

MATERIALIENBAND.
Facetten feministischer Theoriebildung

Materialienband 20

Über das Hervorbringen

Weibliches –
Aspekte einer anderen Vernunft

Beiträge von:
Astrid Netting
Gisela Jürgens
Andrea Jahn
Isabelle Azoulay
Christine Borer

Herausgegeben von der
Frankfurter Frauenschule
SFBF e.V.

ULRIKE HELMER VERLAG

MATERIALIENBAND.
Facetten feministischer Theoriebildung

Herausgegeben von der
Frankfurter Frauenschule / SFBF e.V.
Hohenstaufenstraße 8
D-60327 Frankfurt am Main
Fon: 069 / 74 56 74

Erscheinungsweise
MATERIALIENBAND.
Zweimal pro Jahr (Frühling / Herbst)
Preis des Einzelbandes:
18,00 DM / 18,00 SFr / 131,00 ÖS
Abonnement (Jeweils zwei Nummern):
36,00 DM / 36,00 SFR / 263,00 ÖS
inkl. Versand. Bestellvordruck im Anhang.

Bestellweg
ab Band 16: über Buchhandel oder Verlag
bis Band 15: über den Buchhandel oder
die Frankfurter Frauenschule

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Über das Hervorbringen : Weibliches – Aspekte
einer anderen Vernunft / hrsg. von der Frankfurter
Frauenschule/SFBF e.V. – Königstein/Taunus :
Helmer, 1999
Materialienband / Frankfurter Frauenschule ;
SFBF e.V. ; 20)
ISBN 3-927164-49-6
NE: Frankfurter Frauenschule : Materialienband

Copyright © 1999 Ulrike Helmer Verlag,
Altkönigstraße 6a, D-61462 Königstein/Taunus
Alle Rechte vorbehalten
Copyright © der Einzelbeiträge bei den Autorinnen
Gesamtherstellung: Niederland Verlagsservice,
Königstein/Ts.
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
Astrid Nettling Sinn für Übergänge	9
Gisela Jürgens Vom Genius der Frauen zur Originalität ihrer Werke	29
Andrea Jahn »The Making of Louise Bourgeois« – oder: Was eine Künstlerin macht und was daraus gemacht wird	45
Isabelle Azoulay Von Kühen und von Weibern – über das Akulturelle am Geburtsvorgang	73
Christine Borer Zur Indifferenz der Differenz von Sozialem und Begehren in der Familie	87
Über die Autorinnen	105
Übersicht über die bisher erschienenen Bände	107

Vorwort

Leider erscheint dieser Band mit einer Verspätung, und die verdient eine kleine Bemerkung vorweg.

Die Arbeitsbedingungen in der Frankfurter Frauenschule werden seit Jahren immer schwieriger. Das geht nicht nur uns so, sondern auch vielen anderen Projekten, die mit öffentlichen Mitteln arbeiten. Und während diese immer spärlicher geraten, werden sie außerdem konzentriert auf einige Bereiche, vor allem auf diejenigen, die mit dem Thema ›Arbeit‹ zu tun haben. Das erschwert die Lage derjenigen, die sich auf das gemeinsame Nach-Denken spezialisiert haben, welches zunehmend als luxuriös und überflüssig eingeschätzt wird. Die mittlerweile Jahre andauernde Strategie der Austrocknung der Projekte zehrt Kräfte und Nerven auf, und wenn das so weitergeht, wird sie eines Tages auch den Schwung für Innovationen lähmen.

Doch genug der Klage. Der vorliegende Band dokumentiert unser unbeirrtes Bemühen, am Konzept der Frankfurter Frauenschule fest- und unseren Anspruch aufrechtzuerhalten: zur Weiterentwicklung der feministischen Theorie beizutragen. Und so hat er denn auch das Hervorbringen zum Thema – mit Beiträgen, die wie immer bei unterschiedlichen Anlässen als Vorträge in der Frauenschule gehalten worden sind. Astrid Netting geht dies von der Philosophie aus an und analysiert Platons Begriff »chóra« in seinem Bezug zum Weiblichen. Gisela Jürgens und Andrea Jahn befassen sich mit künstlerischen Produktionen von Frauen, Isabelle Azoulay

mit dem Gebären und Christine Borer mit der In-Differenz von Leidenschaft und Sicherheit in der modernen Familie. Sie berührt damit einen Punkt, um den die feministische Debatte immer wieder kreist und kreisen muß: die Unversöhnlichkeit dessen, was in unserer Kultur als Hervorbringung von Frauen erwartet wird, verdichtet in den Bildern der Liebe: Sexualität als Rausch, Hingabe und Genießen, und Mutterliebe als ewige Treue und Verlässlichkeit.

In diesem Sinne grüßen
die Herausgeberinnen
Monika Gutheil, Barbara Rendtorff, Barbara Köster

Astrid Netting

Sinn für Übergänge

Versuch über die platonische *chóra*

»... immer wieder habe ich versucht,
die Philosophie erneut in Szene zu setzen,
in eine Szene, die sie nicht beherrscht.«
(Jacques Derrida)

Pater semper incertus est

Sie alle kennen Whiteheads *Aperçu*, die gesamte abendländische Philosophie sei eine *series of footnotes to Plato*, also eine Folge von Anmerkungen, Zusätzen, Marginalien, die sich an den Korpus seines Werks angelagert haben. Für Platon selbst wäre dies mit Sicherheit ein *horribile dictum*, hat er doch seine Vorbehalte gegenüber der Schrift immer wieder deutlich bekannt, seine Ablehnung der Schriftlichkeit der Philosophie, deren promiskuen Charakter er im »Phaidros« anprangert. Er schreibt dort: »Und dann: einmal niedergeschrieben, treibt sich jedes Wort allenthalben wahllos herum, in gleicher Weise bei denen, die es verstehen, wie auch genauso bei denen, die es nichts angeht, und weiß nicht zu sagen, zu wem es kommen sollte und zu wem nicht.« (Phaidros, 275d,e) Auf diese Weise hätte die philosophische Tradition als jene *series of footnotes*

auch durch den Zug der promiskuen Schrift, die mit jedem geht, unterlaufen werden können – eine fatale Folge, welche die unreine Genealogie vieler Bastard-Kinder nach sich gezogen hätte. Dem Risiko solcher Nachkommenschaft entgegen hatte Platon nicht zuletzt die Philosophie zu einer esoterischen Angelegenheit – zu einer mündlichen Sache unter Gleichen und Eingeweihten – machen wollen.

Als die Schrift eines solch illegitimen Nachwuchses sind eine Reihe von Randbemerkungen denkbar, die mit dem Namen/dem Nomen ›Frau‹ signiert sind. Sicherlich eine fingierte Namensgebung – vom Vater nicht legitimiert, kann dieses Nomen nur so tun, als ob es innerhalb des philosophischen Diskurses einen Ort einnehmen könnte. Denn es bleibt ein unangemessenes Wort, das der Philosophie in den Mund, gleichsam die Wiege ihrer Wörter, gelegt wird, erkennt sie doch ausschließlich männliche Nachkommenschaft an.

Allein, es hat dennoch den Anschein, daß der philosophische Gedanke immer schon von einer solchen Streuung bedroht gewesen ist, die es vermöchte, ihn auseinanderzutragen oder zu zerstreuen – mit anderen Worten, daß er bedroht ist durch Differenz. Beschwört doch Platon diese Gefahr im »Phaidros« herauf, wenn er vor der *dissémination* der Schrift warnt. Derjenige, der vom Gerechten, Schönen und Guten Erkenntnis besitze, werde wohl diese nicht leichtfertig aufs Spiel setzen, indem er sie gleichsam ins Wasser schreibe, oder sie mit Tinte durch ein Rohr in den Wind aussäe (vgl. Phaidros, 276c). Statt die Philosophie einer unkontrollierbaren Zerstreung auszusetzen, sollten sich ihre Worte, ihre Reden zu einer Einheit sammeln lassen. Heidegger hat auf das Bedeutungsfeld von *lógos*, *légein* als sammeln, auflesen hingewiesen.

Begeben wir uns also noch einmal hin zum Ausgang der Philosophie. Nicht um diese in ihrer Sammlung, ihrer Gesammeltheit zu bestätigen, gleich einem Kommentar, der sich um eine Art ›heiligen‹ Text legt, sondern signiert ›im Namen des Weiblichen‹ als eine Fußnote, die diese Sammlung ein wenig streut.

Bekanntlich hat Platon versucht, den philosophischen Diskurs auf einen einheitlichen Kurs zu bringen. Man denke an seinen Kampf gegen die Sophisten und ihre zweideutigen, doppelten Reden, um dagegen seine Dialoge als eine »Kunst der Seelenführung durch Worte« zu profilieren. Diese Kunst soll den *discursus* der Gesprächspartner – *dis-cursus* bedeutet eigentlich das Auseinanderlaufen, das Hin- und Herlaufen – auf die Bewegung eines Zusammenlaufens auf ein einheitliches Ziel synchronisieren, eben auf jene Erkenntnis des Gerechten, Schönen und Guten. Und hat er damit nicht gezeigt, daß in den Dialog mit der Philosophie einzutreten bedeutet, an dieser Bewegung teilzuhaben? Platons Dialoge sind Meisterwerke lenkender Führung, jenes Zusammenlaufen sicherzustellen.

Dazu eine Textstelle aus den »Nomoi/«Gesetzen«, wo zwei Gesprächsteilnehmer angehalten sind, sich von einem erfahrenen Dritten durch eine schwierige Diskurspassage geleiten zu lassen. Dies geschieht in der Weise, daß der Erfahrene, der Philosoph, diesen Übergang für sie vordenkt:

»Habt also acht: nehmet einmal an, es gälte für uns drei, einen angeschwollenen Fluß zu überschreiten. Wenn ich nun als Jüngster unter uns, der nicht zum ersten Mal es mit strömenden Flüssen zu tun hat, in solchem Falle sagte, ich müßte erst für mich die Probe machen und ohne euch in Gefahr zu bringen zunächst selbst zusehen, ob der Übergang auch für euch ältere Leute

möglich ist, [...] und dann auf Grund der glücklich abgelaufenen Probe euch heranzurufen und euch als solcher Leistung Kundiger hinüberbringen, [...] so würde ich, dächte ich, ganz vernünftig reden. So stellt denn auch die Lösung der uns jetzt gestellten Aufgabe stärkere Anforderungen an uns, so daß euere Kraft vielleicht versagt. Um also zu verhüten, daß es euch etwa schwarz werde vor Augen und euch ein Schwindelanfall überkomme bei dem unaufhaltsamen Vorwärtsdrängen der Untersuchung mit ihrem euch ungewohnten Frage- und Antwortspiel [...] scheint es mir angezeigt folgendes Verfahren einzuschlagen: ich werde zunächst meine Fragen an mich selbst richten und mir auch selbst beantworten und euch in aller Ruhe und Sicherheit zuhören lassen und so die ganze Untersuchung bis zu dem Punkte führen, wo der volle Nachweis [...] geliefert ist.« (Nomoi, 892d-893a)

Hat Platon demnach Sinn für Übergänge? Er hat sicherlich Gespür für ihre Problematik, wenn es um das Risiko geht, die Einheitlichkeit der Rede zu verlieren und in einen *dis-cursus* zu geraten. Einen Übergang zu bewerkstelligen heißt, der Krisis dieser Spanne gewachsen zu sein. Wenn Platon Sinn für Übergänge hat, dann in der Weise, wie es gelingt, das Zwischen – die Spanne potentiellen Schwindels und Schwarz-vor-Augen-werdens – vom Ende des gelungenen Übergangs her zu meistern. Es kann also nicht darum gehen, ›im Namen des Weiblichen‹ einfach einen solchen Übergang in den philosophischen Diskurs zu versuchen, was bedeuten würde, von einem erfahrenen Philosophen sich den Weg soufflieren zu lassen. Und es hieße, am Ufer der Philosophie angekommen zu sein um den Preis eines Verlusts von Differenz – denn philosophisch kann bei Platon nur ›im Namen des Gerechten, Schönen und Guten‹ gesprochen werden.

›Im Namen des Weiblichen‹ zu sprechen, bedeutet dann möglicherweise, den Zug der promiskuen Schrift auszunutzen und als jemand angesprochen zu sein, den die Worte der Philosophie nichts angehen, d.h. als jemand, der nicht unter die Führung jener philosophischen Haupt-Titel gestellt ist. Aber es besagt vor allem, daß es wieder um die Spanne des Übergangs selbst gehen soll. Um die Spanne eines Noch-nicht-Angekommenseins auf philosophischem Gebiet, um ein Innehalten mit dem Übergehen, ein noch In-der-Schwebe-Halten, und es geht damit auch um die Spanne eines Abstands, einer Differenz zur Philosophie. Anders als der einen Übergang etwa ›im Namen des Gerechten, Schönen und Guten‹ bewerkstelligende Vollzug der Philosophie wäre ›im Namen des Weiblichen‹ an das Innehalten selbst, an eine Suspendierung des Übergangs gebunden.

Doch was ist überhaupt unter Übergang zu verstehen? Das Wörterbuch stellt unter ›Übergang‹ folgendes Wortfeld zusammen: Brücke, Verbindungsweg, Wechsel, Umstellung, Wandlung, Übergangszeit, Tönung, Abstufung, unter ›übergehen‹: wechseln, überlaufen, sich verwandeln, sich transformieren und transzendieren. Dieses semantische Feld läßt sich gruppieren in:

- Der Übergang zeigt einen Vorgang des Wandels an. Er bezeichnet das Übergehen als Wechsel von einem Zustand in den anderen. Er bedeutet Veränderung.
- Der Übergang besagt Brücke, Weg. Er setzt Getrenntes voraus, das er in ein Verhältnis zueinander setzt. Der Übergang oder das Übergehen wird ermessen von dieser Verbindung aus.
- Der Übergang bildet ein Zwischen. Das Übergehen ist der Prozeß selbst. Im Übergang bin ich noch nicht angekommen, das Übergehen setzt eine Differenz ins Werk.

Begeben wir uns also noch einmal hin zum Ausgang der Philoso-

phie. Hin zu dem, wie sie die Frage des Übergangs behandelt, wie sie den Unterschied ins Werk setzt und – dies sei sogleich dazugesetzt – wie sie eine gewisse Not dem Übergang gegenüber zu bezeugen scheint. Eine Not, die sie nötigt, ihn von einem festen und beständigen Territorium aus anzugehen und gegen das Übergehen selbst als eine Spanne des Unwägbaren, Unvorhersehbaren – eine stets mögliche Krisis des Übergehens – sich zu versichern. Ich erinnere an den Vorbehalt Platons gegenüber dem promiskuen Zug einer sich zerstreuen Schrift. Der philosophische Gedanke habe sich nicht zu an-archisieren, sich etwa dem unbeständigen Element des Wassers oder dem ephemeren der Luft anzuvertrauen. Platon setzt diesen an-archischen Milieus die Beständigkeit einer festen Statt entgegen, die Unveränderlichkeit einer intelligiblen, einer idealen Welt. Aber die Gefahr der Zerstreung, der Zug der Differenz ist wohl nicht einfach zu umgehen, sondern kennzeichnet eine beständige Not des philosophischen Unternehmens selbst.

Es bezeichnet eine Not der philosophischen Rede nicht nur gegenüber den vielfältigen Diskursen, gegenüber der Schrift oder gegenüber den verschiedenen Genres – den Geschichten, Mythen, Märchen –, sondern sie trifft vor allem das Herz des philosophischen Unternehmens selbst. Sie betrifft die Philosophie als Metaphysik – als Metaphysik, so sie sich über dem Unterschied von Seiendem und Sein öffnet – was durchaus ihren Sinn für Übergänge kennzeichnet. Wenn die Metaphysik also den Übergang als die Spannweite eröffnet, die als der Unterschied von Sein und Seiendem bezeichnet wird, so scheint jedoch die Offenheit dieser Spanne die Metaphysik dazu zu nötigen, nach Namen zu rufen, mit deren Hilfe sie den Übergang bewältigen, den Unterschied gleichsam überbrücken kann – es ist also diese Offenheit, die zugleich die Not und potentielle Krisis des Übergangs verursacht.

Es wurde vorne ›im Namen des Weiblichen‹ nach dem Übergang gefragt und dieser als etwas Fragwürdiges für eine Zeit suspendiert. Bezogen nun darauf, daß die Metaphysik den Übergang aus dem Unterschied von Sein und Seiendem denkt und ihn im ›Namen von‹ – etwa im Namen des Guten, des Schönen – bedenkt, soll auch dies für eine Zeit ausgesetzt bleiben, in-der-Schwebe-gehalten für die Dauer der Frage nach einer möglichen Operation des »Weiblichen« in der Philosophie. Spricht ›im Namen des Weiblichen‹ oder operiert »Weibliches« anders als aus diesem Unterschied oder anders aus diesem Unterschied? Im ersten Fall, wenn »Weibliches« anders als aus dem Unterschied von Sein und Seiendem operierte, würde es außerhalb des metaphysischen Unternehmens zu situieren sein. Die Frage wäre wo, und ob es dann überhaupt etwas mit der Metaphysik zu tun hätte. Im zweiten Fall würde »Weibliches« zwar aus dem Unterschied von Sein und Seiendem operieren, aber anders als die Metaphysik selbst. In dem Fall wäre diese Differenz zur Metaphysik zu klären und es wäre zu fragen, was diese Differenz wiederum für die Metaphysik bedeutete. Ein nicht unerheblicher Unterschied also für die Frage des Übergangs.

Ich denke, es ist an der Zeit, ein Wort zu verlieren über »weiblich« – es war die Rede von einer Operation des »Weiblichen«, von ›im Namen des Weiblichen‹. Es entbehrt durchaus nicht eines parodistischen Moments, in einem Diskurs diesen Namen zu verwenden, der so offensichtlich keine Bedeutung in diesem hat. Denn »Weiblich« ist kein Philosophem, noch ist es eine Metapher für ein solches – »weiblich« läßt sich nicht in einen philosophischen Begriff ›aufheben‹, also verallgemeinern. Es fällt aus dem philosophischen Instrumentarium heraus. Doch scheint es wenig ratsam, nun umgekehrt »weiblich« einfach auf die Frage eines deutlichen

Bezugspunktes zu bringen, es also auf die vermeintlich evidente Größe ›Frau‹ oder ›weibliches Geschlecht‹ zu beziehen – denn was könnte ein solcher Verweis auf ein *factum brutum* philosophisch überhaupt bedeuten –, oder daran anzuknüpfen, wie ›Frau‹ durch ein biologisches, anthropologisches, historisches oder soziologisches Wissen zu erfassen ist. Dies würde die Schwierigkeit des »Weiblichen« für den metaphysischen Diskurs auf eine einfache Weise umgangen und sie innerhalb des metaphysischen Rahmens als ein Objekt des Wissens situiert haben. Gleichwohl soll es sich hier auch nicht auf die Möglichkeit beziehen, von ihr als Subjekt zu sprechen, um etwa die Rede von ›Frau‹ als Objekt männlichen Wissens umzukehren in die von ›Frau‹ als ein sich selbst konstituierendes Subjekt. Dies wäre lediglich eine Wendung in die neuzeitliche Metaphysik.

Statt dessen möchte ich den Namen »weiblich« – man kann es freilich nicht hören – durch seine Anführungszeichen rechts und links unter Vorbehalt gestellt wissen und ihn gleichsam parenthetisch behandeln. Wie eine eingefügte Zitation soll er bisher in den Diskurs hineingesetzt sein, ganz so, wie die Anführungszeichen es erlauben, etwas anzuführen oder auf etwas anzuspielen, ohne davon Rechenschaft geben zu müssen. Der Name des »Weiblichen« soll also zunächst nicht etwas bezeichnen, sondern eher eine Stelle markieren oder umreißen, deren Funktion oder Bedeutung noch in Frage steht. Hiermit schließe ich erst einmal die Parenthese um »weiblich«.

Ausnahmsweise möchte ich jetzt mit Platon weitersprechen und an eine Stelle bei Platon anknüpfen, wo in seinem Reden eine Stokkung, eine Schwierigkeit der philosophischen Rede zu bemerken ist. Es handelt sich um eine Text-Passage, in der etwas sich sperrt, in den philosophischen Diskurs übersetzt zu werden. Eine Schwierigkeit des

Übergangs, der nicht ›im Namen von‹ zu bewerkstelligen ist, sondern es scheint, daß diese Krisis des Übergangs von einem weiblichen Zug begleitet wird. Dieser findet dann auch nur unter Vorbehalt eine Nennung in der philosophischen Rede. Platon spricht von einem »Bastard-Denken«, einem *logísimo tini nótho*, dessen sich der philosophische Gedanke in diesem Fall bedienen muß.

