu einer ästhetisch kon-



Barbara Kruger, Untitled



Barbara Kruger, *Untitled*, 1982

sistenten Struktur geformt werden kann. Vielleicht vollzieht sich damit jene im Eingangszitat angesprochene »Brechung mit der männlichen Zuschreibung«, obwohl es oberflächlich betrachtet so aussehen mag, als verfestige die Re-Materialisierung, die über Valeries Körper geschieht, zunächst erst einmal die Zuschreibungen von Geschlecht, Körper und Natur.

## *6. Leib- und Bildraum*

Erica Pedrettis Roman führt vor, daß das Modell nicht einfach vom Krankenlager im Bild aufstehen und zum Subjekt werden kann und welche Probleme für die Frau entstehen, wenn sie dies versuchen will. Im Namen der verdrängten Natur meldet sich der Körper, setzt der Vergeistigung und der oben zitierten bildhaften Entfernung von der Natur Widerstand entgegen. Gleichzeitig aber drängen die Frauen insgesamt in einer zweiten Bewegung aus dieser Zuschreibung und inhaltlichen Besetzung hinaus, wollen nicht mehr im Namen der Natur sprechen<sup>27</sup>, sondern auch strukturell eine andere Position einnehmen. Die Diskussion muß an jeder dieser Nahtstellen gleichzeitig geführt werden. Dabei verhilft uns die Literatur zu Bildern, die das, was wir analytisch immer wieder trennen müssen, in einem fiktiven Geschehen zusammenführt und in simultan erfaßbaren Bildern anschaulich macht. »(Ü)berall, wo ein Handeln selber das Bild aus sich herausstellt und ist, in sich hineinreißt und frißt, wo die Nähe sich selbst aus den Augen sieht, tut dieser gesuchte Bildraum sich auf, die Welt allseitiger und integraler Aktualität«. <sup>28</sup> Mit diesem Benjaminschen Bildraum, der auch ein Leibraum ist, läßt sich ein solches Verfahren, das »kontemplativ überhaupt nicht mehr auszumes-

sen« ist, deutlicher fassen. Die Verleiblichung eines intertextuellen Bezugs, die der literarischen Figur selbst weitgehend unbewußt bleiben muß, eröffnet einen bildhaften Ort für die in linear diskursiver Form nicht beschreibbaren (da im symbolischen System der Sprache nicht vorgesehenen) Verstrickungen des weiblichen Subjekts auf der Suche nach einem unerzogenen (eigenen) Blick. In der Auseinandersetzung mit einer historischen »Vorlage«, die zu einem Teil aus Gemälden und Skizzen besteht, schreitet der Roman den »Spielraum zwischen dem Figurativen und dem Diskursiven«<sup>29</sup> immer wieder aus und versucht, hinter das Figurative zurückgehend, auch das darin Ausgesparte zu schreiben. Es ist kein Schreiben *über* Bilder, sondern ein Schreiben *von* Bildern und darüberhinaus vom Ort der Widerstände gegen die Verdrängung des im Prozeß der Figuration »weggeläuterten« Leiblichen.

<sup>1</sup> Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit* (Reinbek 1989), S. 16

<sup>2</sup> (Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M 1986); Die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe

<sup>3</sup> vgl. dazu u.a. Roszika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (London 1981); Renate Berger, hg. *Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts* (Frankfurt/M 1989)

<sup>4</sup> John Berger, *Ways of Seeing* (Hardmondsworth 1972), S. 47

<sup>5</sup> Laura Mulvey, »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander, Peter Gorsen, *Frauen in der Kunst* (Frankfurt/M 1980) Bd.1, S. 36

<sup>6</sup> Vgl. auch Gisela Schneider, Klaus Laermann, »Augen-Blicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung«, in: *Kursbuch*, 49 (1977) S. 36-58

<sup>7</sup> Peter Gorsen, in: *Frauen in der Kunst*, Bd. 2, S. 51

<sup>8</sup> vgl. Norman Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze* (London 1983); Martin Jay, »Scopic Regimes of Modernity«, in: Hal Foster, hg., *Vision and Visuality*, (Seattle 1988), S. 3-23