In seinem Spätdialog »Timaios« unternimmt es Platon, über das Funktionieren von *chóra* zu sprechen. Das Wörterbuch übersetzt *chóra* mit: eine Person oder Sache umgebendes Stück Land, Strecke, Stelle, Örtlichkeit, Gegend, Gelände, Landschaft und Zwischenraum. Im Verlauf seiner Untersuchungen über die beiden zentralen Gattungen der Metaphysik, über das ewig Seiende und das Werden, sieht Platon sich genötigt, *chóra* als dritte Gattung (*trítton géenos*) dazukommen zu lassen.

»Der abermalige Anfang unserer Untersuchung über das Weltganze nun sei stärker unterteilt als der vorige. Denn damals unterschieden wir zwei Sorten, jetzt aber müssen wir noch eine von diesen verschiedene dritte Art aufweisen. Reichten doch jene zwei für die frühere Darstellung aus, die eine als Form eines Vorbildes zugrundegelegt, als nur der Vernunft zugänglich und stets in derselben Weise seiend, die zweite aber als Nachbildung des Vorbildes, als Entstehung habend und sichtbar. Eine dritte aber unterschieden wir früher nicht, da wir meinten, daß die beiden ausreichen würden; doch jetzt scheint die Untersuchung zu dem Versuche uns zu nötigen, eine schwierige und dunkle Form durch Reden zu erhellen.« (Timaios, 48e-49a)

Dunkel und schwierig wie sie ist, ist über *chóra* keine einfache Aussage zu machen, die der Struktur der philosophischen Rede, dem

Vermögen des *lógos* genügt. Man muß sich mit »Wahrscheinlichkeitsreden« (*eikótes mythoi*) behelfen, mit Metaphern, mit Vergleichen, um über die Übersetzungsschwierigkeit von *chóra* hinwegzukommen. Zum Beispiel so – ich nenne hier einige vorbehaltliche Namen, die Platon *chóra* gibt –: Sie sei wie eine Mutter, die dem Sohn als dem Nachbild des Vaters einen Ort gibt. Oder: Sie sei der bergende Hort des Werdens, sie sei wie eine Amme. Oder: Als ein Worin des Werdens und seiner wechselnden Gestaltungen fasse *chóra* diese als ein Behältnis (*dechómenon*), als eine Aufnahme (*hypodoché*) ein. Oder: Selbst ohne Form (*ámorphon*) sei sie wie ein Ausprägungsstoff, wie eine Prägmasse (*ekmageion*), die für die in sie eintretenden Gestalten bereit liege. Weder den Sinnen zugänglich noch durch Denken direkt erfaßbar, könne sie nur mitgedacht, hinzugedacht werden. *Chóra* wirkt irgendwie dazwischen. Weder gänzlich außerhalb noch gänzlich innerhalb ist sie nur durch ein uneigentliches Denken, bastardhaft, zu erfassen.

»Demnach wollen wird die Mutter und Aufnehmerin des gewordenen Sichtbaren ... weder Erde, noch Luft, noch Wasser nennen, noch mit dem Namen all dessen, was aus diesem, noch mit dem Namen dessen, woraus diese entstanden, sondern wenn wir es ein unsichtbares, allaufnehmendes Gebilde, das aber auf eine irgendwie höchst unerklärliche Weise am Denkbaren teilnimmt und äußerst schwierig zu erfassen ist, nennen, so werden wir nichts falsches sagen. ... eine dritte Gattung sei ... die des Raumes (*chóra*, d.V.), Vergehen nicht annehmend, allem, dem ein Entstehen zukommt eine Stelle gewährend, selbst aber ohne Sinneswahrnehmung, durch ein gewisses Bastard-Denken (*logismo tini nótho*, d.V.)) erfaßbar, kaum zuverlässig erscheinend. Darauf hinblickend träumen wir und behaupten, alles Seiende

müsse sich irgendwie notwendig an einem Ort befinden und einen Raum einnehmen, dasjenige aber, das weder auf Erden noch irgendwo am Himmel sei, das sei nicht.« (Timaios, 51a-52b)

Die Rede von *chóra* ist also kaum zuverlässig. Platon versucht sie mit einem Bündel von Metaphern zu umschreiben – zumeist Metaphern des Weiblichen –, jedoch ohne daß sie in einen philosophischen Begriff (auf)gehoben werden. Sie sind nicht auf ein Allgemeines zu bringen, *chóra* ist kein Seiendes, daß auf ein Sein, auf einen allgemeinen Sinn zu überschreiten ist. Denn für diese Bewegung ist bei Platon – metaphorisch gesprochen – die Beziehung des Vaters und des Sohnes als die von Vorbild und Nachbild reserviert – philosophisch gesprochen die Beziehung des ewig Seienden zum Werden, die den Unterschied von Sein und Seiendem als den von der Unvergänglichkeit der Ideen und der Wechselhaftigkeit des Sinnlichen entfaltet. Von *chóra* jedoch kann nur metaphorisch gesprochen werden. Doch im Grunde sind alle ihre Namen durchzustreichen, *chóra* ist eigentlich nicht übersetzbar, und die von Platon benutzten Namen von *chóra* als einer Aufnahme, eines Behälters, einer Prägmasse sind nur unter Vorbehalt zu gebrauchen. Sie funktionieren eher wie Masken, wie Schablonen, die über eine Übersetzungslücke gezogen sind. Das gleiche gilt für die einherspielende Metaphorik von *chóra* als eines weiblichen Schoßes. Diese drängt sich gewissermaßen auf, Platon konnte nicht umhin, darauf anzuspielen. Aber das sind Geschichten, Ammenmärchen, ganz nett zu erzählen. Sie helfen dem verlegenen Philosophen, seine Sprachlosigkeit zu kaschieren gegenüber diesem Dritten, das nur metaphorisch zu umschreiben, aber eigentlich nicht symbolisierungsfähig ist. Um dieses Dritte also gleichsam herumgeschrieben, wird die metaphorische Rede von *chóra* als eines Behältnisses, ei-

nes Aufnahmebeckens dem philosophischen Gedanken geholfen haben, sich einzufassen – so wie *chóra* den Sohn des Vaters aufnimmt –, sowie sich zu fassen gegenüber dieser merkwürdigen Übersetzungsschwierigkeit, die *chóra* dem Philosophen bereitet.

Doch mehr als auf ihre vorbehaltlichen Namen ist auf die Wirkweise von *chóra* aufmerksam zu machen. Auf das Verb *chorein*, das mit räumen, Platz machen, weichen, sich zurückziehen übersetzt wird. Die Wirkweise von *chóra* besteht darin, daß sie Platz macht. Platz macht für etwas und sich für dieses zurückzieht. *Chorein* ist demnach eine Bewegung – und damit wird sie philosophisch interessant –, die anders mit dem Übergang zu tun hat, als wie ihn die Metaphysik veranschlagt. Und zwar in der Weise anders, daß sie selbst nicht übersetzt – d.h. in kein Seiendes übergeht, keinen zuverlässigen Namen bekommt –, sondern zurückweicht, sich zurückzieht für etwas, damit der Übergang von Sein und Seiendem »im Namen von« statthaben kann.

In seiner »Einführung in die Metaphysik« kommt Heidegger in einer Parenthese auf die Funktion von *chóra* zu sprechen, auf ihre Funktion als diese raumgestattende Operation:

»Der Hinweis auf die Timaios-Stelle möchte nicht nur die Zusammengehörigkeit [...] des Mitherscheinens und des Seins als der Ständigkeit verdeutlichen, sondern zugleich andeuten, daß sich von der platonischen Philosophie her, d.h. in der Auslegung des Seins als *idéa*, die Umbildung des kaum gefaßten Wesens des Ortes (*tópos*) und der *chóra* in den durch die Ausdehnung bestimmten »Raum« vorbereitet. Könnte *chóra* nicht bedeuten: das Sichabsondernde von jedem Besonderen, das Ausweichende, das auf solche Weise gerade anderes zuläßt und ihm »Platz macht«?« (Einführung in die Metaphysik, 50 f.)

Für die Metaphysik, die eine Metaphysik der Anwesenheit, des Sich-Zeigenden ist, operiert *chóra* als das, was sich von diesem Sich-Zeigenden absondert. Das Seiende im Ganzen, die Gesamtheit dessen, was ist, ist von einer Bewegung des Ausweichens, des Sich-Zurückziehens getragen. Dieses Sich-Zurückziehen von *chóra* gehört also auf eine schwierige Weise dazu. Sie gehört dazu zur Metaphysik und ihrem offenen Raum als eine Bewegung, die sich von diesem absondert. Es ist eine Schwierigkeit, die jedoch nicht innerhalb der Metaphysik von ihr angegangen werden kann – aus diesem Grund wird in dem Fall das Denken bastardhaft, uneigentlich. Die Bewegung des *chorein* zeigt auf eine Not des Übergangs, die Platon durch die Rede von *chóra* als einer aufnehmenden Statt zu bewältigen sucht. Denn in einer Hinsicht wird *chóra* jener Raum gewesen sein, in den sich der Unterschied von Sein und Seiendem »im Namen von« entfalten kann. Metaphorisch gesprochen wird sie das Worin des Werdens, die Aufnahme des Sohnes des Vaters gewesen sein. Sie wird durch ihr Ausweichen Platz gemacht haben für die Entfaltung dieses Unterschieds, dem sie damit stattgibt.

Aber zugleich sondert sie sich davon ab, zieht sich zurück hinter diese Stätte – metaphorisch gesprochen hinter diese Mutter- oder Ammenschaft, wird an-archisch, boden- und grundlos. Darin unterscheidet sich *chóra* von der Metaphysik. Ihre Differenz trägt dann nicht wie eine Mutter oder Amme die genealogische Reihe von Vater und Sohn, Vorbild und Nachbild, Idee und Erscheinung aus, sondern *chorein* weicht jeder Einprägung, jeder Beherrschung und jeder Trägerschaft »im Namen von« aus. *Chorein* resistiert als ein Übriges, ohne Namen, ohne *lógos*, ohne *arché*. Vielleicht hatte Platon ja in diese An-archie der Metaphysik geblickt, als er in folgender Weise von *chóra* sprach, bevor der Gott sich ihrer annahm:

»Die Amme des Werdens aber erscheine als mannigfaltig anzuschauen. Da sie aber weder von ähnlichen noch von im Gleichgewicht stehenden Kräften erfüllt werde, befinde sie sich in keinem ihrer Teile im Gleichgewicht, sondern indem sie auf jeder Seite ungleichmäßig auf- und abschwanke, werde sie selbst durch jene Kräfte erschüttert und erschütterte, durch jene in Bewegung gesetzt, umgekehrt jene. [...] Darum hätten auch die Verschiedenen verschiedene Stellen eingenommen, bevor aus ihnen das Weltganze geordnet hervorgegangen sei. Davor aber seien diese alle ohne *lógos* (*alógos*, d.V.) und ohne Maß (*amétros*, d.V.) gewesen, [...] sie hätten sich durchaus in einem Zustand befunden, wie er sich bei allem erwarten läßt, wenn der Gott sich davon fernhält.« (Timaios 52d-53b)

Die Rede von *chóra*, die Platon ein Stück begleitete, muß sich nun, um *chóra* weiter zu folgen, entgegen dem metaphysischen Territorialisierungsbestreben aus dem Territorium der Philosophie als der Stätte der Anwesenheit zurückziehen. Ich hatte vorne die Spanne des Übergehens als den Platz markiert, von dem aus ›Im Namen des Weiblichen‹ operiert. Es ging um das In-der-Schwebenhalten des Übergangs, das Noch-nicht-Angekommensein an dem Ufer der Philosophie, der Metaphysik – und es wurde weiter danach gefragt, ob »Weibliches« anders als aus dem metaphysischen Unterschied von Sein und Seiendem operiert, oder ob es anders aus diesem Unterschied operiert. Diese Frage wäre jetzt in der Weise zu beantworten, daß »Weibliches« in dem Maße, wie es mit dieser doppelten Bewegung von *chorein* zu tun hat, diesen Unterschied anders angeht.

Der Unterschied wird anders angegangen als eine Bewegung dazwischen, in einer zwiefältigen Weise. Zum einen operiert »weiblich« als etwas, was dazukommt, aber nicht dazugehört, sondern

sich von der Metaphysik absondert. Es ist ein supplementärer Zug, der zu dem Ganzen, das da ist, als Nachtrag dazukommt. Denn die Metaphysik geht auf das Ganze des Seienden als solchem, das sie auf seinen Sinn hin zu fassen trachtet. Aus dem Grunde ist dieses Supplement, was noch hinzukommt, nicht als etwas, als ein Seiendes zu veranschlagen und nicht auf einen allgemeinen Sinn, auf eine Idee dessen zu sammeln, sondern es funktioniert zusätzlich, ohne Namen, ohne Sinn. Es ist von der Metaphysik mit ihrem Instrumentarium nicht anzugehen. Zum anderen aber wird »weiblich« für die Metaphysik und ihre Einschreibungen immer schon bereitgelegen haben. Denn es läßt ja den Unterschied von Sein und Seiendem nicht einfach fallen, stößt die Metaphysik in den Abgrund, sondern gestattet auch immer wieder den Übergang. »Weiblich« funktioniert mithin als eben jene Differenzbewegung zwischen dem, wie sie dem Unterschied stattgibt, und dem, wie sie sich zurückzieht, namenlos, a-logisch, an-archisch wird.

Die Rede von *chóra* und ihren »weiblichen« Namen markiert also nicht nur eine Schwierigkeit der philosophischen Rede, insofern sie diese an eine Grenze des Sagbaren führt – an eine Grenze, wo die Sprache sich auf ein metaphorisch maskenhaftes Funktionieren zurückgeworfen sieht und ihre Symbolisierungsfähigkeit in Frage steht –, sondern sie markiert ebenso eine Grenze der Metaphysik selbst. Wenn sie als eine Metaphysik der Anwesenheit zu kennzeichnen ist, heißt das, daß *chóra*, insofern sie sich hinter die Stätte der Anwesenheit und den sich dort versammelnden Sinn zurückzieht, auf eine Abwesenheit, auf eine Nichtbeherrschbarkeit verweist. Für den Übergang, wie ihn die Metaphysik veranschlagt als den Unterschied von Sein und Seiendem und seine Beherrschung ›im Namen von‹, bedeutet es, daß der Übergang gestattet wird durch *chóra* als die gewährende Stätte für das Seiende und

den sich darin einschreibenden Sinn, und daß er zugleich bedroht ist durch die Anarchie von *chóra*. Die Metaphysik müßte also – konfrontiert mit dem nichtsymbolisierbaren, unbeherrschbaren Rest – auf eine Krisis des Übergangs gefaßt sein.

Dies ist durchaus ein Stück weit in die Kritik der Metaphysik als einer Ontologie der Anwesenheit einzuzeichnen, wie sie nachmetaphysisch geleistet wurde. Eine Kritik der Metaphysik, wie Heidegger sie anstrebte, in seiner erneuten Frage nach dem Unterschied, so wie ihn die platonische Metaphysik ins Werk setzte. Heidegger schreibt:

»Eine für das abendländische Denken maßgebende Deutung gibt Platon. Er sagt, zwischen dem Seienden und dem Sein bestehe der *chorismós*; he *chóra* heißt der Ort. Platon will sagen: das Seiende und das Sein sind an verschiedenen Orten. Seiendes und Sein sind verschieden geortet. Wenn Platon somit den *chorismós*, die verschiedene Ortung des Seienden und des Seins bedenkt, dann fragt er nach dem ganz anderen Ort des Seins im Vergleich zu dem des Seienden. Um diese Frage nach dem *chorismós*, nach der Verschiedenheit der Ortung von Seiendem und Sein, überhaupt stellen zu können, muß bereits der Unterschied, die Zwiefalt beider vorgegeben sein und zwar in der Weise, daß die Zwiefalt selber und als solche nicht eigens bedacht wird.« (Was heißt Denken, 174f)

Heideggers Betonung des »Nicht eigens bedacht« hält fest, daß bevor der Unterschied als die Verschiedenheit der Örter veranschlagt werden kann, es die Zwiefalt selbst geben muß. Das heißt das Zwischen gleichsam zwischen dem Ort des Seins als dem Ort der Ideen und dem Ort des Seienden als dem Ort des Werdens. Das Zwischen zwischen diesem Unterschied, den *chóra* stattgibt, und ihrem Rück-

zug, der den Raum für den Unterschied gewährt. Heideggers Frage reklamiert also das Umgehen der Zwiefalt dieses Unterschieds, das Umgehen der ontologischen Differenz selbst, so sie von der Metaphysik mit Sinn zugestellt wurde. Die Metaphysik habe wohl aus dem Unterschied gedacht, insofern sie sich über diesem öffnet, aber sie habe diesen Unterschied als dieses zwiefältige Offensein selbst nicht bedacht. Denn es braucht die Offenheit, damit etwas als etwas bestehen kann, es braucht dazu die Bewegung des Räumens als eines Einräumens – und damit immer wieder erneut die Stätte der Offenheit statthat, braucht es die Bewegung des Räumens als eines Rückzugs, eines Entfernens. Es braucht die Bewegung des *chorein* für die ontologische Differenz. Insofern ist diese Wendung auf die ontologische Differenz, wie sie das nachmetaphysische Denken anstrebte, in Zusammenhang mit der Rede von *chóra* zu bringen, die ja den metaphysischen Unterschied bezogen auf ihre zwiefältige Übergangsbewegung auch anders angeht.

Ist über diese Operation von *chóra* die Frage des Übergangs in einer Weise anzugehen, die dennoch nicht einfach die gleiche ist, wie sie durch die ontologische Differenz thematisiert wird? Eine Frage, die den Übergang nicht wie Heidegger als das einfache Sich-Geben, das »Es gibt« der Offenheit, der Lichtung veranschlagt, sondern was es heißt, daß der Übergang über das »weibliche« Funktionieren von *chóra* bewerkstelligt wird. Was es heißt, daß das Sich-Geben in einer reinen Metaphorisierungsbewegung des »Weiblichen« übersetzt wird. Hier müssen wieder die Anführungsstriche um »weiblich« gehört werden, die es zwischen Vorbehalt und Streichung in der Schwebe halten.

Dazu möchte ich noch einmal die bastardhafte Rede über das »Weibliche«, über die Namen des »Weiblichen« aufgreifen. Ich hatte weiter oben zunächst um »weiblich« eine Klammer gelegt, um seine

vorbehaltliche Nennung zu kennzeichnen. Für die Metaphysik hatte es entweder keine Bedeutung – es ist kein Philosophem –, oder es wäre als ein Seiendes unter anderen Seienden in biologischer, anthropologischer oder historischer Hinsicht different auszulegen. In der platonischen Rede von *chóra* und ihren »weiblichen« Namen waren wir dann hinsichtlich ihrer Vorbehaltlichkeit auf ein grundsätzliches Übersetzungsproblem gestoßen. Die ausschließlich metaphorische Rede von *chóra* markierte eine Grenze des Sagbaren. Sie konfrontierte die philosophische Rede mit einem metaphorisch maskenhaften Funktionieren der Sprache, mit einer Resistenz gegenüber ihrem Symbolisierungsvermögen, einem Ausweichen vor der Sprache. Dieser Entzug in ein Jenseits der Sprache konnte sprachlich nur metaphorisch behoben werden. Und es machte die Eigentümlichkeit von *chóra* aus, daß sie diese Bewegung des Übergehens als »weibliche« Metapher trägt. Denn es kennzeichnet eben die Funktion des »Weiblichen«, als eine Art Deckname das Fehlen, den Mangel, die Anarchie des Symbolischen zu metaphorisieren. Das wiederum bedeutet, daß die Klammer um »weiblich« bleibt, gerade wegen ihrer Funktion als Metapher, wegen ihrer Funktion zu metaphorisieren. Und es bedeutet ebenso, daß »weiblich« in der Klammer bleibt, d.h. »weiblich« sich nicht aufhebt über das Metaphorische hinaus. Es braucht »weiblich« für das Übergehen. Zwischen Vorbehalt und Streichung funktioniert das »weibliche« Sich-Geben als eine Übergangsbewegung, als ein Übersetzen in die Sprache selbst. Damit stoßen wir auf ein eigenartiges Funktionieren des abendländischen Diskurses, welches besagt, daß sein Anderes, das Außerhalb des Symbolischen, so es übersetzt, also in Sprache übergeht, Namen des »Weiblichen« annimmt. Es ist eine Eigenart, die nicht von der Metaphysik explizit anzugehen ist – dies betrifft die besagte Sperrung, »weiblich« in ein Philosophem übergehen zu lassen –, sondern es ist vielmehr

so, daß die Metaphysik – gleichsam implizit – selbst involviert ist durch diesen Effekt des »Weiblichen«. Sie ist involviert, d.h. eingeschlossen und in sich selbst gefaßt für ihr eigenes Unternehmen durch den »weiblich« metaphorischen Zug des Übergang-Gebens, so wie *chóra* die Stätte der Offenheit für das Seiende und seine philosophischen Einschreibungen gibt. So wie die Rede von *chóra* als »weiblich« die sprachliche Stätte für die philosophische Rede bereitet. Denn diese droht sprachlos, deterritorialisiert, an-archisiert zu werden, wenn *chóra* als das Andere, nicht Sprachliche, Sinnlose zurückgezogen bleibt und nicht räumt. Aber darüber kann eigentlich philosophisch nicht gesprochen werden, obwohl es die Philosophie, die Metaphysik, auf eine eminente Weise angeht als eben jene Not des Übergangs. Es sei denn, man spräche über diese Not der Philosophie, gleichsam bevor der philosophische Gedanke sich in ein Übergangensein in die Metaphysik involviert hat.

So könnte man jetzt zum Schluß mit Friedrich Nietzsche weiter-sprechen und einen »weiblichen«, jedoch skeptischen Zug in die philosophisch-metaphysische Szene einspielen. So wie er in »Die fröhliche Wissenschaft« schreibt:

»Skeptiker. – Ich fürchte, daß altgewordene Frauen im geheimsten Versteck ihres Herzens skeptischer sind als alle Männer: sie glauben an die Oberflächlichkeit des Daseins als an sein Wesen, und alle Tugend und alle Tiefe ist ihnen nur Verhüllung dieser »Wahrheit«, die sehr wünschenswerte Verhüllung eines pudendum – also eine Sache des Anstands und der Scham, und nichts mehr.« (Die fröhliche Wissenschaft, 81)

Die Skepsis der alten Frauen glaubt nicht an den metaphysischen Übergang, wie Platon ihn ins Werk setzt als das Herausbringen der

metaphysischen Wahrheit aus dem sinnlichen Scheinen. Ihre Skepsis verweigert jene »weibliche« Funktion von *chóra*, in sich die Nachbilder des väterlichen Vorbildes einprägen zu lassen. Das heißt jene Stätte einzuräumen, in der der Philosoph als Metaphysiker zu Hause ist.

Bei Friedrich Nietzsche ist es eine Frage der Skepsis der alten Frauen, den Übergang *quoad matrem* einzuräumen. Aber ist es lediglich eine Sache des Alters, sich nicht mehr in dieser Weise involvieren zu lassen durch die Metaphysik? Ist doch die Metaphysik ebenso alt wie die Skepsis, altgeworden in ihrem Versuch, den Übergang »im Namen des Gerechten, Schönen und Guten« zu bewerkstelligen. Altgeworden dabei, das Übergehen zu veranlassen als eine Sache der Weisheit, wie sie es nannte – die Metaphysik ist damit zu Ende gekommen. Aber vielleicht ist es heute in unserer nachmetaphysischen Zeit eine Frage der Schwäche – eine Schwäche als Erschöpfung und als Neigung zugleich – über die bloße Skepsis des Alters hinaus, die Philosophie mit ihrem Unvermögen auszusöhnen, die philosophische Statt von sich aus, allein, bestreiten zu können. Und vielleicht ist es dann eine Sache des Unterschieds des »Weiblichen«, die Philosophie als das traditionelle Geschäft der Männer zu dieser Schwäche zu (ver)führen. Sie etwa zu versuchen und es zu versuchen, den philosophischen Gedanken in eine Umschrift des philosophischen Textes und seiner Einfassungen zu verstricken, um ihn auf den anarchischen Zug von *chóra* und ihrer Übergangsbewegung hin wieder zu öffnen. Denn erst mit dieser Öffnung, die dem Unvermögen der Philosophie als Metaphysik, die ihrer Schwäche also stattgibt, könnte die Sache der philosophischen Differenz eröffnet werden, könnte diese als eine philosophische Frage eröffnet und als ein Fragwürdiges weiter offen gehalten werden.

Gisela Jürgens

Vom Genius der Frauen zur Originalität ihrer Werke

Auslegung entlang einer Hypothese Luce Irigarays:
Wenn das Weibliche sich nicht als Ursache manifestiert,
dann erzeugt es keine Wirkungen.

Die Werke von Frauen sind einmalig. Die Schöpfung der Frauen ist eine außergewöhnliche. Sie besteht in der Erzeugung der Menschheit, genauer gesagt in der Erschaffung von Kindern. Wie Bilder, nicht erzielbar durch eine noch so kunstfertige Technik, wie lebendige Bilder können wir sie vor uns sehen: unaufhörlich den Ausdruck ändernd, wechselnd in den Farbtönen des Fleisches, permanent in Bewegung, immer im Werden begriffen, Geräusche, Gerüche, Töne erzeugend. Bedenken wir ihre Pflege und Erziehung, das Wachsen des kleinen Körpers *gemeinsam* mit dem Sprechen-Lernen, dann ist das Werk der Frauen-Mütter ein physisches und metaphysisches Werk, körperlich-spirituell geschöpft. Aber ist es das selbst dann noch, wenn Frauen darauf verpflichtet sind, zu zeugen? Darauf reduziert? Frauen, die größten Schöpferinnen des Universums ... konstatiert Irigaray ... seien zu Dienerinnen im Dienste der Reproduktion geworden, der Reproduktion der männlichen sozialen Ordnung. Diese habe dafür gesorgt, daß den Frauen weder Ruhm noch Dankbarkeit noch Ehre für ihr Werk zukommt, daß das Spirituelle der

Frauen als inexistent verschwiegen und den Frauen die Produktion von Sinn verboten ist.¹

Gegen das Verschweigen, gegen die Paralyse und den Mutismus auf seiten der Frauen haben sie selbst individuell und/oder kollektiv eine Katharsis eingeleitet. Indem Frauen öffentlich das Schweigen gebrochen, Schmerzen geäußert, Zerrissenheiten dargestellt und ausgestellt haben, haben sie auch die Kohärenz der Diskurse über Kultur versus Natur durchlöchert. Ein Akt der Wahrheit, urteilen Frauen selbst, »mit therapeutischem Effekt«, kommentiert Irigaray, »der erlaubt, den Körper zu erleichtern und in eine andere Zeit zu gelangen.«² In ihrer Praxis als Psychoanalytikerin räumt sie dem Malen einen nicht durch das Sprechen/die Sprache zu ersetzenden Platz ein, um zu einem individuellen Ausdruck zu gelangen, für das Kreieren der eigenen Identität. In Irigarays Aufzeichnungen über das setting stellt sie das Ziel des Malens heraus – nach Klee die *Verräumlichung der Wahrnehmung* und die *Gleichzeitigkeit der Zeit*. Beim Malen wird Zeit simultan gesetzt, werden Brücken zwischen Gegenwart-Vergangenheit-Zukunft gelegt (ähnlich dem Traum), Perspektiven im Zeit-Raum hergestellt, ein Gleichgewicht der Sinne erzeugt.³

Über das Malen als vorbewußtes oder therapeutisches hinausgehend, haben einige der Künstlerinnen allein der letzten beiden Generationen zu Formgebungen gefunden, die einem allgemeineren, virulenten Gefühl Ausdruck verschafften. Diese Künstlerinnen sind inzwischen mit ihren exemplarischen Arbeiten in den offiziell-

1 Vgl. Luce Irigaray: Comment créer notre beauté, in: Je, tu, nous, Paris 1990, S. 132

2 Ebd., S. 132 [eigene Übersetzung]

3 Vgl. Luce Irigaray: Die Farben des Fleisches, in: Genealogie der Geschlechter, Freiburg 1989, S. 244

len Kanon der Kunst aufgenommen, nach mehr oder weniger langem Kampf um Anerkennung: Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, Maria Lassnig, Eva Hesse, Rosemarie Trockel, Rebecca Horn, Kiki Smith, Nancy Spero.

Was machten sie sichtbar? Den Lebens-Raum – als Zelle, Zeile zwischen Bett und Tisch, Sitzplatz hinter Gittern, Folterkammer aus Spiegeln; fragmentierte Körperteile, das weibliche Geschlecht photographisch auf 2 x 2 Lippen gebracht, Gips-Penisse, Herz am Haken, eine Krähe hackt einer Frau (k)ein Auge aus, eine auf das Sohnes-Kind eindreschende Madonna; Beine in Ketten, bandagierte Arme, auf dem Boden hockende, kauernde Menscheninnen, Innereien und Intimes, Stick-Arbeiten, Hausrat, Unrat, Mechanik. Das im Alltag-Vorkommen bis In-ihm-Umkommen, gespiegelt im künstlerischen Werk: Arte-fakte. Mich machte diese Kunst befangen, schauen, deprimiert. Waren es doch Gesten der Befreiung! Eine Öffentlichkeit hatte das bestätigt! Aber was war in dieser Kunst nicht vom Schicksal gezeichnet, dem Schicksal abgetrotzt? Gewiß, identifizierbar eine Kunst von Frauen! Aber wie ein Anfang, auf Null gesetzt. Der Einsatz primitiver Darstellungsmittel, sui generis die Beschränkung weiblichen Lebens auf körperzentrierte Rituale anzeigend, verstärkte den Eindruck, daß hier innerstes, privatisiertes Leiden an die Öffentlichkeit gelangt war. Nicht »nur« das Leid einzelner Künstlerinnen, sondern das vieler Frauen – auch wenn dieses jenes nicht wahrer machte.

In einem Vortrag anlässlich einer Ehrung von Unica Zürn im Centre Pompidou, Paris, befragt Irigaray eine Kunst wie die von Zürn und Bellmer, die aus dem Wunsch heraus, wahr zu sein, vor allem psychisch wahr, Häßliches schaffe und glauben mache, daß die *psyché* häßlich, erschreckend, furchtbar sei. Eine Kunst, die von der Aufdeckung unserer Beschädigungen, Reize, verirrten Partialtriebe in Spiegeln und Todesdarstellungen handele, fehle die Berührung des Le-

bens, der Schönheit, folgert Irigaray. »Entzieht sich nicht die Kunst, die das Wahre sucht und, aus Respekt vor der Realität, das Häßliche erzeugt, ihrer Aufgabe? Denn die vollkommene Wahrheit ist schön oder erhaben.«¹ Wenn das Werk einer Künstlerin nicht (mehr) davon bestimmt ist, der Größe des Leids Abbild und Ausdruck zu geben, zu welchen Formen findet sie? Ohne von ihrem Frausein zu abstrahieren!

Wie also schöpferisch sein, kreieren als Frau? Schöpferisch, ohne sich aufzuspalten, zu zerstreuen? Die bekannte wie schwierige Antwort Irigarays lautet: In der Entdeckung und Entfaltung der eigenen Morphologie. In der Wahrnehmung einer weder unterworfenen noch reaktiven Morphologie. »Morphologisch ist die Frau zweifach Mund, zweifach Lippen. Ihre Umsetzung kann nur geschehen, wenn sie ihren Bezug zur Räumlichkeit und zum Foetalen [zur Fruchtbarkeit, G.J.] bewahrt.«²

Da alles, was wir als erste Materie vorfinden, bereits *morphae*, Form, ist, weist der Rückbezug auf die Besonderheit der weiblichen Formen auf ein kreatives Schaffen hin, das den natürlich-gegebenen Materie-Formen ihre Entfaltung in Zeit und Raum erlaubt, sie unterstützt, eine Welt eröffnet. In meiner Version: Es geht also nicht so sehr um Abbildung dessen, was ist, als vielmehr um die Wahrnehmung von Eigenschaften der lebendigen Materie, vor/nach ihrem Einschnitt oder ihrer Unterwerfung durch bereits kodierten Sinn.³ Wie die Liebe schöpferisch macht, die Sinne

1 Luce Irigaray: Eine Geburtslücke. Für Unica Zürn, in: Zur Geschlechterdifferenz, Wien 1987, S. 145

2 Luce Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, Frankfurt a.M. 1991, S. 18

3 Erfahrbare in der Kunst von Ulrike Bock/Brigitta Sgier: In der Rückkehr des Unterworfenen, Abgestorbenen – eine Geste zu zelebrieren, die vor der blinden Wiederholung einen Entscheidungsraum öffnet. Vgl. meinen Beitrag in der Dokumentation »Freiheit aus meiner Kehle«, Berlin 1991

wach, stellt sich mit ihr wahrnehmbar die Eigensinnigkeit der Materie ein. Was, wenn die Suche einer Frau nach Ausdrucks-Formen nicht weniger Wachsamkeit/Liebe verlangt? Um in einer Beziehung mit und für sich den Formen eine Form zu finden.

Bildlich gesprochen, ohne Anspruch, damit Irigarays Bedeutung zu erschöpfen, käme dieser Vorgang einem »Die Welt zur Welt bringen« gleich (Buchtitel der Diotima-Philosophinnen). In der Tat finden sich in alten und älteren Kulturen, der sogenannten Vorzeit, Darstellungen von Frauen: einzeln oder zu zweit oder als Mutter-Tochter-Paar. Die Art ihrer Repräsentation weist sie als Gottheit aus, göttliches Paar, als Muttergöttin. Weiter finden sich Darstellungen des weiblichen Körpers als Repräsentationen des Göttlichen: in den Formen der Lippen, in der Form des Geschlechts als Dreieck mit den eingezeichneten Lippen (Kykladen), einem doppelten bzw. zwei ineinander verschränkten Dreiecken, die die spirituelle Fruchtbarkeit anzeigen. Wobei das weibliche Geschlecht selbst – den Ort der Geburt der Welt, der Erzeugung des Universums evoziert. Charakteristisch war auch die bestimmte Verwendung von Farben, präsent noch in den Fresken der kretischen StierspringerInnen. Es handelt sich um Form- und Farbgebungen, die der lebendigen Materie mit ihren Formen zugeordnet waren und diese in Entsprechungen symbolisierten, deren Sinn und Bedeutungen uns heute noch »aufgehen« können. Die zudem – und der Hinweis ist wichtig – in einer Symbolik zu uns sprechen, die damals kulturell-spirituell bedeutungstragend war, weil sie Sinn und Ordnung stiftete. Der Verlust ihrer göttlichen Repräsentation ging schließlich mit der Zerstörung der Symbolik selbst einher; dem Verlust der Bedeutung des Mutter-Tochter-Paares folgte bald der Bedeutungsverlust der weiblichen Genealogie. Hier erinnere ich an die in der Volkskunst noch erhaltene Darstellung der ausschließlichen weiblichen Generationenfolge (?) in den Figuren der Matrjoschkas

oder Babuschkas. Was symbolisieren sie noch? Ein weib-weibliches Kontinuum, welches uns mit einer physisch-spirituellen Struktur ausstattet, die welterzeugend ist? Auf die reproduzierende Funktion reduziert hat sich für Frauen eine Formen-Leere, ein kulturelles Vakuum eingestellt. Bezogen auf fehlende gesellschaftlich-symbolische Praktiken sah Adrienne Rich darin eine Ursache für ein weiblich Negatives, das selbstzerstörerisch zwischen Frauen wirkt. Der Gründe genug, um neuen Ausdrucksformen auf die Spur zu kommen. Hier geleitet von der Feststellung Irigarays, daß die sinnlich wahrnehmbare Repräsentation unser bevorzugter Figurations- und Kommunikationsmodus ist. Den Sinn über Bilder auszudrücken, in der Geschichte den Frauen geraubt, entspreche zu einem großen Teil unserem weiblichen und mütterlichen Genius.¹

Ich meine, künstlerisch eingesetzte Mittel und originäre Ausdrucksformen von Frauen heute sind insbesondere da belebend, wo sie aufgrund der ihnen eigenen ›Sprache‹ Verbindungen, Übergänge schaffen, was Wort und Rede noch trennen. Sie können das Neue, das im Begriff ist, sich auszuweiten, eigens symbolisieren und stützen. An der Grenze der Worte ... sprechen. Kunst in dem Sinne malt, installiert, bildnert, verdichtet den Sinn, den eine Frau (sich in) der Welt gibt, nicht ohne ihr etwas hinzuzufügen = wegzunehmen = zu entstellen. Hörbar, entzifferbar, stellt sich die neu belebte vertikale und horizontale Dimension einer Frau dar: in der Beziehung zu sich, zu anderen Frauen, Männern. Antizipierbar in den Arbeiten, weil die Realität dieser Erfahrungen da ist. Originäre Arbeiten von Frauen existieren und sind als solche *wahrnehmbar*. Aber nur wahrnehmbar für diejenigen, die ihrerseits neue Bedeutungen

1 Luce Irigaray: Comment créer notre beauté, in: Je, tu nous, a.a.O., S. 135

artikulieren? und ihre Materialität auch diesseits/jenseits sprachlicher Symbolisierung suchen, die die Kluft zwischen Intelligiblem und Sensiblem nicht aufhebt.

Hier zeige ich¹ eine neuere Arbeit von Claudia Pöschmann. Auf heller Grundierung heben sich in der Mitte des längsformatigen Bildes und untereinander angeordnet weibliche Figurinen in Gold-Braun-Schwarz-Tönen ab. Von oben nach unten betrachtet, geben sie die weibliche Gottheit verschiedener Epochen zu erkennen, dann das (vergötterte) Bild-der-Frau gemäß typischer Mal-Perioden. Auf seine Art führt uns die Komposition eine weibliche Genealogie vor. Beginnend mit den unverwechselbaren Formen der berühmten Venus von Willendorf (ca. 30.000 v.u.Z.), darunter die Venus mit dem Horn (Laussel, 20.000 v.u.Z.), eine ägyptische Figurine (ca.3-4000 v.u.Z.); eine Renaissance-Madonna (14. Jahrhundert), das Bild einer Frau in den geometrischen Formen im Stil des Kubismus ..., zur Gegenwart hin werden die weiblichen Formen immer abstrakter. Eine zunächst für mich unauflösbare Spannung erzeugt die letzte Symbolisierung: Andeutung – eines neuen Zeichens der Frau? Setzung – durch sie selbst? Oder das emblematische Verschwinden des Weiblichen? Ein kritisches Symbol?

Gewiß, dieses Werk wirkt für sich, auf eigene Weise, allein durch die Harmonie von Farben und Formen. Wie kann eine/r sich davon nicht angesprochen fühlen. Es läßt innehalten, versammelt die Sinne – und öffnet sie für eine Intuition. Auch Irigaray hält die Schönheit der Werke für notwendig, denn sie unterstütze unsere Möglichkeit, Natur zu bleiben und von der Natur zum Geist überzu-

1 Der Vortrag, gehalten anlässlich der Tagung ›Genie und Geschlecht‹ im November 1997, wurde von einer Lichtbildvorführung begleitet. (Anm. d. Hrsg.)

gehen. Genau darin entdeckt sie unseren Genius. Schönheit definiert sich hier nicht in Hinblick auf ihr Gegenteil – sondern als Bedingung zur Unterstützung unseres Werdens und Sein-Könnens als geschlechtlich differente Wesen. Eine mögliche *Aufgabe von Kunst*, der kaum Rechnung getragen wird. Der Mangel weitet sich aus mit der Fortschreibung der überholten Trennungen schön/häßlich, Inhalt/Ausdruck, Geist/Natur. Die zwingen, ›Schönheit‹ in einem passiven Genießen enden zu lassen – was uns zu reaktiven, anspruchslosen Reizempfängern von Kunst degradiert.