- <sup>9</sup> Jürgen Manthey, *Wenn Blicke zeugen könnten* (München 1983), S. 29
- <sup>10</sup> Zum Thema Gewalt und Repräsentation vgl. Elisabeth Bronfen, »Die sterbende Valentine Godé-Darel«, in: Ines Lindner et al., hg., *Blick-Wechsel* (Berlin 1989) S. 475-491
- <sup>11</sup> vgl. dazu Sarah Kent, Jacqueline Morreau hg., *Women's Images of Men* (London 1985)
- <sup>12</sup> vgl. dazu Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (Frankfurt/M 1985), S. 122
- <sup>13</sup> vgl. Werner Fuld, »Das Verschwinden im Bild«, *FAZ*, 25.3.1986
- <sup>14</sup> vgl. dazu Jacques Lacan. »Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion«, in: *Schriften*, Band I (Freiburg 1973), S. 63-70
- <sup>15</sup> vgl. Barbara Krugers Bild »Your/ gaze/ hits/ the/ side/ of my/ face«
- <sup>16</sup> vgl. dazu Walter Benjamin, »Über das mimetische Vermögen«, in: *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M 1980) Bd.II.1, S. 210-213
- <sup>17</sup> vgl. Kleinspehn, *Der flüchtige Blick*, S. 119 ff.
- <sup>18</sup> Ferdinand Hodler, »Über die Kunst«, in: *Der Morgen*, 1 (Berlin 1909); Abdruck in: *Ausstellungskatalog Ferdinand Hodler* (Zürich 1983), S. 13-20
- <sup>19</sup> Walter Benjamin, Anmerkungen zu »Über den Begriff der Geschichte«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 3, S. 1238
- <sup>20</sup> Jura Brüscheiler, »Ferdinand Hodler (Bern 1853-Genf 1918). Chronologische Übersicht: Biografie, Werk, Rezensionen«, in: *Ferdinand Hodler, Ausstellungskatalog* S. 160
- <sup>21</sup> Felix Baumann, »Gedanken zur Farbe«, in: *Katalog 1983*, S. 370
- <sup>22</sup> Dieter Honisch, »Das Spätwerk«, in: *Katalog 1983*, S. 451
- <sup>23</sup> Brüscheiler, »Ferdinand Hodler«, S. 160
- <sup>24</sup> Rudolf Koella, »Zum zeichnerischen Werk«, in: *Katalog 1983*, S. 289
- <sup>25</sup> Honisch, »Das Spätwerk«, S. 452
- <sup>26</sup> ebd. S. 292
- <sup>27</sup> vgl. Barbara Krugers Bild »We won't play nature to your culture«
- <sup>28</sup> Walter Benjamin, »Der Surrealismus«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1. 1, S. 309
- <sup>29</sup> Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst* (Graz, Wien 1986), S. 24