Die Schönheit der Werke zur Unterstützung des Übergangs Natur-Geist trifft in ihrer Bestimmung nicht mit dem nur allzu gut verstehbaren Ruf einer gewissen Kunstkritik nach einer *neuen Schönheit in der Kunst* überein. Sie rekurriert auch nicht auf ein Ideal der Schönheit, das die Kunst so lang in die Pflicht genommen hat gemäß der Ästhetik Hegels oder neuerer Hegelianer wie Benedetto Croce. Danach soll Schönheit nichts anderes sein als Ausdruck und jeder *gelungene Ausdruck* einen Menschen zum Künstler machen. Jener Position zufolge kann Kunst das Gemeinste und Häßlichste darstellen, es muß nur gelingen, dann ist das logisch ebenso ›schön‹ zu nennen wie ein Bild des ›Lustvollen und Guten‹. Schönheit, Kunst, Ausdruck sind da synonym geworden, denn Schönheit wird als Expression schlechthin gedacht, sofern sie ›geistige Tätigkeit‹ darstellt. Auch sie bereits definiert, läßt diese ästhetische Position mit ihrem Begriff des Schönen als zentrale Kategorie nun allerdings der Kunst selbst das zuschlagen, was sie durchzieht an zugemuteten Schock-Inszenierungen und obszönen Exhibitionen, an ohrenbetäubenden Installationen. Ich will nicht den Bezug zum fäkalen Objekt in der männlichen Kunst analysieren, auf den Irigaray hinweist. Sondern ich suche ein sich artikulierendes Interesse für Kunst, und eine mögliche Aufgabe der Kunst

mit dem zu kontrastieren, was ihren öffentlichen Stellenwert (noch) markiert. Nebenbei wird damit einer *öffentlichen Kunst* die Funktion streitig gemacht, bestenfalls das ›ganz Andere‹ zu repräsentieren, ein ›Anderes‹ freilich immer ausschließlich gemäß männlicher Chiffrierung und De-Chiffrierung.

Das Interesse für Kunst, heißt es schon moderater, lebe von einer Faszination des Kalküls ihres Erscheinens. Das erläutert Martin Seel, Professor für Philosophie, in seinem Beitrag für eine große Tageszeitung zum Ende der Dokumenta X. Der Autor setzt auf imaginationsfähige Betrachter, die einen ganz gewöhnlichen Gegenstand, ein ›Objekt für den leiblichen Gebrauch‹ wie etwa einen Regenschirm, eine Bürste, einen Flaschentrockner, nein, *den* Flaschentrockner (ready made Duchamps), also ein Alltagsobjekt unterscheiden können von seinem artistischen Erscheinen. Was nach Seel allein ein kontemplatives Sehen-Können voraussetzt. Von zwei phänomenal identischen Objekten könne dann eines ein Kunstwerk sein, das andere bleiben, was es ist: ein Gebrauchsgegenstand. Das Kunstobjekt verkörpere eine Idee, die dem ersten Augenschein nach oder dem alltäglichen Gebrauch der Sinne nach nicht als Idee erscheint. Ein Bild an der Wand z. B. entpuppt sich bei näherem Betrachten als ein zweiseitiger Buchtext, der da hängt, und der Sessel lädt auch nicht, wie man unbesehen annimmt, zum Sitzen ein, sondern ist so geartet, daß seine Bestimmung zum Dekor ›erscheint‹. Oder denken wir an das bekanntere »housekeeping«, dieses »septische Schlafzimmer aus dem Katalog, das gerade eine Frau verläßt, die einer Krankenschwester ähnelt. Was passiert im Betrachter, das diese Kunst so erwähnenswert macht? Ein Gedanke stelle sich ein. Bei mehreren Gedanken gar ein intelligentes Spiel. Unter Kunstverdacht sehe man einen x-beliebigen Gegenstand eben anders. Ein

Oszillieren zwischen Vorder- und Hintergrund, Über- und Unterbau; ein Vexierspiel. Alle (?) sind eingeladen teilzunehmen, und vor allem: es macht Spaß. Ob die Objekte noch schön oder häßlich zu nennen sind, bizarr oder klotzig, derartige Prädikate verlieren tatsächlich ihre Geltung. Waren, Objekte, ohne jede Aura, plus minimalster Kontemplation ver-sehen, schon besitzen sie eine. Jede/r kann sich hier einfäden, jede/r mitmimen. Eine quasi-demokratische Kunst, die kein Geschlecht mehr kennt? Nur den privilegierten Bezug zum Gebrauchs-Objekt! Ein vornehmlich männliches Spielfeld der kalkulierten Erscheinungen, meine ich, dieses abgekartete Spiel mit sogenannten Differenzen. Das weniger die Sinne schärft als das Mißtrauen in sie verschärft. Was dieser Kunst zum Vorteil gereicht – Kunst ohne Delirium, ohne Wahn, ohne Schize – macht, daß sie endlich Spiel sein kann, nahtlos übergeht in Spaßkultur? Handelt es sich um das Ende von Kunst, weil ohne Exzeß oder Wahn keine/r mehr etwas Ver-rückendes zu sagen hat, es keine Erfahrung mehr gibt, die noch mitteilenswert wäre?

Schöpferisch sein bedeute nicht zwangsläufig, über ein negatives Schicksal zu gehen, bedeute nicht notwendigerweise Wahnsinn oder Vernunft, gibt Irigaray zu bedenken. Das Gespaltensein müsse sich nicht notwendigerweise als Bedingung des Künstlers zeigen. »Könnte nicht das Gegenteil der Fall sein?« fragt sie. »Ist nicht der Künstler derjenige, der macht: poeien? Der die Materie bearbeitet, und der sich nicht teilt, sich nicht spaltet – um was zu bearbeiten? Welche Materie? Das bereits in der Sprache und der Kunst vorhandene? Das bereits Anerkannte? Das, was [...] von [...] der Materie gelehrt wird?«¹ Diese Fragen Irigarays zielen auf ein Problem der Kunst. Unter Kunst versteht auch sie Formgebung der *hyle*, Materie. Vergegen-

1 Luce Irigaray: Eine Geburtslücke. Für Unica Zürn, a.a.O., S. 142

wärtigen wir uns ihre Bearbeitung, z.B. beim Plastizieren, kann nach Beierwaltes der Prozeß wie folgt beschrieben werden: Der künstlerisch Schaffende (*homo artifex*) formt einen Körper, indem er im Akt des Herstellens eine Idee oder eine gedachte, intendierte Gestalt (*forma, species*) sichtbar werden läßt. Oder der *artifex* holt die in der gegebenen Materie immanente Form oder Idee durch Formung hervor.¹ Frage ich jedoch nach der *Erzeugung* der Idee, nach dem Bewußtsein von den Ideen in künstlerischer Gestalt, so bleiben diese zumeist im Geheimen. Die empfangene Vision oder Inspiration oder auch nur Anregung verschließt sich für mich als Betrachterin der reinen Form/Farbe. Wahrnehmbar ist eher das Pathos männlichen Schaffens. Ungeachtet dessen. Wenn die Formgebung selbst, die ausgearbeitete Gestalt über eine Nachahmung oder ein Exemplum (Vorbild) hinausweist, haben wir es traditionellerweise mit einem Genie zu tun.

Zwischen dem/der Kunstschaffenden und der zu bearbeitenden Materie mediatisiert also eine Idee, eine Form-, eine Gestaltidee, deren Erzeugung dunkel bleibt. »Mein Bild soll nicht auf eine bestimmte Weise wirken«, hörte ich neulich einen bekannten Maler sagen, »es ist bewirkt!« Von der Antike bis zur Gegenwart haben sich Künstler »bewirken« lassen – von ihren Idealen, die sie geschaut, sich gegeben haben. Geformt nach der Idee des Schönen, gedichtet nach der Idee des Wesens des Schönen (Hölderlin). Ihre Kreatoren, Genies genannt, wurden gefeiert, erhoben, manchmal posthum. Ihre 1000jährige Geschichte, 3000jährige Geschichte einer Eignung, Aneignung, sie ging einher mit der Auslöschung des weiblichen Geistes, der Symboliken und Ideationen von Frau-

1 Vgl. Werner Beierwaltes: *Creatio*, in: *Identität und Differenz*, Frankfurt a.M., 1980

Mutter-, Erde-Natur. Dies nicht zu vergessen, darauf insistiert Irigaray und hält die Suche der Frauen nach einem ihnen eigenen Absoluten und seiner Figuration für unabdingbar.

Wenn eine Frau heute jene Beraubung des Weiblichen nicht als konstitutiv ansehen will für das männlich konstruierte Universum, stützt sie sich hier und da auf Arbeiten fortschrittlicher Männer, die mit der Geschlossenheit ihrer genealogischen Formen brechen wollen. Sei es durch De-Konstruktion der Systematizität des Außen, des Außerhalb-von-Sich. Sie suchen die Abgeschlossenheit von/in sich zu sprengen, indem sie ein »Subjekt der Imitation« denken, ursprünglich »offen für«, ursprünglich »außer-sich«, ek-statisch (Heidegger), endlich; ein Subjekt, das »de-sistiert« (Derrida) durch *différance*, wesentlich sterblich, mit einem ursprünglichen Gebrechen usw., mit einer »Voreinschreibung in die Sprache« (Lacan), auch wenn dieser Versuch der Beschreibung noch »einem dialektischen Schema entstammt« (Lacoue-Labarthe).¹

Ist anzunehmen, daß sich hiermit ein Denken öffnet, das Frauen zu atmen und zu kreieren erlaubt? Es bleibt vor allem ein dekonstruierendes Denken des Mannes, *seiner* Genese. Wir haben nicht zu de-konstruieren, schreibt Irigaray, sondern zu konstruieren, und gibt im Hinblick auf die begriffliche Sprache zu bedenken: » [...] das *Männliche ist die Markierung*, die nichts von der Natur (einschließlich der phonischen, phonetischen, linguistischen) und dem weiblichen Geschlecht als Natur weiß.«² Darum ist es ein Wagnis

1 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe: *Mimetisches Vermögen*, in: *Die Fiktion des Politischen*, Stuttgart 1990, S. 122 f.

2 Luce Irigaray: *Das weibliche Geschlecht*, in: *Genealogie der Geschlechter*, a.a.O., S. 178

oder es kann eines werden, wenn die Frau versucht, (sich) Formen zu finden. Dabei sich nicht abtrennt von der *hyle*, Materie, die sie selbst ist und darstellen kann im schöpferischen Umgang mit der Materie. An diesem ›Zwischen-Ihr-und-Ihr‹ hat die Welt teil und es erzeugt Welt. Vorausgesetzt, eine Frau will ein Außerhalb ihrer selbst, und sie bewahrt sich die Fähigkeit der Imagination. Irigaray faßt Imagination hier als synthetisches Vermögen, als Möglichkeit einer psychischen Integration. Dieses Vermögen werde durch ein ausschließlich analytisches Wissen behindert. Die Imagination im Dienste des analytischen Wissens zerstöre das Raum-Zeit-Gefüge des Subjekts. Auch des weiblichen Subjekts oder die Subjektwerdung einer Frau, die sich durch die Besonderheit ihrer Beziehung zum Imaginären auszeichne. Die weibliche Identität beruht nicht auf einer Trennung, einer Entgegensetzung in der Frau selbst, anders als Hölderlins (heute noch unübertroffene) Quasi-Definition zu verstehen gibt. Für ihn ist Selbstbewußtsein, mithin Identität nur möglich »dadurch, daß ich mich mir selbst entgegensetze, mich von mir trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im entgegengesetzten als das selbe erkenne«.¹

Das weibliche Subjekt ist kein Subjekt der Entgegensetzung, der Trennung; weibliche Identität gründet sich nicht in der Opposition Subjekt/Objekt, Natur/Sprache, sondern in einer Subjekt-Subjekt-Beziehung. Ich kreierte ein (weibliches) Objekt-der-Erfahrung, wenn ich mich durch den Abstand einer Erfahrung in Zeit und Raum *heute*, *wieder*, im Licht der Erfahrung sehe. In einer so belebten Interiorität werde ich *eine* – *differente* – Frau und erzeuge Differenz in der Anerkennung des/der anderen. Allerdings, in einer Kultur der Oppositio-

1 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*, »Frankfurter Ausgabe«, Frankfurt a.M. 1991, S. 150

nen aufzuwachsen, die dem männlichen Subjekt entspricht, bedeutet tatsächlich eine Spalte oder einen Identitätsverlust für die Frau. Was ein immer wieder erneutes Auf- und Zu-sich-zurück-Kommen verlangt, nach Wieder-Berührung oder Selbstberührung. Dies zu entdecken und zu imaginieren, ist stets auch körperlich wahrnehmbar für mich.

Wer die Besonderheit oder ›Originalität eines Selben‹ denkt, das sich durch seine Beziehung zur Verkörperung auszeichnet, denkt weibliche Differenz. In der Ethik der sexuellen Differenz¹ imaginiert denn auch Irigaray ihre Verortung. Im Unterschied zum Männlichen habe das Selbe der Frauen einen Bezug zur Erscheinung und Verkörperung, der mit dem des männlichen Universums unvereinbar sei: durch seine Art der Beziehung zum Mukösen, seinem Wohnen im Mukösen. Ein Erfahren im Innern, an den Grenzen des Körpers. Das Muköse, theoretisiert Irigaray, begründe für das Weibliche stärker die Intimität der körperlichen Wahrnehmung und der Schwelle. Das Muköse habe keinerlei Permanenz, könnte eher das »Gewebe« der Entfaltung von Dauer sein. Bedingung der Möglichkeit einer Ausdehnung in der Zeit? Gelöscht, wenn ein Subjekt sich darauf, daraus aufrichte und seine Setzungen mache. Weil das Muköse sich der numerischen Ordnung entziehe (im Sinne einer darstellbaren Einheit), könne es den Ort seines Übergangs anzeigen, seiner Grenze. Daraus schließt Irigaray, daß das Muköse eine bis heute ungedachte Beziehung zum Göttlichen haben könne. Eine Perspektive zur Transfiguration des Fleisches, des geschlechtlichen Körpers.

Das Muköse nimmt dabei theoretisch die Stelle einer den Frauen zugeschriebenen ›Seele‹ an. Es könne den Übergang si-

chern zwischen Interiorität und Exteriorität, die Schwelle des Übergangs. Vor allem durch das Sprechen, mit Bildern, die erlauben, aus sich herauszutreten und zu sich zurückzukehren, sich vom Körper ›abzulösen‹, sich ein Territorium zu geben und eine Umgebung zu schaffen. Denkbar wird die Autonomie einer Frau, ihre absolute Unabhängigkeit und Freiheit. Un-endlich gehalten in ihrer Verbindung zum Kosmos, in der bewußten Atmung, womit sie schöpft, kreiert. Einsamkeit anzunehmen, Fesseln zu zerreißen, das sei möglich geworden für eine Frau. Irigaray realisiert dies, nicht ohne der notwendigen Suche nach repräsentativen Formen, Bildern und Modellen eines (Göttliche-) Werden der Frau wieder und erneut Ausdruck zu geben.

In diesem Entwurf manifestiert sich eine Frau als seine Ursache – und sie erzeugt Wirkungen. Genial gedacht und entfaltet, unterstützt und inspiriert das Denken *einer* Frau die Suche vieler. Das Gefühl für weibliche Größe, für Genialität findet ein Maß hinsichtlich dessen, was ihm ansonsten als Identifikation, als Glaube an ... oft aufgezwungen bleibt. Hier und heute, zwischen uns hat die bewußte Wahrnehmung weiblichen Eigen-Seins und Eigen-Sinns in vielfältigen Formen Gestalt angenommen. Erkennbar in den politisch-öffentlichen Beziehungen mit eigenen Maßstäben, selbstgesetzten Prioritäten der Bezugnahme und anerkannter Autorität. Wo ein derart verändertes Selbstbewußtsein zu einem eigenständigen Werk führt, zu einem Kunstwerk, schreibt es sich als solches auch darin ein. Das belegen wenige Zeilen aus dem Werk einer Dichterin und Philosophin, mit denen sie uns ihr Selbstsein und ihr Verhältnis zum Genie mitzuteilen wußte:

1 Vgl. Luce Irigaray: Ethik der sexuellen Differenz, a.a.O., S. 131 f.

Endlich zu wissen wer ich bin!
Endlich, die Lampen auf deiner Seite
Das weitere Leben zu *seh*n!

Vorbei Mitternacht! Vorbei der Morgenstern!
Vorbei Sonnenaufgang!
Ach, was für Meilen da *waren*
Zwischen unsern Füßen, und Tag!

Emily Dickinson (ca. 1860)¹

1 Emily Dickinson: Gedichte, Stuttgart 1970, S. 23

Andrea Jahn

»The Making of Louise Bourgeois« – oder: Was eine Künstlerin macht und was daraus gemacht wird

Dieser Vortrag wird sich mit der Frage beschäftigen, warum es bis heute für Künstlerinnen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen immer noch schwierig ist, auf dem Kunstmarkt langfristig Fuß zu fassen und schließlich auch Eingang in die Museen zu finden, die unverändert als die Instanzen anzusehen sind, die darüber entscheiden, was überhaupt als Kunst und wer als namhafter Künstler zu gelten hat.

Ursprünglich wollte ich das Problem am Beispiel mehrerer Künstlerinnen aufrollen und den Blick auch auf die Rezeption jüngerer Künstlerinnen lenken. Dabei stellte sich jedoch heraus, daß eine Rezeptionsgeschichte, die sich lediglich über fünf oder zehn Jahre erstreckt, nur bedingt dazu dienen kann, gesellschaftliche Strategien aufzuzeigen, da diese unmittelbar von der historischen Entwicklung und den reaktionären oder liberalen Tendenzen in unserer Kultur abhängig sind.

Deshalb werde ich diesen Fragen zunächst anhand einer Künstlerin nachgehen, nämlich der amerikanischen Bildhauerin Louise Bourgeois, die 1911 in Paris geboren wurde und seit 1938 in New York lebt und arbeitet. Ihr Beispiel ist insofern repräsentativ für die Laufbahn vieler Künstlerinnen, weil ihre Arbeit trotz ständiger Prä-

senz in der New Yorker Kunstszene 40 Jahre lang beharrlich ignoriert wurde und es ihr erst 1982 durch ihre erste Retrospektive am Museum of Modern Art gelang, international bekannt zu werden. Mit 82 Jahren wurde ihr schließlich die Ehre zuteil, die Vereinigten Staaten 1993 auf der Biennale in Venedig zu repräsentieren. Das erscheint um so erstaunlicher, wenn man weiß, daß Bourgeois seit den 40er Jahren zum Kreis derer zählte, die, wie Jackson Pollock, Barnett Newman, Robert Motherwell oder Andy Warhol, die amerikanische Nachkriegskunst maßgeblich geprägt haben.

Ich werde mich hier mit der Frage beschäftigen, warum Bourgeois bis heute als Exotin und Randerscheinung behandelt wird, welche Rolle die Kunstkritik dabei gespielt hat, und wie sich in ihrem Fall die wachsende Diskrepanz zwischen dem, was die sog. Öffentlichkeit von ihr erwartete, und dem, was sie tatsächlich künstlerisch entwickelt hat, auf ihre Position als Künstlerin auswirkte.

Eine kritische Auseinandersetzung mit der Rezeption von Louise Bourgeois wirft zunächst mehrere Probleme auf. Denn der Betrachtung dieser Künstlerin und ihres Werks steht eine Ansammlung von Klischees im Wege, die sich zum einen aus den Legenden ihrer Jahrzehntelangen, äußerst einseitigen Rezeption und zum anderen aus dem von Bourgeois selbst geschaffenen Mythos der Einzelgängerin zusammensetzt.

Diese Vorstellungen suggerieren das sehr populär gewordene Bild einer »persönlichen« Kunst, die der Künstlerin angeblich zur Therapie ihrer eigenen Kindheitserfahrungen dient. Ein solches Image versperrt jedoch den Blick auf Bourgeois' künstlerische Absichten und Leistungen, die sich, wie ich hoffentlich deutlich machen kann, nicht auf die Verarbeitung von Kindheitsängsten und Neurosen reduzieren lassen.

Schließlich handelt es sich bei diesem Künstlerinnen-Image um ein Phänomen, das ganz eng mit den Strategien einer patriarchalisch geprägten Kunstkritik und Kunstgeschichtsschreibung verknüpft ist, die ein Interesse daran hat, die Kunst von Frauen im Persönlichen zu verorten und aus der allgemeinen Kunstgeschichte auszuschließen. Das heißt, der autobiographische Aspekt mag eine Ebene darstellen, auf der sich das Werk entschlüsseln läßt. Er erklärt jedoch nicht, warum diese Künstlerin in ihrer Entwicklung zu ganz bestimmten formalen Lösungen gefunden hat. Vor dem Hintergrund der europäischen und amerikanischen Avantgarde-Bewegungen, mit denen Bourgeois sehr gut vertraut ist, erweist sich ihre Arbeit denn auch als ausgesprochen professionelle und kritische Auseinandersetzung mit den künstlerischen Tendenzen ihrer Zeit.