## Bildnachweis

Ida APPLEBROOG

*Untitled (Looking)*, 1984, Öl/Papier, 269 x 145

Elvira BACH

*Attempto*, 1986, Öl/Leinwand, 165 x 130

*Wölfin*, 1986, Öl/Leinwand, 200 x 200

*o.Titel*, 1991, Mischtechnik auf Papier

Renate BERTLMANN

*Rosemarie und Rosemaries Baby*, 1982-83,

Objektinstallation

Tremezza von BRENTANO

*Madonnen – Sieben Frauen*, 1988, Öl/Leinwand,  
180 x 200

*Madonnen – Fünf Frauen mit Kindern*, 1988,  
Öl/Leinwand, 180 x 120

*Martin und Sabine*, 1989, Öl/Leinwand, 120 x 120

Valie EXPORT

*Geburtenmadonna*, 1976, Fotoarbeit 183,5 x 144

*Geburtenbett*, 1980, Objektinstallation

Beate HAUPT

*Blinde Kuh*, Öl/Leinwand, 200 x 200

*Mohrenkopffessen*, Öl/Leinwand, 150 x 160

*Glockenrock*, 1990, Öl/Nessel, 87 x 280

*Drehwurm*, 1989, Öl/Nessel, 200 x 150

*Balanceakt*, 1991, Öl/Nessel, 210 x 125

*Schubkarre*, 1991, Öl/Leinwand, 210 x 120

Ferdinand HODLER

*Die kranke Valentine Godé-Darel*, (29.12.1914),

Bleistift auf Papier

*Die sterbende Valentine Godé-Darel*, (24.1.1915),

Öl/Leinwand

*Die tote Valentine Godé-Darel*, (26.1.1915), Öl/Papier

Ulla HORKY

*Körperhüllen im Zustand der Schwangerschaft*, 1983,

Folie/Seidenpapier

Barbara KRUGER

*Untitled* (Your gaze hits the side of my face),

1981, Photomontage

*Untitled* (You invest in the divinity of the  
masterpiece), 1983, Photomontage

*Untitled* (We won't play nature to your culture),  
1983, Photomontage

*Untitled* (Free Love), 1988, Photomontage

Maria LASSNIG

*Tote Mutter*, 1965, Öl/Leinwand, 115 x 89

*Mutter und Tochter*, 1966, Öl/Leinwand, 200 x 200

Alice MANSELL

*Linda: The Portrait*, 1987, Graphit/Papier

*Linda: The Icon*, 1987, letra dot tape on plexiglass

Rune MIELDS

*Über die Schönheit der Männer und über die*

*Sehnsucht der Frauen*, 1984, Aquatec auf Leinen,  
200 x 145



Verita MONSELLES

*Amore-Amore*, 1974, Photoarbeit

*Le Bambole*, 1975, Photoarbeit

Ulrike ROSENBACH

*Einwicklung mit Julia*, 1972, Videoperformance

*Glauben Sie nicht, daß ich eine Amazone bin*, 1975,  
Performance

Gabriele SCHNITZENBAUMER

*Motherhood*, 1989, Öl/Leinwand 157 x 157

*Landpartie*, 1989, Öl/Leinwand, 157 x 188

*Madonna*, 1992, Ton, 90 x 60 x 91

*Gemaltes Buch*, 1992, Öl/Leinwand, Originalgröße  
wie Umschlag dieses Buchs, für den das Bild  
gemalt wurde

Cindy SHERMAN

*History Portraits*, Fotoarbeiten

Annegret SOLTAU

*Geteilte Muttersäule*, 1980-1982, Photoarbeit, 120 x 90

*Mutter-Glück*, 1981-86 Photovernähung, Vorder-  
und Rückseite

Alice SPRINGS

*Portrait, Kandice Vettier and her Daughter Vanessa*,  
1976

*Portrait, Brigitte Nielsen and Son*, 1990

Marion WAGSCHAL

*Posibilities*, 1986, Öl/Leinwand

## Drucknachweise

Folgende Texte sind, meist in leicht veränderter Fassung, bereits erschienen:

»Spiel und Zorn. Zu einer feministischen Praxis der Dekonstruktion«, in: Annegret Pelz u.a., hg., *Frauen – Literatur – Politik* (Hamburg 1988), S. 8-22

»Poststrukturalismus und feministische Wissenschaft. Eine heimliche oder unheimliche Allianz?«, in: Renate Berger u.a., hg., *Frauen – Weiblichkeit – Schrift* (Berlin 1985), S. 8-20

»A Map for Rereading«: Intertextualität aus der Perspektive einer feministischen Literaturwissenschaft«, in: Ulrich Broich, Manfred Pfister, hg., *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (Tübingen 1985), S. 297-311

»Der Kritiker, die Autorin und das ›allgemeine Subjekt‹. Ein Dreiecksverhältnis mit Folgen«, in: Inge Stephan u.a., hg., »Wen kümmert's, wer spricht«. *Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West* (Köln 1991), S. 43-56

»Postscriptum 1992: Postmoderne und feministisches Engagement« erscheint parallel in: Margret Brüggmann, Maria Kublitz-Kramer, hg., *Textdifferenzen und Engagement. Feminismus, Ideologiekritik, Poststrukturalismus* (Pfaffenweiler 1993)

»Gertrude Stein, H.D. (Hilda Doolittle) und Djuna Barnes. Drei Amerikanerinnen in Europa«, in: Inge Stephan, Sigrid Weigel, hg., *Weiblichkeit und Avantgarde* (Berlin 1987), S. 40-66

»Die ›glückselige Einheitlichkeit des Weibes‹ und ›woman is perfect‹. Lou Andreas-Salomé und H.D. *In der Schule bei Freud*«, in: *AvantGarde*, 4 (1990), 11-25

»Der weibliche Körper im Drama Shakespeares – im Spiel von An- und Abwesenheit«, in: *Shakespeare – Jahrbuch West*, (1989), 223-241

»Blicke auf den weiblichen Körper: Erica Pedretti, Ferdinand Hodler und die Kunstgeschichte«, in: Sigrid Weigel, hg., *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin* (Köln 1992), S.77-99

## Danksagung

»Postscriptum« und Teil III des Buchs entstanden während meiner Zeit als Kollegiatin am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen. Ich danke Sigrid Weigel und dem Institut für die Einladung.