Zuerst möchte ich am Beispiel einzelner Ausstellungsprojekte aus den 40er und 60er Jahren zeigen, welche Diskrepanz zwischen Bourgeois' künstlerischen Intentionen und deren Darstellung in Kunstwissenschaft und -kritik besteht. Anschließend werde ich erläutern, warum eine solche Rezeptionspraxis für das Werk von Künstlerinnen wie Bourgeois fatale Folgen haben kann.

Lassen Sie mich dazu eine längere Passage zitieren, die ich einer der jüngsten Veröffentlichungen über die Künstlerin entnommen habe, aus dem Magazin der FAZ vom 17. Januar 1997, überschrieben mit dem Titel »Die Kunst als Fest der gequälten Seele«: »Indirekt bestimmt die Kindheitserfahrung ihr gesamtes Oeuvre. Der Schmerz hat nicht nachgelassen, die Narben wollen nicht verheilen. Was ihr aber Pein im Leben verursacht, ist für ihre Kunst ein Segen. [...] Sie steckt voller ungelöster Probleme und dringender Geschichten, ist also gezwungen, ob mit oder ohne Publikums-erfolg zu Werke zu gehen. Jeden Morgen eilt sie ins Atelier, um ihre

Verletzungen zu pflegen, um ihre Seelenqual zu lindern, um die Angst, die nicht zu bannen ist, zumindest verstehen und ertragen zu können.«

Wenn diese Sätze überhaupt etwas über Bourgeois' Kunst aussagen, dann, daß ihre Arbeiten anscheinend persönlicher, intimer Natur sind. So, als ob diese Künstlerin, die 1938 nach ihrer Ausbildung an den Pariser Akademien der Ecole des Beaux Arts, der Académie Ranson, der Académie Julian, und der Académie de la Grande Chaumière im Alter von 27 Jahren von Paris nach New York übersiedelte, »unbefleckt« von den künstlerischen Entwicklungen ihrer Zeit arbeiten würde.

In den 40er Jahren orientierte sie sich deutlich am Kubismus, besonders an ihrem Lehrer Fernand Léger, und stand in Kontakt mit den Surrealisten. Daß ihre künstlerische Orientierung sehr vielseitig war, hat sie selbst immer wieder betont und nennt neben Léger Othon Friesz, Paul Colin, Michèle Leiris und André Breton. Diesem lebhaften Austausch mit anderen Künstlern und Intellektuellen werden beharrlich Argumente entgegengehalten, die die Künstlerin selbst in Umlauf setzt. Ich zitiere erneut aus dem FAZ Magazin: »Eine Langstreckenläuferin hat sich Bourgeois genannt, und das ist sie und eine einsame dazu. [...] Keiner Gruppe schloß sie sich an, keine Kunstrichtung war für sie die richtige, weder der Kubismus und Surrealismus ihrer Jugendjahre in Paris, noch der Abstrakte Expressionismus ihrer amerikanischen Kollegen, noch die Pop-art samt mannigfacher Wirkung und Gegenwirkung. Wenig beachtet stand sie im Abseits, obwohl nicht unbedingt in der Opposition.«¹

1 Zit. nach Jordan Mejias: Die Kunst als Fest der gequälten Seele, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, 17.1.1997, S. 8-14

Warum die Künstlerin selbst dieses Klischee immer wieder aufs neue ins Gespräch bringt, werde ich an dieser Stelle nicht näher erläutern. Daß es sich dabei aber um eine stereotype Einschätzung handelt, die der künstlerischen Praxis Bourgeois' in keiner Weise gerecht wird, läßt sich bereits am Beispiel ihrer frühen Entwicklung zeigen, die eben nicht eine vermeintliche Isolation der Künstlerin, sondern ihre kritische und subversive Auseinandersetzung sowohl mit der politischen Realität des Zweiten Weltkriegs als auch mit ästhetischen Konventionen deutlich macht.

Mit ihren frühen stelenartigen *Personnages* übernahm Bourgeois auf dem Gebiet der Assemblage und des Environments (ein Begriff der erst in den 50er Jahren geprägt wurde) eine wegweisende Rolle in der amerikanischen Bildhauerei, da sie zu einer Zeit mit zusammengefügt Holzobjekten arbeitete, als die führenden Vertreter der New York School, wie Herbert Ferber (1906-1991), Seymour Lipton (*1903), und andere mit Techniken der direkten Metallverarbeitung experimentierten.¹ (Der Begriff 'New York School' wird gleichbedeutend mit dem Abstrakten Expressionismus verwendet und bezeichnet eine Bewegung in der amerikanischen Kunst, die ausgehend von den 30er Jahren bis in die 50er Jahre aktiv war.)

Gleichzeitig nahm sie mit diesen abstrakten Totem-Figuren, die

1 Die beteiligten Künstlerinnen und Künstler arbeiteten (zumindest bis zu Beginn der 50er Jahre) nicht mit dem Blick auf gemeinsame ästhetische oder ideologische Ziele, sondern teilten lediglich ein Interesse an der philosophischen Auseinandersetzung, die das politische und kulturelle Klima der Nachkriegszeit in den USA prägte. Oder um Ashton zu zitieren: »Abstract Expressionism and the New York School appeared to be a set of attitudes that generated works which reflected a set of attitudes.« Dore Ashton: New York School, Berkeley, Cal./Oxford, 1992¹⁹⁷², S. 3

zwischen 1947 und 1949 entstanden, eine Entwicklung vorweg, die Mitte der 50er Jahre ihren Höhepunkt erreichen sollte. Dabei war sich die Künstlerin der aktuellen Tendenzen in der Kunstszene New Yorks durchaus bewußt und beteiligte sich engagiert an der kritischen Bestandsaufnahme der Situation der amerikanischen Avantgarde und ihren Zielen.

Im Herbst 1948 hatten die Maler William Baziot, Robert Motherwell, Mark Rothko und der Bildhauer David Hare im New Yorker Stadtteil Greenwich Village die Artists' School gegründet, mit der Absicht, ein Künstlerforum zu schaffen, das durch offene Vorlesungen über Malerei, Skulptur, Literatur, Musik, Philosophie und Psychologie ein breites Erfahrungsangebot bieten sollte. Auch Bourgeois gehörte zum Kreis der regelmäßigen ZuhörerInnen und DiskussionsteilnehmerInnen, und es scheint mir nicht unerheblich, daß sie als eine von drei Künstlerinnen an der programmatischen Sitzung teilnahm, die dort vom 21.-23. April 1950 in einer Runde von 28 Künstlern stattfand.¹ In diesem Umfeld muß die künstlerische Entwicklung Bourgeois' gesehen werden. Daß sie dabei zu sehr unkonventionellen, eigenen Lösungen kam, soll das nächste Beispiel veranschaulichen.

Mit THE BLIND LEADING THE BLIND (1949) entwarf die Künstlerin eine der ersten *environmental assemblages*, die sie aus einem Fen-

1 Beteiligt waren neben Bourgeois die Malerinnen und Maler Hedda Sterne, Adolph Gottlieb, Jimmy Ernst, William Baziot, Janice Biala, Willem De Kooning, Hans Hofmann, Robert Motherwell, Barnett Newman, Ad Reinhardt, und die Bildhauer Herbert Ferber, Peter Grippe, David Hare, Ibram Lassaw, Richard Lippold, Seymour Lipton und David Smith, außerdem Alfred H. Barr, der Direktor des Museum of Modern Art.

stersturz zusammenfügte und schwarz und rot bemalte.¹ Sie besteht aus sechs 1,65 m hohen, langgestreckten Holzkeilpaaren, die in kurzen Abständen vertikal nebeneinander angeordnet sind und an ihrem oberen, breiteren Ende von einer Holzleiste auf einer Länge von 170 cm zusammengehalten werden. Diese Form suggeriert eine Fortwärtsbewegung, der die Beinkeile zu folgen scheinen. Auffallend ist, daß diese aus roh bearbeitetem Holz bestehenden ›Beine‹ unregelmäßig geformt sind und auf unterschiedlich breiten Spitzen direkt auf dem Boden stehen. Die Skulptur wird so zu einem Teil des räumlichen Umfeldes, ebenso wie umgekehrt der Raum durch sie hindurch sichtbar bleibt.

Gleichzeitig ist auch diese Arbeit als *Personnage* oder *Personnage-Gruppe* zu verstehen, insofern jeweils ein ›Beinpaar‹ die Gegenwart einer Figur repräsentiert, die in diesem Fall jedoch nicht für sich steht, sondern direkt mit den anderen verbunden ist. Die Künstlerin führt so die Problematik des Individuums in seinem Verhältnis zur Gruppe bzw. zu seiner Umgebung vor: »Ich hatte eine Gruppe schwarzer Figuren, die ich Die Blinden nannte – ›The Blind Leading The Blind‹ stellt eine Art von Kommunikation dar, oder vielmehr ihr Fehlen [...] Wissen Sie, das Schicksal führt diese blinden Menschen zusammen für das Werk.«²

Bourgeois spielt mit ihrem Titel und der Anordnung der Figuren auf das Motiv des Blindensturzes von Pieter Brueghel d. Ä. [DIE PARABEL VON DEN BLINDEN (1563)] an und nimmt damit nicht nur Bezug zur Kunstgeschichte, sondern stellt die Skulptur auch inhalt-

1 Diesen Hinweis verdanke ich Lucy Lippards Beschreibung in ihrem Artikel »Louise Bourgeois – From the Inside Out«, in: From the Center, New York, 1976, S. 241

2 Bourgeois, zit. nach Roberts (März 1968) S. 44

lich in Verbindung zur Außenwelt – als kritischen und ironischen Kommentar auf die aktuellen Bedingungen des oder der einzelnen in der Gesellschaft: »Die blinden Wachen: das sind behinderte Menschen, weil sie eigentlich dazu da sind, uns zu schützen, aber sie sind blind. Sie sind zu nichts nütze, weil sie weiblich sind: und dieses Thema, das psychologisch gemeint ist, wird figurativ umgesetzt in der Skulptur THE BLIND LEADING THE BLIND [...].«¹ »Darin äußert sich das Frauen-Problem, es sind Frauen, die sich aneinander anlehnen und sich gegenseitig stärken, um mit einem gemeinsamen Problem fertigzuwerden.«²

Dabei lassen sich zwei Haltungen erkennen, die hier das Frauenbild Bourgeois' prägen: Erstens ›Blindheit‹ als Metapher für die ›weibliche Existenz‹, die sich durch Hilflosigkeit auszeichnet und als Last oder Behinderung für andere aufgefaßt wird. Zweitens präsentiert sie die Frau als Opfer der patriarchalen Gesellschaft, der sie sich nur durch Solidarisierung stellen kann.

Auch die formale Umsetzung von THE BLIND LEADING THE BLIND gibt Hinweise auf diese Labilität und Unvollkommenheit des ›Weiblichen‹. So besitzt die Skulptur keine Basis, die dafür sorgen könnte, daß ihre einzelnen Beinpaare alleine, ohne den Verbindungskeil standfest wären. Darüber hinaus weisen auch zu kurze, abgebrochene und wieder angeflickte Spitzen daraufhin, daß es sich um eine ›Gruppe von Invaliden‹ handelt.

In einer weiteren Variante von THE BLIND LEADING THE BLIND bringt sie diese feministischen Aspekte noch deutlicher zum Ausdruck: C.O.Y.O.T.E. (1947-49) Bemaltes Holz, 138 x 213,5 x 29

- 1 Bourgeois, zit. nach Alain Kirili: The Passion For Sculpture – A Conversation with Louise Bourgeois, in: Arts, vol. 63, no. 7 (March 1989) S. 72
- 2 Bourgeois, zit. nach Jennifer Dalsimer (1986), Tonbandaufzeichnung

cm unterscheidet sich nicht nur im Titel von der ersten schwarz-roten Fassung, sondern weist auch einige formale Änderungen auf. Sie ist mit zwanzig Beinpaaren um einiges länger als diese und in monochromem Rosa gefaßt – einer Farbe, die für Bourgeois eine besondere Bedeutung besitzt. »Rosa ist weiblich. Es repräsentiert das Vermögen, sich selbst gut zu finden und annehmen zu können.«¹

Mit C.O.Y.O.T.E. bezieht Bourgeois bereits Ende der 40er Jahre eine deutlich feministische Position, auch wenn ausdrückliche Stellungnahmen zum Feminismus von ihr erst seit den 70er Jahren belegt sind. Ferner deutet sich in diesem Werk (im Gegensatz zur ersten Version) eine positive Wendung hinsichtlich seiner politischen Aussage an: Die Künstlerin macht Frauen als Außenseiterinnen sichtbar und führt ihre Solidarisierung als Möglichkeit vor, eine eigene Stellung zu behaupten. Daß es sich dabei um Frauen handelt, die als Prostituierte der gesellschaftlichen Diskriminierung am stärksten ausgesetzt sind, macht sie im Titel deutlich, dem das Motto der politischen Aktivistin Margot St. James und ihrer Prostituiertenorganisation² zugrundeliegt: »Come Off Your Old Tired Ethics«, was soviel heißt wie, »Leg endlich deine müde, alte Moral ab«. Dazu Bourgeois: »The Blind Leading the Blind ist ein Werk, das mich zum Feminismus bringt. Ein anderes, das dem sehr nahe steht, ist C.O.Y.O.T.E. [...], der Name ei-

1 Bourgeois, zit. nach Meyer-Thoss (1992), S. 178-79

2 Im Interview mit Jennifer Dalsimer gibt Bourgeois noch genauere Hinweise auf ihr Verhältnis zu Margot St. James, die sich als Führerin einer Prostituiertengruppe an die UN wandte, um für die Rechte der Prostituierten zu kämpfen. Mit ihr und Florence Kennedy, »The Black Fury«, traf Bourgeois auf Initiative einer Frauengruppe zusammen. Daraufhin begann sie, sich für die Sache dieser Frauen einzusetzen, »because they were real women with real problems.« Zit. nach Dalsimer (1986), Tonbandaufzeichnung.

ner Prostituiertengruppe. Alles, was sie tun können, ist aneinander festzuhalten. Als einzelne könnten sie nicht einmal auf ihren Füßen stehen, aber wenn sie einander festhalten, schaffen sie es. Es ist auch ein Kommentar auf persönliches Scheitern, Mängel und Behinderungen. Sie kauern zusammen, und durch ihre positive Haltung zueinander beziehen sie Energie, die notwendig ist, um in der Welt zu bestehen. Sie überwinden ihre Angst gut genug, um sich schließlich selbst auszudrücken und das zu sein, was sie sind.«¹

Wann und wie wurden diese Arbeiten nun rezipiert?

Ausstellungsbesprechungen, kommentierte Interviews und Publikationen über Einzelaspekte ihrer graphischen und plastischen Arbeiten finden sich seit Ende der 40er Jahre. Diese Rezeption der Künstlerin konzentrierte sich bis Mitte der 70er Jahre nahezu ausnahmslos auf die formale Betrachtung ihres Werks im Kontext der amerikanischen Bildhauerei der New York School. Eine inhaltliche Analyse fand nicht statt.

Bourgeois setzte sich seit den 40er Jahren mit Themen auseinander, die nicht dem Mainstream der patriarchalen Kunstszene entsprachen, doch oberflächlich folgte sie in diesen Arbeiten einer Ästhetik, die durchaus mit dem zu vereinbaren war, was die männlich dominierte amerikanische Bildhauerei dieser Jahre hervorbrachte.

Formal betrachtet erregten Bourgeois' Skulpturen kein Aufsehen, deshalb hatte sie damit Erfolg: Bereits anlässlich ihrer zweiten Soloausstellung bei Peridot 1950 kaufte das Museum of Modern Art die Arbeit SLEEPING FIGURE. Von 1953 bis 1957 war sie regelmäßig bei den Jahresausstellungen des New Yorker Whitney Mu-

¹ Bourgeois, zit. nach Kuspit (1988), S. 70

seum vertreten, von dem 1956 ihre Arbeit ONE AND OTHERS erworben wurde.

Auch in den 60er Jahren beteiligte sich Bourgeois an verschiedenen Gruppenausstellungen in Galerien und zeigte ihre Werke regelmäßig im Rahmen der New Yorker Sculptor's Guild. Doch es ist bezeichnend, daß das Interesse der Museen an ihren Arbeiten in diesen Jahren deutlich zurückging und sie erst wieder 1973 mit der raumgroßen Marmorinstallation THE NO MARCH auf der Whitney Biennale vertreten war, die wohl nicht zufällig den Anspruch an die aktuelle minimalistische Ästhetik der 70er Jahre erfüllte.

Daß diese mangelnde Aufmerksamkeit mit gravierenden Änderungen in ihrer künstlerischen Praxis zusammenhängt, läßt sich an der Werkauswahl und Rezeption zweier Ausstellungen nachvollziehen, die Anfang und Mitte der 60er Jahre in Galerien gezeigt wurden.

1964 präsentierte Louise Bourgeois im Rahmen ihrer Einzelausstellung in der New Yorker Stable Gallery die neuen Arbeiten LABYRINTHINE TOWER (ca. 1962), LAIR (1962), DOUBLE NEGATIVE (1963), FEE COUTURIRE (ca. 1963), u.a. Im Kontext der amerikanischen 60er-Jahre-Kunst fällt die Einordnung dieser Arbeiten zunächst schwer. Ich zitiere eine zeitgenössische Beschreibung der Kritikerin Lucy Lippard, um einen Eindruck von dieser Installation zu vermitteln: »Ihre Ausstellung in der Stable Gallery 1964 umfaßte mehrere kleine, erd- oder fleischfarbene Latexgüsse, in sich geschlossene, elastische Formen mit indirekt erotischen und fäkalen Anspielungen [...] oft als eine von Lippen umschlossene Öffnung dargestellt, oder so gewendet, daß der weiche, gelb-rosa-braune Rand der gegossenen Form ebenso sichtbar bleibt wie die höchst taktile äußere Hülle. So erscheinen ihre Gußformen, Eruptionen, konkav-konvexe Reliefs und knotenartigen Ablagerungen nach in-

nen gerichtet, mit voyeuristischen Implikationen. [...] Nach den üblichen Vorstellungen plastischer Kunst sind diese kleinen, abgeflachten, fließenden Gebilde in entschiedenem Maße abstoßend, indem sie jegliche Ansprüche auf dekoratives Äußeres, Volumen und nahezu alles verweigern, was in traditioneller Hinsicht von Skulptur erwartet wird.«¹

Bourgeois geht in diesen Objekten folglich nicht nur auf visueller Ebene sehr unorthodox mit bildhauerischen Konventionen um, sondern spielt mit den Erwartungen ihres Publikums, indem sie mit dem Verlangen nach Berührung gleichzeitig den Abscheu vor diesen fäkalien- und eingeweideartigen Formen herausfordert. Die unförmige Erscheinung dieser LAIRS (was soviel heißt, wie Kobel oder Behausung eines Tieres) löst durch ihre Anspielungen auf Körperöffnungen, genitale, und organische Formen ein Unbehagen aus, das durch ihre gummiartige Außenhaut und den Blick in ihr Inneres noch verstärkt wird. Die verhältnismäßig geringe Größe der Skulpturen weckt die Neugier darauf, zwischen den Öffnungen etwas Verborgenes zu entdecken ein voyeuristisches Verlangen, dem die Künstlerin durch die Platzierung oder Hängung der Arbeiten auf Augenhöhe entgegenkommt.

Diese biomorphen Objekte der 60er Jahre gaben Anlaß für gleichsam wohlwollende und marginalisierende Ausstellungs- und Werkbesprechungen, in denen Bourgeois' Sonderstellung dadurch gerechtfertigt wird, daß es unmöglich sei, diese Plastiken in einen stilistischen Zusammenhang mit ihren Zeitgenossen zu stellen, beispielsweise zu den Pop Art-Künstlern oder Vertretern der Minimal Art.

1 Lucy Lippard: Eccentric Abstraction, in: Art International, vol. X/9 (Nov. 1966), S. 34

So spricht der Kritiker Daniel Robbins in seinem ausführlichen Artikel zur Bourgeois-Ausstellung in der Stable Gallery 1964 von ihrer »beständigen und unversöhnlichen Eigenartigkeit«¹ und kommt zu dem Schluß, daß »die formale Unabhängigkeit der Arbeiten und die noch schwierigere Frage nach ihrem genauen Bezug zur Kunst in der Mitte dieses Jahrhunderts *ein künstlerisches und historisches Rätsel darstellen*.«²

Tatsächlich aber reflektieren Bourgeois' Arbeiten dieser Jahre eine Entwicklung, die sich, unabhängig von den in der US-amerikanischen Kunst vorherrschenden Tendenzen, zu Hard Edge und Minimal Art auch bei anderen plastischen KünstlerInnen während dieser Zeit abzeichnete. Lucy Lippard prägte dafür den Begriff der »Exzentrischen Abstraktion« und machte ihn zum Titel ihrer wegweisenden Ausstellung, die sie 1966 für die Fischbach Gallery in New York zusammengestellt und organisiert hatte.

Was Lippard mit diesem Ausstellungstitel meinte, äußerte sich in den dafür ausgewählten Werken so verschiedener Künstlerinnen und Künstler wie Alice Adams, Lee Bontecou, Eva Hesse, Yayoi Kusama, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Frank Lincoln Viner und nicht zuletzt bei Louise Bourgeois, die ebenfalls an dieser Gruppenausstellung beteiligt war. Lippard zufolge hatten sie unabhängig voneinander eine Bildsprache entwickelt, die eine assoziative, sinnliche Erfahrung vermittelt, ohne die formalen Aspekte zu ignorieren, die im Vordergrund der aktuellen, nicht-gegenständlichen Kunst standen. Darin unterschieden sie sich grundsätzlich von der Pop Art oder Assemblage-Kunst, die mit erkennbaren Ob-

1 Daniel Robbins: Sculpture by Louise Bourgeois, in: Art International, vol. 8 (Oct., 1964), S. 29

2 Robbins (1964), S. 31. Hervorhebungen von mir.

jekten arbeitete.¹ Die Konfrontation mit unbekanntenen Formen und unerwarteten Materialien, deren Reiz und zugleich abstoßende Wirkung gerade durch ihre Nähe zu vertrauten haptischen und visuellen Erfahrungen hervorgerufen wurde, kennzeichnete sämtliche der ausgestellten Plastiken.

Dessenungeachtet zog der Kunsthistoriker William Rubin Bourgeois' biomorphe Gebilde dazu heran, die hierarchischen Unterschiede in der amerikanischen Malerei und Bildhauerei zu benennen und in der Schwäche der Nachkriegsskulptur die Gründe für Bourgeois' Erfolg zu finden:² »Die Tatsache, daß überragende Meister, wie [Jackson] Pollock in der Geschichte der Nachkriegsskulptur praktisch fehlten, hat authentische und *intime* Künstler wie Miss Bourgeois von jeglichem Druck befreit. In der Bildhauerei ist es einfacher, in Randbereichen zu arbeiten, sich auf bescheidenere, persönlichere Ideen einzulassen. Ihre Bescheidenheit bestand darin, daß sie die Möglichkeiten modellierter Massen ausschöpfte. Und das in einem Moment, als solche volumetrischen Belange längst durch die Entwicklungen der Zeit überholt waren.«³ Damit beschränkt sich Rubin in seiner Analyse nicht nur auf formale Aspekte, sondern erfindet für Bourgeois' Arbeiten der 60er Jahre das Kriterium der »bildhauerischen Bescheidenheit«. Mit dieser Argumentation ignoriert er nicht

- 1 Lippard verweist im Laufe ihrer Betrachtungen auf die Bedeutung der Pop Art, die zwar nicht als Voraussetzung dieser Entwicklung zu sehen ist, und doch mit der Auseinandersetzung und Verwendung minderwertiger, alltäglicher Materialien und Abfallprodukte die Bedingungen schuf für ein neues Verständnis gegenüber »kunsttauglichen« Grundstoffen.
- 2 William Rubin: Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois, in: Art International, vol. 8 (April, 1969), S. 17
- 3 Rubin (1969), S. 18. Hervorhebungen von mir.

nur die inhaltliche Komplexität ihres Werks, sondern unterstellt ihr gleichzeitig einen konservativen Umgang mit plastischen Medien gerade dort, wo sie mit der Verfremdung traditioneller Mittel, konventioneller Sujets und Darstellungsweisen arbeitet.

Auch andere Kunstwissenschaftler, wie Albert Elsen¹, schlossen sich diesen Interpretationsansätzen an und betonten Bourgeois' »intuitiven Symbolismus«, der autobiographischer und »bescheidener« sei, als bei anderen Bildhauern. Auf diese Weise entschärft auch er die provozierenden, unbequemen Aspekte ihrer Kunst, die gerade in den Latex- und Gipsobjekten der 60er Jahre zum Ausdruck kommen.

Daniel Robbins², den ich bereits zitiert habe, stellt an ihren neuesten Arbeiten eine Entwicklung fest, »[die] uns als unwiderstehliche und gefährliche Provokation begegnet; sie wirft Fragen auf, die schwer zu beantworten sind.«³ Dieser *unwiderstehliche, provozierende* und *gefährliche* Effekt, der Bourgeois' Plastiken zugeschrieben wird, scheint darauf zurückzuführen, daß die Objekte als »beunruhigend« und »beeindruckend, aber ziemlich abstoßend« erfahren werden.⁴ Doch diese verwirrende Wirkung bleibt bei Robbins gänzlich unreflektiert. Statt dessen bringt er die befremdlichen Veränderungen, mit denen er Bourgeois' Arbeiten charakterisiert (»fleischig, kalkig, rund und organisch«) in einer naturgeschichtlichen Begrifflichkeit unter, die darauf angelegt ist, ihnen

- 1 Albert E. Elsen: The Partial Figur in Modern Sculpture – From Rodin to 1969 [Ausst.-Kat.: The Baltimore Museum of Art (Baltimore, 1969)]
- 2 Daniel Robbins: Sculpture by Louise Bourgeois, in: Art International, vol. 8 (Oct. 1964), S. 29-31
- 3 Robbins (1964), S. 29
- 4 Ibid.

das Bedrohliche zu nehmen: »Indem Bourgeois' Werk gleichzeitig Wachstum und Beständigkeit suggeriert, erscheint es der Natur näher als je zuvor [...] es beschwört eine Welt der Wälder, Hügel, Ozeane, Höhlen herauf, und das Geräusch von Wellen mit seinem hohlen Echo. Der Betrachter richtet den Blick auf eine kleine Öffnung und erfährt eine Welt der unbegrenzten Perspektiven und Wahrnehmungsmöglichkeiten.«¹

Das direkt neben diesen Text plazierte Detailfoto einer solchen Latex-Öffnung wirkt wie ein höhnischer, obszöner Kommentar auf soviel in Naturmetaphern gekleidete Naivität. Statt dessen erscheint das, was hier durch eine Nahaufnahme in den Blick genommen wird, nicht nur, wie Robbins vorschlägt, »wie das Innere einer Mundhöhle« (zumal dieser die Zähne fehlen), sondern gibt sich ebenso deutlich als Darstellung einer Vaginalöffnung zu erkennen. So werden naheliegende Assoziationen, die den Körper und seine Öffnungen selbst berühren, sprachlich auf geschickte Weise ihrer Obszönität beraubt. Selbst dann noch, wenn der Autor die ›Fleischlichkeit‹ der Objekte vorübergehend wahrnimmt: »[...] in ihrem Wachsen von innen nach außen« – das heißt, im Produktionsprozess – »sind die Lairs von Louise Bourgeois wie Eingeweide, viszeral. Wie lebendiges Fleisch zuckt und wackelt der Gummi. Er wird geschnitten und zusammengeklebt, formt Kanäle, Wellen, Sehnen und Brücken [...]«²

1 Und weiter: »[...] If one could contemplate the perfection of Earth as a geological creation from somewhere high above the globe, seeing and sensing the internal structure that holds the crust to the core – the layers of rock that mesh firmly below its surface, the deep scooped depressions filled with water – then one would know and understand these sculptures.« Robbins (1964), S. 30

2 Ibid.

Die Naturmetaphorik wird hier von architektonischem Vokabular durchsetzt, das schließlich in eine detaillierte Beschreibung der künstlerischen Verfahren mündet, die, einem Wachstumsprozeß gleich, ohne (künstlerisches) Subjekt auszukommen scheinen. So überrascht es nicht, daß Robbins am Ende auch die Schöpfung dieser Werke im Bereich des Mysteriösen ansiedelt: »Wie diese zerbrechlichen Hüllen genau zu den häufig verkrampten und komplexen inneren Organen werden, bleibt ein Geheimnis. So erstaunlich wie das architektonische Wunder eines Bienenstocks.«¹ Die Künstlerin und ihre Arbeit wird somit selbst zur ›Natur‹ (wie eine Biene im Bienenstock eben), und jeder Anspruch auf eine bewußte künstlerische Leistung scheint fehl am Platz. Den plastischen Ausdruck für dieses Künstlerinnen-Bild findet Robbins in *TORSO/SELF-PORTRAIT* (1963) – einem Objekt, in dem er schließlich die Ineinssetzung von Frau und Natur erkennt² und das Unbegreifliche dieser Werke im Mythos des ›Weiblichen‹ lokalisiert.³

Fünf Jahre später, also 1969, veröffentlichte William Rubin seine vielbeachtete Rezension zu Bourgeois' aktuellen Arbeiten.⁴ Und auch bei ihm offenbart sich die Tendenz, die Objekte dieser Künstlerin als Naturphänomene wahrzunehmen, anstatt sie als Ausdrucksformen bewußter künstlerischer Prozesse anzuerkennen. Dazu möchte ich noch erwähnen, daß Rubin als einer der angesehensten amerikani-

1 Robbins (1964); S. 31

2 »[...] both woman and earth [...]«; *ibid.*

3 »[...] perhaps these relative – but not primarily aesthetic – problems can be resolved by an awed public.« *Ibid.*

4 William S. Rubin: *Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois*, in: *Art International*, vol. 8 (April 1969), S. 17-20

schen Kunstwissenschaftler gilt, die sich mit der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben. Aber nun zu seiner Interpretation: »[Wir] befinden uns in der Welt des Keimens und Wachsens – der robusten Sexualität der Dinge unter und auf der Erde«¹, stellt er zu Beginn seines Artikels fest und beschreibt MOLOTOV COCKTAIL (1968) als »ein Ei, einen Kopf, eine Granate; Energien für ein potentes Wachstum scheinen in seine rauhe Schale gedrängt [...] eine Schwangerschaft«², ohne auf die Gewalt einzugehen, die Bourgeois hier bereits im Titel impliziert. Denn es ist eine Form, die zu platzen droht, jedoch nicht allein aufgrund ihrer ungebändigten »natürlichen Energie«, sondern aus Gründen, die direkt mit der politischen Gegenwart der Frauen- und Bürgerrechtsbewegung zusammenhängen, deren Proteste und Angriffe auf ein nicht länger tragbares gesellschaftliches System und die grausame Realität der Rassenunruhen und den Vietnamkrieg gerichtet waren.³

Auch Bourgeois' »Landschaften«, wie SOFT LANDSCAPE (1967), fallen bei Rubin unter die Kategorie architektonischer Strukturen (er

1 Rubin (1969), S. 17

2 Ibid.

3 Lippard hat auf diese Zusammenhänge explizit hingewiesen und die Motivation für Werke wie THE BLIND LEADING THE BLIND (1949), MOLOTOV COCKTAIL (1968) und THE NO-MARCH (auch THE MARCHERS) (1972), bzw. die CUMUL-Serie unter anderem auf Bourgeois' politisches Engagement dieser Jahre zurückgeführt. (Lucy Lippard: From the Center – Feminist Essays on Women's Art, New York 1976, S. 241). Dazu die Künstlerin: »My piece Colonnata [...] represents the protest marchers of the 1960s: silent, young, black. [...] These elements nestle together, stick together, function in terms of being together; in the Martin Luther King civil rights tradition of protest. [...]» Many of the works from that period have civil rights overtones.« Zit. nach Meyer-Thoss (1992), S. 122

bezeichnet sie durchweg als »Towns«¹), während ihre allgegenwärtigen Anspielungen auf den menschlichen Körper und die Auflösung körperlicher Integrität und sexueller Identität keine Beachtung findet. Und doch leugnet auch Rubin die provokative Seite dieser Objekte nicht völlig, indem er zumindest die Gefahr beim Namen nennt, die dieser künstlerische Umgang mit dem menschlichen Körper nach sich zu ziehen scheint: »[...] Die Figuration ist für Miss Bourgeois so etwas wie eine Falle geworden, in dem Sinne, daß sexuelle Themen, wenn sie zu wörtlich ausgedrückt werden, eine Vielzahl an Emotionen freisetzt, die sich zwischen den Betrachter und das Werk drängen und damit jeder ästhetisch kontemplativen Anschauung im Wege stehen.«² Diese Störung ereignet sich, seiner Meinung nach, auf visueller Ebene, wenn sich beispielsweise ein Objekt wie PORTRAIT (1963) der Sublimierung durch den Ästhetisierungsprozeß verweigert, der »großer Kunst« eigen ist.³ Ich meine jedoch, er benennt mit dem Konflikt zwischen formaler Perfektion und erotischer Provokation ein Unbehagen, das unter die Haut geht, um nicht nur an ästhetischen Konventionen zu kratzen, sondern Verunsicherungen auszulösen, die die Möglichkeiten von Individualität und Identität und damit die Grenzen des Systems selbst in Frage stellen.

Bei Robbins und Rubin wird die irritierende Wirkung, die von Bourgeois' Kunst ausgeht, entschärft, indem sie in den vermeintlich si-

1 Rubin (1969), S. 18

2 Rubin (1969), S. 19 f.

3 »If the phallic character of SLEEP, for example, can be savored and absorbed, like the sexuality of Brancusi und Arp within the framework of the appreciation of the work as a whole, this is not true of FATED PORTRAIT...« Rubins (1969), S. 20

cheren Gefilden des ›Natürlichen‹ und ›Weiblichen‹ verortet werden. Ihr fleischlicher, viszeraler und erotischer Charakter wird so verleugnet, um der bewußten Auseinandersetzung mit diesen unbehaglichen Aspekten zu entgehen, die den/die Betrachter/in mit dem Abscheu vor Innereien, Exkrementen, Öffnungen und Körperflüssigkeiten konfrontieren würde.

Das Persönliche, das diese Kritiker und Wissenschaftler zum Kern von Bourgeois' künstlerischer Auseinandersetzung machen, wird damit der vermeintlichen Neutralität und Allgemeingültigkeit gegenübergestellt, die die modernistische Kunst ›genialer Männer‹ für sich beansprucht. Das heißt, nicht die Tatsache, daß die Motivation der Künstlerin auf persönliche und ›frauenspezifische‹ Belange zurückgeführt wird, ist zu kritisieren, sondern der Stellenwert, der ihr mit dieser Kategorisierung außerhalb des sogenannten Mainstream zukommt. Wenn männliche Künstler denselben Anspruch vertreten und ›persönliche‹ Kunst machen, verhält sich die Sache deshalb anders, weil ›männliche‹ Kunst immer einen Neutralitätsanspruch genießt. Damit fällt die Künstlerin einer Marginalisierung zum Opfer, weil sich ihre Arbeiten einer ›neutralen‹ Bildsprache und ›allgemeingültigen‹ Aussage entziehen. Gleichzeitig wird Bourgeois' Werk im Persönlichen angesiedelt, um die Tabubrüche abzuschwächen, die in der Wahl ihrer anti-ästhetischen Sujets und Materialien allgegenwärtig sind. Das heißt, je brisanter die künstlerische Thematik, desto erfinderischer zeigt sich die Kritik dabei, die von der Künstlerin angestrebte Wirkung unschädlich zu machen und ihre Arbeit als ›Besonderheit‹ herauszustellen.

Betrachtet man ihr Werk jedoch als Teil der künstlerischen Entwicklungen unseres Jahrhunderts und versucht, die Methoden und Ergebnisse der zeitgenössischen Kunstkritik und Kunstwissen-

schaft kritisch unter die Lupe zu nehmen, erweist sich diese Einschätzung Bourgeois' als ›Sonderfall‹ und Einzelgängerin als Falle.

Die feministische Forschung seit den achtziger Jahren hat gezeigt,¹ daß Künstlerinnen nicht zuletzt deshalb eine Sonderstellung außerhalb des patriarchalen Kanons der Kunstgeschichte zugesprochen wird, weil sie als Bedrohung der bestehenden Mythen männlicher Kreativität gelten. Das heißt, dieser Ausschluß ist das Symptom einer Politik, durch die das (männliche) Künstlersubjekt erst Gestalt annimmt. Dabei erweist sich das Prädikat ›außergewöhnlich‹, sobald es einer Künstlerin angeheftet wird, als eine der perfidesten Methoden, um die Arbeit von Frauen auf dem Gebiet der kreativen Künste abzuwerten.²

Die stilistisch-formale Betrachtung des Bourgeois-Werks der 60er Jahre wird in den 70er Jahren abgelöst durch psychobiographische Deutungsansätze, die von der Künstlerin selbst nahelegt werden. Sie konzentrieren sich auf die Deutung des Werks als Form der Sublimierung von Kindheitserfahrungen, für die Bourgeois die schwierigen Beziehungsverhältnisse innerhalb der Familie verantwortlich macht. Sie bringt diese Kindheitserfahrungen seit Beginn ihrer Karriere als Bildhauerin wiederholt ins Spiel, wenn sie über die Motivation ihrer künstlerischen Arbeit spricht. Anlässlich ihrer ersten Retrospektive, die 1982 im Museum of Modern Art ge-

- 1 Siehe dazu: Griselda Pollock: *Vision and Difference – Femininity, Feminism and the Histories of Art* (New York, 1988). Nanette Salomon: *Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden*, in: *kritische berichte* (4/1993); Sigrid Schade/Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann / Renate Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995
- 2 Salomon (1993), S. 30

zeigt wurde, entstand die erste Videoaufzeichnung, in der die Künstlerin ihre Geschichte erstmals anhand von Familienfotos präsentiert hat.

Die Interpretation beruft sich seit den 70er Jahren immer wieder auf die daraus für die Person Bourgeois' entstandenen psychischen Konflikte, ohne diese Form der Selbstreflexion kritisch zu sehen und ihre künstlerischen Lösungen in ihrem historischen Kontext zu betrachten. Die erste umfassende biographische Werkanalyse liefert Lucy Lippard in ihrem Buch »From the Inside Out« (New York, 1975), in dem sie Bourgeois' Skulpturen als »höchst autobiographische Arbeiten« beschreibt, »welche die Sicht der Künstlerin als kleines Mädchen reflektieren«.¹ Gleichzeitig erfolgt hier, wie in anderen feministischen Texten dieser Zeit, eine Konzentration der Werkanalyse auf die erotischen Inhalte. Lippard wendet sich diesen Aspekten des Œuvres deshalb zu, weil die organische Formsprache im Rahmen eines essentialistischen Feminismus als »neue« Ausdrucksform einer »weiblichen Ästhetik« galt.²

Bourgeois' Werk erfährt auf dieser Ebene insofern eine Marginalisierung, da sie für eine Bewegung vereinnahmt wird, die abermals die historische Entwicklung der Künstlerin ausblendet und ihre Arbeit auf ihre »weiblichen« Aspekte reduziert. Diese Art der Rezeption ist als Voraussetzung einer auch in der feministischen Forschung beliebten Praxis anzusehen, die Lebens- und Leidensgeschichte ei-

1 Lippard (1979), S. 239

2 »Lovingly and fearfully woven and unwound from her own body and from her own needs, her art's sensuality can be so strong that it overwhelms all other considerations. [...] The outcome is an unusually exposed demonstration of the intimate bond between art and its maker.« Lippard (1979), S. 248

ner Künstlerin mit ihrem Œuvre unmittelbar ineins zu setzen. Indem ihre Kunst auch hier als bekenntnishafter Ausdruck des Privaten gelesen wird, werden ihr schöpferische Distanz und ästhetisches bzw. historisches Bewußtsein erneut abgesprochen. Andererseits führte diese Abgrenzung von Künstlerinnen unter dem konstruierten Vorwand einer ihnen gemeinsamen »Weiblichkeit« dazu, daß auch und gerade im Kontext feministischer Analysen ihre Unterschiede und professionellen Eigenheiten ausgeblendet wurden.

Auch die psychobiographische Sichtweise auf das Œuvre von Künstlerinnen ist dem entgegengesetzt, was die individualisierenden und mystifizierenden Darstellungen für das Werk von Künstlern leisten. Während in diesem Fall die Einzelheiten der Künstlerbiographie als Bausteine einer »universalen« Menschheitsgeschichte fungieren, werden die biographischen Daten von Künstlerinnen genutzt, »um die Vorstellung von der Frau als Ausnahme zu untermauern; sie treffen nur auf sie allein zu und machen einen interessanten, individuellen Fall aus ihr. Ihre Kunst wird als ein Dokument ihrer persönlichen und psychologischen Verfassung gelesen.«¹ Diese Herangehensweise an Künstlerinnen und ihre Werke sowie ihre damit verbundene Standortbestimmung müssen demzufolge, das heißt im Sinn der kunsthistorischen Gender Studies, gleichsam als Schemata von Kunstkritik und Kunstwissenschaft verstanden werden, die letztlich das Funktionieren der westlichen, patriarchalen Kultur sichern. Die bisherige Rezeption des Werks von Louise Bourgeois stellt hier keine Ausnahme dar.

1 Salomon (1993), S. 33 f.

1982 lieferte Deborah Wye¹ anlässlich der ersten Bourgeois-Retrospektive im Museum of Modern Art den ersten umfassenden Werküberblick, der zum Vorbild vieler nachfolgender chronologischer Werkbetrachtungen wurde. Im Blickfeld stand jedoch auch hier die psychologische Motivation und nicht die künstlerische Intention Bourgeois'. Dabei übernahm Wye die Aussagen und Deutungsansätze der Künstlerin, ohne sie kritisch zu reflektieren oder ihnen eigene Analysen gegenüberzustellen.

Bourgeois' Biograph Robert Storr² distanzierte sich 1983 als einer der ersten von diesen autobiographischen Deutungsmodellen und betrachtete ihr »Familien-Drama« auf einer Ebene mit mythischen Erzählungen und archetypischen Rollen, in denen sich die Dialektik zwischen moderner Psychologie und klassischer Mythologie widerspiegelt. In diesem »mythischen Umfeld« sieht Storr Bourgeois' Arbeiten als Metamorphosen, die sich in ständigem Wechsel zwischen architektonischen, menschlichen, tierischen oder vegetabilen Erscheinungsformen sowie zwischen harten und weichen Materialien oder männlicher und weiblicher Gestalt befinden. Doch auf wichtige kunsthistorische Bezüge ging auch er nur oberflächlich ein.

Erst Bourgeois' Assistent Jerry Gorovoy³ übte schließlich grundsätzliche Kritik an der biographischen, psychosexuellen Rezeption der 70er und 80er Jahre, die darauf ausgerichtet war, eine der for-

- 1 Deborah Wye arbeitet als Kuratorin der graphischen Sammlung am Museum of Modern Art.
- 2 Robert Storr: Gender and Possession, in: Art in America, vol. 71, no.4 (April 1983) S. 128-137. Storr ist Künstler und Kurator am Museum of Modern Art. Seine Biografie über Louise Bourgeois ist seit 1992 geplant, jedoch bislang noch nicht erschienen.
- 3 Jerry Gorovoy ist seit Mitte der 80er Jahre Bourgeois' Manager, Assistent und persönlicher Berater.

malen Vielseitigkeit und Widersprüchlichkeit des Werks zugrundeliegende erzählerische Struktur überzustülpen: »Die gescheiterte Auseinandersetzung der Kritik mit seinen formalen Grundlagen hat Bourgeois' plastisches Werk aus seinem eigentlichen historischen Kontext isoliert und die kreative Wirkung verschleiert, die ihre Kunst auf ihre Zeitgenossen ausübte [...] Ohne Zweifel wird das mangelnde Verständnis für ihre formalen Lösungen dadurch erschwert, daß sie keinen charakteristischen Stil verfolgt, sich beharrlich gegen die allgemein um sich greifende Spaltung von Figuration und Abstraktion sträubt, und schließlich, weil das Werk selbst eine bis zum äußersten aufgeladene Qualität besitzt. Tatsächlich haben Bourgeois' eigene Aussagen über ihr Leben und Werk die Konzentration von ihrem formalen Vokabular abgelenkt. Die Geschichten aus der frühen Kindheit wurden deshalb mißverstanden als die dem Werk zugrundeliegende Bedeutung.«¹

Zum Schluß möchte ich an die Ausgangsfrage anknüpfen und kurz darauf eingehen, wie es sich mit der Anerkennung bzw. Marginalisierung von Künstlerinnen heute verhält.

Die aktuelle Situation erweckt den Eindruck, daß es inzwischen eine wahre Crème an erfolgreichen und bedeutenden Künstlerinnen gibt, wie beispielsweise Jenny Holzer, Sherrie Levine, Cindy Sherman, Kiki Smith oder Rosemarie Trockel. Es sind alles Frauen, die von der feministischen Vorarbeit der früheren Künstlerinnengeneration einer Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle, Nancy Spero oder Hannah Wilke profitiert haben. Und es ist sicher kein Zufall, daß es sich dabei überwiegend um Amerikanerinnen handelt, die also aus

- 1 Jerry Gorovoy: Louise Bourgeois and the Nature of Abstraction (New York 1986), o.S. Hervorhebungen von mir.

einem Land kommen, in dem feministische Grundsätze ganz anders diskutiert werden als bei uns. Wobei nicht übersehen werden darf, daß sich auch in den USA spätestens seit Anfang der 90er Jahre erneut eine reaktionäre Wendung – der sogenannte Backlash (Susan Faludi) – ereignet, die dazu geführt hat, daß Künstlerinnen zwar nicht offen, aber doch erkennbar aus den etablierten Institutionen, wie Whitney, MoMA, usw. verdrängt werden. Auf der anderen Seite gab es im vergangenen Jahr groß angelegte Künstlerinnenausstellungen, wie das Projekt »Sexual Politics« in Los Angeles oder die Schau »Inside the Visible« am ICA in Boston, die großen Zulauf hatten und gleichzeitig wahre Stürme der Entrüstung ausgelöst haben.

Deutschland dagegen präsentiert sich nach außen hin immer noch mit seinen Malerfürsten Lüpertz, Penck, Kiefer und Baselitz (Ausstellung in Seoul). Die Quotenfrau heißt Hanne Darboven, Katharina Fritsch oder Katharina Sieverding (wie auf der diesjährigen Biennale in Venedig). Bedenklich ist dabei, daß es bei uns gerade die Künstlerinnen sind, die sich in ihrem Werk nicht explizit mit feministischen Problemstellungen auseinandersetzen und damit der Diskussion um sexuelle Identität, künstlerische Originalität und den patriarchalen Geniebegriff bewußt oder unbewußt aus dem Weg gehen. Die musealen Lorbeeren ernten in Deutschland gewiß nicht diejenigen Frauen, die mit ihrer Kunst patriarchale Strukturen und damit die diskriminierende Funktion des Museums selbst in Zweifel ziehen.¹

1 Und wenn einmal eine Künstlerinnenausstellung auf die Beine gestellt wird, wie es die Staatsgalerie Stuttgart mit dem Ifa-Projekt »Leiblicher Logos« versuchte, findet das Ganze immer noch unter dem gemeinsamen Nenner einer vermeintlich authentischen »Weiblichkeit« statt, die wieder in die Marginalisierung führen muß. Kein Wunder, daß sich viele Künstlerinnen dieser Etikettierung entziehen wollen.

Auch Louise Bourgeois werden Sie in deutschen Museen vergeblich suchen, bis auf eine oder zwei Ausnahmen, wo die Abgüsse ihrer Holzstelen aus den 40er Jahren zu sehen sind.

Isabelle Azoulay

Von Kühen und von Weibern – über das Akulturelle am Geburtsvorgang

Am Ende des 20. Jahrhunderts stellt das Gebären – wie sonst nur noch der Tod – die letzte unzügelbare Instanz der menschlichen Existenz dar. Es scheint, als wolle das Mittelalter den weiblichen Körper um keinen Preis loslassen. Trotz aller Errungenschaften unseres hochtechnisierten Zeitalters haben wir keinerlei Anhaltspunkte, um zu erklären, welche Faktoren es sind, die den unterschiedlichen Ablauf von Geburten bestimmen. Es gibt keinen Indikator, der den Verlauf einer Geburt abschätzbar macht: weder die Vorbereitung einer Frau auf die Geburt oder ihr Körperbau, weder ihr Befinden während der Schwangerschaft noch ihre Einstellung zum Kind, nicht ihr Umfeld oder die geburtstechnische Vorbereitung, kein Glaube und kein Aberglaube taugen, um die Entbindung vorhersehbar zu machen. Die Anstrengungen, das Geschehen um die Geburt zu rationalisieren, medizinisch zu bewältigen und zu humanisieren, ändern nichts daran, daß die sogenannte ›spontane‹, ›authentische‹ oder ›normale‹ Entbindung, ohne Kaiserschnitt oder Periduralanästhesie¹, so barbarisch wie kein anderer geläufiger Vorgang in unserem Zeitalter bleibt. Die Garantie für den Schutz der körperlichen Integrität, das Postulat der physischen Unversehrtheit, die zu den Fundamenten

1 Im folgenden: PDA

unseres gesellschaftlichen Kontrakts gehören, werden für die Frau unter der Geburt aufgehoben.

Fast jede Geburt ist von überwältigenden Schmerzen begleitet. Und das Kollektiv, das darüber ein dumpfes Wissen sorgsam verborgen hält, schaut weg und beschwichtigt die Schwangere mit einem mysteriösen ›Alles wird gut‹.

Das Thema der Schmerzlinderung bei der Geburt stellt sich hierzulande als besonders brisant dar. Ohne Linderungsmittel eine schmerzzerreißende Geburt zu überstehen, wird immer noch als sehr tugendhaft angesehen. Der Mythos, der Schmerz bilde einen Grundstein für die Mutterliebe oder sei ein unumgehbarer Bestandteil vom Vorgang selbst, ist hartnäckig.

Die entbindende Frau steht im Zentrum meines Interesses (nix Leboyer ...). Ihre Wahrnehmung möchte ich mit den anderen an Geburt beteiligten Instanzen konfrontieren: den Hebammen, den Ärzten, den begleitenden Männern. In jeder Gruppe findet sich ein antiquierter Flügel, der an der Vergangenheit festhält, vermeintlich Befreite, die in militanten Tönen vieles auf den Kopf stellen, zögerliche Beobachter, die bereit sind, ein differenziertes Bild auszuhalten, noch mal andere, die vor lauter Gutmeinen verklärte Bilder aufstellen, oder Pragmatiker, die unaufhörlich auf Tabellen und Werte hinweisen. Ob es die niedrigen Mortalitätsraten oder die hohen Kaiserschnittraten sind – stramm wird verteidigt, heftig wird gefochten. Für jeden einzelnen geht es um mehr als Geburt und zuwenig um die Entbindende selbst. ›Authentisches‹ Sichselbsterleben, mystisches Selbstbild, Profilierungssucht, Machtmonopol, kaum mehr ertragbares Ausgeschlossenensein – die Haltungen, die das Ereignis Geburt umlagern, formieren sich zu Fronten. Allen rechne ich ein bestimmtes Maß an Aufrichtigkeit zu, denn durch sie werden mehr

oder weniger wirksame Schutzschilder produziert. Unbewußt wird die Gebärende von der Rohheit von Geburt abgelenkt, und zugleich schützt das Kollektiv sich selbst vor der Unannehmbarkeit von Geburt. Diese kollektiven unbewußten Mechanismen sollen hier beleuchtet, ihre Logik gewissermaßen zerlegt werden. In der Mühe, Geburt zu integrieren, zu humanisieren, wird die Unzugänglichkeit des Vorgangs deutlich. Die kollektive Amnesie arbeitet daran, stabile Strategien, verlässliche Schutzschilder aufzustellen, um die Rohheit, die die Weiblichkeit im Moment der Geburt vorführt, vergessen zu machen. Je intensiver wir uns mit Geburt beschäftigen, desto komplexer erweist es sich zu begreifen, welche sicher geglaubten Fundamente dieser Vorgang erschüttert.

Jede Geburt trägt die einzigartige Biographie einer jeden einzelnen Frau in sich. Es läßt sich dezidiert nichts Allgemeines behaupten.

Frauen beschreiben konkrete Abläufe von Geburt. Einige stellen bestimmte Details als rettend hin, andere prangern Jahre danach dieselben Details als besonders schrecklich an. Es gibt die Frau, die ewig traurig darüber sein wird, mit Kaiserschnitt entbunden zu haben, und die von Gefühlen des Scheiterns geplagt ist. Ihre Nachbarin wird stolz erzählen, daß sie für das zweite Kind einen Kaiserschnitt plant, weil sie niemals wieder durch die Tortur gehen will, die die erste natürliche und normale Geburt für sie war. Die PDA wird von einigen als entfremdend und entmündigend geschildert, wieder andere sprechen den technischen Fortschritt heilig, der das zustande brachte. Frauen, die eifrig Vorbereitungskurse aufsuchten, schildern, wie sie auf einmalige und entsetzliche Weise ins Schleudern kommen, berichten von Todesangst, Ekel und noch vielen anderen in den Abgrund weisenden Affektatmosphären. Andere beschreiben einen höllischen Geburtsverlauf und fügen strahlend

hinzu, daß sie es »jederzeit wieder« tun würden. Mein Anliegen ist es, anhand all dieser vielen Perspektiven vorzuführen, daß die Geburt nach wie vor unzähmbar bleibt. Bei allen Schritten der Humanisierung kann das Abgründige, das Geburt immer enthält, nicht ausgelöscht werden; und die Frage stellt sich, was dies heute für die Weiblichkeit bedeutet. Wie lassen sich diese ungezügelter Bruchstücke animalischen Geschehens in der Idee des weiblichen Begehrens zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts integrieren? Was die Aufklärung an Wandel für unsere Kultur brachte, ist für Frauen auf fragile Weise assimiliert worden. Was macht die mündige Bürgerin nun mit der Unzähmbarkeit von Geburt? Wohin mit diesem Drama?

Im Laufe der vielen Interviews, die ich geführt habe, wurde häufig sichtbar, daß die Vorsicht und die Hemmung, ihre Erinnerungen auszudrücken, damit korrelierte, daß die Frauen befürchteten, die Erzählung von entsetzlichen Anteilen von Geburt würde den Eindruck vermitteln, ihre Mutterliebe sei gestört. Die Angst, als schlechte Mutter zu erscheinen, ist massiv präsent – in Deutschland mehr als anderswo. Im Gespräch stellte sich dann heraus, daß das, was sie selbst für vergessen hielten, sich sehr scharf im Gedächtnis wiederfand. Nach und nach wurde sichtbar, wie bereitwillig Frauen sind, über Geburt und die Wunden, die sie hinterläßt, zu sprechen. Meine Aufmerksamkeit gilt dem eigentlichen Ablauf von Geburt – mich interessiert, was vom Geschehen der Geburt vergessen wird. Häufig stellte ich fest, daß jetzt, wo ihre Kinder zwei oder drei Jahre alt waren, diese Wunden keineswegs verheilt waren. Dabei erweist sich die Sexualität nach einem Kind vorerst so gut wie immer problematisch, die Äußerung dessen nahm aber ganz verschiedene Gestalt an. Die ersten drei Jahre nach einem Kind sind

für ein Paar von zahlreichen Störfaktoren umlagert. Alles, was sich intensiv um das Kind dreht, trägt Anteile, die für die Basis von heterosexuellen Beziehungen eher bedrohlich, wenn nicht gar zerstörerisch sind.

Die Aufklärung, die in der Genese des Individuums zahlreiche Forderungen auf den Plan stellt, strebt im Willen zur Beherrschung der Natur und zur Vertreibung des Aberglaubens grundsätzlich danach, sich der Furcht zu entledigen. Sich der grundsätzlichen Furcht zu entledigen, die den Menschen bis dahin traktierte und in Schach hielt, ist die *Conditio sine qua non* für den Weg aus der Entmündigung. Die Furcht wird als entwaffnend eingekreist, und die Furchtlosigkeit verspricht Sicherheit. Die Forderung der Furchtlosigkeit begründet die Genese des bürgerlichen Subjekts. »Sapere aude! Habe Mut, entledge dich der Phantome! Der undomestizierten inneren Natur wird die Vernunft vorgesetzt, die deren herrschende Willkür endlich ein Ende setzt. Individuelle Leistung, Bildung, Tugend, Humanität begründen von nun an die radikale Rationalisierung des Weltbildes und des Selbstbildes. Und die Vernunft, die jedes Individuum von nun an vor Geistern und Willkür schützen wird, ist der Garant dieser Sicherheit. Das Prinzip der Vernunft eines jeden einzelnen gewährt allgemeine Sicherheit, und die prekärste Form dieser Sicherheit ist der Schutz der körperlichen Integrität. Die Aufklärung machte daraus einen Anspruch, der heute zu den Grundrechten gehört.

Es ist dieses Postulat der Sicherheit – die Garantie auf die physische Integrität –, die für die Frau unter der Geburt ins Schwanken gerät. Diese Grundlage wird ihr dort entzogen – und deshalb ist es tragisch. Geburt ist eine Naturkatastrophe. Die vorgeblich allgemeingültigen Auffangnetze lösen sich in Luft auf, und die hohen

Gesänge der Glücksverheißungen, die in unserem Breitengrad systematisch die Frau betören, erweisen sich als einfältig, zynisch und lächerlich zugleich. Der Frau wird hier ihre Grundlage als bürgerliches Individuum entzogen, der trotz aller Hecheltechniken und autosuggestiven Tricks überwältigender Schmerz dissoziiert das Sein. Die Vernunft, die zwischen Wehenschreiber und nächster Wehe einen Sinn sucht, läuft Amok. Der Teufel ist zurück.

Meine These ist, daß jede Geburt einen Orkan im körperlichen und im psychischen Leben darstellt. Auch für Frauen, die darauf beharren, diesen Orkan mit sentimentalischen Ornamenten auszukleiden, und die, meine Sprache nicht verstehend, in Geburt die produktive Quelle weiblicher Identität finden, auch sie oder gerade sie möchte ich an die abgründigen, die tierhaften Anteile des Gebärens erinnern. Ich will die Gewinne des Geschehens keineswegs schmälern, sie keineswegs unwahr oder unecht machen. Hier soll es aber um das andere gehen, um das, was für unser Bewußtsein als dringend verdrängungswürdig erscheint, und zwar nicht nur aus Bequemlichkeit. Denn es gibt in der animalischen Qualität des Geburtsvorgangs etwas, das für uns heute unannehmlarer sein könnte als je zuvor. Die Wehentätigkeit agiert autonom, macht sich unabhängig vom Bewußtsein – 2 Stunden, 12, 26, 45 Stunden lang. Mit der Niederkunft betreten wir unbekanntes Terrain. Es erscheint mir notwendig, diese Stelle aufzusuchen, weil sie sich in unser aufgeklärtes Verständnis von Weiblichkeit und Sexualität offenbar nicht integrieren läßt. Von dort aus läßt sich möglicherweise grundsätzlich neu über Weiblichkeit reflektieren. Denn die oft Potenz genannte Fähigkeit der lebensspendenden Weiblichkeit setzt zugleich Beunruhigendes frei. Wo Neugier und gegebenenfalls Vergnügen uns die eigenen Möglichkeiten bestaunen lassen, dort birgt die Generativität ihre

Kehrseite: eine ungezügeltere Gewalttätigkeit. Im überwältigenden Naturgeschehen wütet eine Kraft, die das Individuum vollkommen negiert.

Wie bringt sich die Frau nach dieser Naturkatastrophe in Sicherheit? Wie beeinträchtigt es ihr Verhältnis zum Körper? Wie wird dieses Kapitel im Selbstbewußtsein assimiliert? Wie wirkt es sich auf das heterosexuelle Verhältnis bzw. auf ihre Sexualität aus? Mit welchem Blick werden nun Männer gesehen? Welches Bild entsteht mit allen diesen Aspekten nun noch von der Idee der Familie?

Unsere Kultur hat hier regelrecht einen Keil vorgeschoben, der die unannehmbaren Anteile wegdrückt, eine Plombe, die die sprengenden Anteile zuverlässig zusammenzuhalten vermag. Wenn wir in der Vergangenheit unserer und anderer Kulturen nach Hinweisen zum Umgang mit Geburt forschen, drängt sich allmählich eine Konstante auf: Wir rücken in die Nähe eines Unbehagens. Auf diesem Landstrich des dunklen Kontinents ist es zappenduster!

Es geht hier keineswegs darum, eine kollektiv ideologisch geschürte ›Lüge‹ zu enttarnen. Es geht darum, zu beschreiben, wie schwierige oder bedrohliche Anteile von weiblichen Möglichkeiten im Rahmen von Schwangerschaft und Geburt von der Gemeinschaft abgefangen und eingebettet werden – zu sehen, wie der Dialog zwischen Kollektiv und Gebärender in eine Ecke gerät, wo geflüstert und beschwichtigt wird. Eine Frau, die entbindet, entdeckt oder findet dort auch die Möglichkeit, in Abgründe zu blicken – wenn sie will bzw. wenn sie kann. Die weibliche Psyche gerät an dieser Stelle in ein Minengelände. Im Geburtsgeschehen verdichtet sich die gesamte bisherige Biographie, und in dieser Verdichtung wird nichts ausgelassen. Es wird nichts aussortiert. Es stellt sich als Stunde der Wahrheit dar. Dort wird die Luft dünn.

Nicht zufällig ebnet die Schwangerschaft im Vorfeld die Wege zur Introspektion: In der Schwangerschaft bietet sich noch einmal eine Chance, seine Hausaufgaben zu machen, im Blick auf die eigene Biographie aufzuräumen. Die verriegelten Kammern der eigenen Geschichte schreien danach, geöffnet zu werden, die bisher unausgesprochenen, nie ausformulierten Ereignisse suchen nach einem Sinn, nicht gegangene Wege von Trauer werden sichtbar. Und derjenigen, die sich jetzt erneut davor drückt, der fliegt bei der Geburt der Laden um die Ohren. Im Geburtsgeschehen wird die Frau von den vielen Frauen, die sie einmal war, heimgesucht. Diejenige, die sich mit der Mutter identifizierte, diejenige, die ihrem eigenen Vater einst ein Kind schenken wollte, die Jugendliche, die von der Macht des Sexuellen überströmt wurde, diejenige, die sich schmerzhaft von allen getrennt sehen wollte, diejenige, die zielstrebig verführt hat – sie alle sind gekommen. Die Stabilität, die erforderlich ist, um eine Entbindung unversehrt zu überstehen, stellt eine Unmöglichkeit dar. Und der Rückgriff auf Hormone, um diese Erschütterungen zu erklären, ist wirklich lächerlich, ein billiges Ablenkungsmanöver, das zu nichts führt. Denn mit der physischen Qual der Geburt geht eine metaphysische Verletzung einher, deren Spuren langsamer heilen als Dammschnitt oder Dammriß, und die in der Erinnerung – soweit sie zugelassen wird – den eigentlichen Schmerz ausmachen. Wie übersetzt sich dieser Schmerz später?

Danach sucht die zivilisierte Citoyenne schleunigst wieder Anschluß an die Realität. Aber es ist, als sei der Film gerissen. Allzu oft kehrt eine Einsamkeit ein, die hier wohl am wenigsten vermutet wurde. Das Muttersein kann kaum realisiert werden. Wir wickeln die ersten Male das Kind, als würden wir eine eigene Wunde verarzten. Über-

haupt ist die Beziehung zum Säugling anfangs wie zu einem Satelliten-Körperteil, und zur eigenen Hand verspürt man wohl kaum ausgeprägte Muttergefühle – oder anders gesagt, es ist nicht Nähe, die gesucht werden muß, es ist eine vorher nicht gekannte Distanzlosigkeit, die manche irritiert und wieder andere verzaubern mag. Das Kind hat etwas von Eigentum im buchstäblichen Sinn des Wortes: Gerade noch einverleibt, ist es uns noch eigen – es war eben noch in unserem Innern zwischen Lunge, Herz, Magen und Darm gequetscht. Aus einer merkwürdigen Konvulsion ist es hervorgetreten, und das neue Gegenüber von Frau und hilfloser Menschminiatur wird augenblicklich in die vertrauten Gefilde der Mütterlichkeit geschoben. Wie sinnstiftend das obligate Mutterglück hier auftritt, vorerst einzige Rette-sich-wer-kann-Maßnahme aus dem animalischen Abenteuer der Geburt!

Nun ist die Haltung zum Einsatz von PDA in Ländern, in denen entwickelte Technologien vorhanden sind, sehr unterschiedlich. Immer häufiger hören wir Töne, die Geburt banalisieren und dabei das Natürliche betonen mögen. Nicht weniger vernehmbar sind aber auch Mediziner, die jede Geburt nicht ohne Grund für potentiell so risikoreich halten, daß sie die Tendenz, außerhalb der Krankenhäuser entbinden zu wollen, für unverantwortlich befinden. Mit dem Anspruch auf Sicherheit geht beispielsweise in Frankreich der Anspruch einher, die Frauen von der Barbarei der Schmerzen erlösen zu wollen, so wird dort auch die PDA verstanden. Der Schmerz erfülle an und für sich keinerlei positive Funktion, im Gegenteil, die Stresshormone können bei der Frau einen sehr hohen Blutdruck bewirken, Hyperventilation herbeiführen, Tachycardie, Angstzustände, was alles nicht gerade fördernd ist und sich beim Kind auswirkt. Die PDA ermöglicht der Gebärenden, weniger erschöpft das Geschehen wahrzunehmen. Heb-

ammen in Frankreich zeigen sich über die Befreiung vor Schmerzen erleichtert, sie ermögliche zwischen ihnen und der Entbindenden einen egalitären und respektvollen Kontakt: »Früher wurden die leidenden Frauen durch den Schmerz infantilisiert, sie regredierten schrecklich, zwangen uns, sie permanent zu trösten und Händchen zu halten. Unter PDA ist es nun endlich möglich, von einer Kooperation zu sprechen – unter zerreißen den Schmerzen ist der Begriff der Kooperation eine schiere Verlogenheit. Die moderne Geburtshilfe braucht nicht mehr die wildgewordene Frau, die unerreichbare, die sich im Schmerz vollkommen entfesselt.«

Jede Frau, die wünscht, ohne Angriff auf ihre psychische und physische Integrität zu gebären, soll dies im Rahmen von geburtsbegleitender Fachkompetenz tun können. Das wäre eine der möglichen geschlechtsspezifischen Auslegungen des Grundsatzes »Die Würde des Menschen ist unantastbar«. Und selbst wenn sozusagen das schwer Annehmbare – aufgehoben, werden die einen sagen, wegludiert die anderen – wird, selbst dann ist das »Zutagetreten« eines neuen Menschen aus unserem Leib nicht weniger rätselhaft, nicht minder schwer verständlich.

Wenn wir heute Ärzte fragen, warum die Kaiserschnitttrate so deutlich steigt, erfahren wir, daß der Eingriff selbst immer risikoärmer wird. Das heißt, daß in Fällen, die schwierig bis kritisch erscheinen, die Mediziner im Abwägen aller zur Verfügung stehenden Wege immer leichter einen Kaiserschnitt anordnen. Zwei, drei Wochen vor Ablauf von Schwangerschaften wissen manche Frauen schon, daß sie sich einem Kaiserschnitt unterziehen werden. Abgesehen von Komplikationen, bei denen Eingriff geboten ist, »reicht« häufig schon die Lage des Kindes, sich für den Kaiserschnitt zu entscheiden. Bei Beckenlage wird von vornherein der Kaiserschnitt geplant.

»Zum Glück kann heute jede Frau nahezu für sich selbst entscheiden, ob sie sich einen Kaiserschnitt wünscht.« Diesen Satz können Frauen besonders gut verstehen, die bereits entbunden haben, und er findet allgemein immer mehr Akzeptanz. Für Frauen aber, die noch nicht entbunden haben, wird dieser Satz allerdings etwas merkwürdig klingen. Denn in einem Kontext, in dem Natürlichkeit und Ursprünglichkeit immer größer geschrieben werden, wird ein aus freien Stücken gewählter operativer Eingriff mit viel Skepsis angesehen – zumal dabei ein vermeintlich identitätsstiftendes Urerlebnis links liegengelassen wird.

Aber die Frage, warum wir uns heute noch der Grausamkeit dessen unterziehen müssen, was landläufig »natürliche Geburt« genannt wird, erscheint mehr als legitim. Die Aufgabe aller, die der Gebärenden assistieren, muß es auch sein, ihr unerträgliche Schmerzen zu ersparen. Eine Hebamme sagte dazu: »Auf der einen Seite ist dies Folter, die nicht nötig ist. Aber die schmerzlindernden Mittel haben alle ihren Preis. Der Preis ist, daß vom Erleben ein Stück fehlt.« Die Frage ist, welchen Stellenwert wir diesem »Stück Erleben« beimessen. Bringt die Erfahrung, dem Tod gerade entronnen zu sein, Weisheit oder ein Gefühl, nun um so intensiver zu leben, mit sich? Wir hören häufig, wie extreme Erfahrungen wie Unfälle oder die Gewißheit einer inkurablen Krankheit zu schieren Coming-outs führen, wo erst dann das Gefühl aufkommt, »richtig« zu leben. Aber kann der Ausweg aus der Schwangerschaft nicht auch ohne Naturkatastrophe machbar sein? Im kollektiven Unbewußten gibt es ein unausgesprochenes Verhältnis zum Geburtsschmerz, das Frauen selbst nähren: in der Lage zu sein, den Geburtsschmerz auszuhalten, ist quasi gleichbedeutend mit der Fähigkeit, ein Kind zu gebären, die Prüfung zu bestehen. Als hätte ein sadistisches Frauenkollektiv, das selbst durch alle Qualen gegangen ist, einen Maßstab für anerkanntes Gebären ge-

setzt. Implizit wird den Frauen, die sich gut wirkender Schmerzmittel bedienen oder sich gar für den Kaiserschnitt entscheiden, suggeriert, daß sie sich um das wahrhaftig Weibliche gedrückt hätten, daß ihnen das Wesentliche entgangen sei, daß sie nicht mitreden könnten. Daß diese Ansicht noch sehr verbreitet ist, wird in Gesprächen mit Frauen, die via Kaiserschnitt oder PDA entbunden haben, spürbar. Sie verhalten sich so, als dürften sie nicht mitreden, als seien sie wegen Doping disqualifiziert. Sind wir andererseits nicht versucht, die Frauen, die auf das Recht pochen, ohne Schmerzmittel entbinden zu können, als Masochistinnen anzusehen? Mein Verdacht ist, daß dieser Diskurs keineswegs aus Masochismus entsteht: aus dem Mund von Hebammen, anderen Müttern, Ärzten ist sicherlich ein Quantum Sadismus dabei, aus dem Mund werdender Mütter blanke Indoktriniertheit, bloße Ahnungslosigkeit.

Geburtsvorbereiterinnen und alle, die einer erstmals Schwangeren beistehen, tendieren verheerenderweise dazu, den Schmerz zu verharmlosen. Empörenderweise empören sie sich nicht über den physischen und mit ihm einhergehenden metaphysischen Schmerz und sehen ihn nicht als etwas, das zwar von Kultur zu Kultur, von Individuum zu Individuum, von Biographie zu Biographie ganz eigene Akzente tragen kann, aber stets etwas Unduldbares für den Menschen bleibt. In der Unbequemlichkeit, die dort entdeckt werden kann, ruhen die Ansätze, die uns helfen könnten, mit mehr Würde und Selbstschutz durch dieses Abenteuer hindurchzugehen.

Das Unbehagen, das aus dem Hiatus zwischen weiblichem Körper und bürgerlicher Identität entsteht, verleitet Frauen allzu häufig, nach einem ›ursprünglichen Authentischen‹ zu suchen. Bemüht wird eine Kultur, in der Frauen vermeintlich frei von männlichem Blick, Zugriff und Kontrolle sind. Wie schon Irene Hardach-Pinke aus-

spricht: »Dieser ›authentische‹ Körper ist Fiktion«¹. Der männliche Blick aus dem weißen Arztkittel, der männliche Zugriff und die männlich ärztliche Kontrolle, die legitimerweise in die Kritik geraten sind, sind dennoch ein lächerliches Nichts neben dem, was mit Frauen unter der Geburt passiert. Es ist, als würde ein Gast der untergehenden Titanic sich an Deck beschweren, daß sein Glas umgeschüttet wurde.

Was sich antipodisch gegenübersteht, ist nicht das Kontrollmonopol männlicher Ärzte und ihrer Geräte gegenüber den weisen, autonomen, naturverbundenen Frauen und ihrer Einfühlsamkeit. Was sich antipodisch gegenübersteht, ist ein weibliches Selbstbewußtsein am Ende des 20. Jahrhunderts, das sich Aufklärung, Mitbestimmung, Bürgerrechte, Autonomie und materielle Unabhängigkeit zu eigen gemacht hat, und die animalische Wirklichkeit des Gebärens, die das Individuum negiert, verachtet, ausschaltet. Für die Zeit des Gebärens entsteht ein Hiatus, der an die Grundlage weiblicher Identität rührt. Gebären paßt nicht in unsere Zeit. Die Sorgfalt, mit der wir sauber die Anarchie der Affekte eingedämmt haben, macht Geburt zu einem für das weibliche Bewußtsein mehr als sperrigen Residuum: eine Erniedrigung des Individuums, im Grunde ein Atavismus. Statt der Verschiebung auf den feindlich-männlichen medizinischen Apparat käme es darauf an, in jenen Spiegel zu schauen, den der Vorgang des Gebärens uns vorhält.

Wie läßt sich die Rohheit von Geburt, ihre animalische Brutalität in einer Idee von Weiblichkeit heute integrieren? Setzt diese nicht geradezu voraus, daß wir nur einen sehr reduzierten Begriff von

1 Irene Hardach-Pinke: Schwangerschaft und Identität, in: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hg.), Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a.M.: 1982, S. 195

Natur zulassen wollen und können? Eben dieser Entwurf wird von dem Ereignis Geburt sabotiert. Die zivilen Tugenden des bürgerlichen Individuums können Geburt trotz aller Humanisierungsversuche nicht aufnehmen, nicht weichspülen, nicht assimilieren.

Könnte es auch sein, daß erst dann die Macht, die in weiblichen Möglichkeiten eingebunden ist, souverän gelebt werden könnte, wenn Frauen sich der ihnen vorgeblich vorbestimmten Tortur entledigen könnten? Die Biologie pfeift auf Emanzipation und Grundrechte. Ihr erbarmungsloser Übergriff macht um so zynischer, daß dort authentisch Weibliches gesehen wird.

Heute haben wir, wenn auch auf sehr wackeligen Füßen, das Recht auf Abtreibung für uns. Ist die freie Wahl, schmerzfrei zu gebären, nicht auch ein Grundrecht?

Christine Borer

Zur Indifferenz der Differenz von Sozialem und Begehren in der Familie

Zur Indifferenz der Differenz von Sozialem und Begehren in der Familie. Der Titel behauptet einiges: eine Differenz, einen Unterschied zwischen Sozialem und Begehren, und er behauptet eine Indifferenz, eine Nicht-Beachtung dieses Unterschiedes an einem bestimmten Ort: in der Familie.

Das sind schon der Behauptungen viele; die Fragen, die ich an sie stelle, sollen den Rahmen meiner Ausführungen abstecken. Die scheinbar einfachen Fragen sind: Was ist eine Familie? Was ist gemeint mit ›das Soziale‹, und was bedeutet der Begriff ›Begehren‹, und worin besteht die Differenz, falls es sie gibt? Komplexer wird es, wenn ich frage: Wer oder was ist denn indifferent gegenüber der Differenz von Sozialem und Begehren, falls es sie gibt: die Gesellschaft, die Familie, die Sprache oder anderes mehr?

Als mich die Veranstalterinnen für diese Tagung einluden, bat ich sie, mir ihre Fragestellung an mich kurz zu formulieren, und sie sind meiner Bitte nachgekommen. Sie schrieben mir von einer Verwirrung und Widersprüchlichkeit, die sich einstellte, als sie begannen, über die Tagung zum Thema ›Familie‹ zu diskutieren. Ich zitiere: »Die beiden Pole unserer Verwirrung könnte man vielleicht so darstellen: Familie als Symbol für Triebverzicht und Anpassung, und Familie als Sehnsucht des Begehrens nach Fülle, Sicherheit und Ruhe. Weiter

fragten wir uns, wie denn die Vielfalt der heutigen familiären Lebensweisen zu erklären sei; läßt sie auf ein befreiteres Begehren schließen, vielleicht insbesondere der Frauen?« »Die Vielfalt der heutigen familiären Lebensweisen« spricht von einem Wandel – meint, daß es früher anders war. Dieser Wandel wird einerseits dokumentiert mit statistischen Zahlen und andererseits mit der Benennung und Beschreibung neuer Familienformen. Die statistischen Zahlen zeigen hohe und immer höhere Scheidungs-, aber auch Wiederverheiratsquoten, und durch die Benennung und die Beschreibung neuer vielfältiger Familienformen will etwas festgehalten werden, was es vorher nicht gab. Der Begriff »Wandel« impliziert einen Zustand vorher, einen stabilen, einheitlichen Zustand. Wenn wir uns fragen, was die Familie vor dem allorts genannten Wandel war, wird es schwierig. Denn betrachtet man diesen vermeintlich stabilen, einheitlichen Zustand der Familie vor dem Wandel, verflüssigt er sich zur Momentaufnahme, die sich selbst als Gewordenes, Sichwandelndes entpuppt. Damit führe ich die Dimension der Geschichtlichkeit ein und deklasiere die Prämisse eines stabilen Zustandes als suggestiv. In diesem Vortrag gebe ich der Geschichtlichkeit den Vorzug.

Zuerst möchte ich jedoch den Zustand, der mit »vor dem Wandel« gemeint sein könnte, beschreiben – meine Kindheitsfamilie gibt ein Bild dieses Zustandes ab. Meine Eltern haben sich verliebt, sich verlobt, auf dem Standesamt geheiratet, in der Kirche und am anschließenden Fest gehochzeitet. Als es die ökonomische Situation nach dem Zweiten Weltkrieg erlaubte, haben sie Kinder gehabt, die sich mit der Volljährigkeit zerstreut haben, und heute verbringen sie, die Alten jetzt, gemeinsam den Lebensabend – wie man so schön sagt. Also: Liebe, Eheschließung durch Heirat, Hochzeit, Existenzsicherung, Kinder – die pure Normalität.

Die eingangs gestellte Frage »Was ist eine Familie?« habe ich somit in einem allgemeinen *und* historisch spezifischen Sinn beantwortet. Allgemein: In der Familie kommen mindestens zwei Generationen vor, die Familie regelt die Generationenfolge, die Reproduktion der menschlichen Gattung und deren Aufzucht. Historisch spezifisch für unseren Kulturraum ist die erwähnte Abfolge und Verknüpfung von Liebe, Heirat, Hochzeit, Gewährleistung der ökonomischen Existenzgrundlage – das lebenslänglich –, Kinder und deren Aufzucht – das auf Zeit.

Kommen wir zum Wandel. Wovon redet denn die Statistik der hohen Scheidungsquoten? Deskriptiv, kann man sagen, macht sie die banale Aussage, daß Ehen in vermehrtem Ausmaß nicht mehr lebenslänglich dauern; für Kinder bedeutet das, daß das gemeinsame Dach aufgelöst wird, bevor sie es auflösen durch ihre Loslösung. Es ist also die Lebenslänglichkeit der Ehe, die in Frage gestellt ist – ein Faktum, das von den einen beklagt wird – in diesem Fall wird vom Zerfall der Familie gesprochen –, andere huldigen der Freiheit und erwarten eine Befreiung, beispielsweise für das Begehren der Frau.

Kehren wir zum Bild der Normalfamilie zurück, wie ich es am Beispiel meiner Kindheitsfamilie festgeschrieben habe. Tatsächlich ist es einfach, festzustellen, daß diese Eltern eine »lebenslängliche Ehe« führen, es ist auch klar, daß sie die ökonomische Existenzgrundlage lebenslänglich gemeinsam beschafften – in welcher Aufgabenteilung auch immer –, aber die Frage »Bedeutet ihre lebenslängliche Ehe auch lebenslängliche Liebe?« kompliziert den Sachverhalt unerträglich.

Oder wird er unendlich vereinfacht? Dann nämlich, wenn deutlich gemacht wird, daß es hier um zwei Dimensionen geht, die aufgrund einer historischen Entwicklung im selben Gefäß »Familie« zu-

sammenkommen, sich überschneiden und übereinanderschoben bis sie unkenntlich sind? Um dieses Gefäß ›Familie‹ noch mehr zu füllen, schiebe ich eine weitere Dimension dazu: die Kinder – denn oben ging es ja eigentlich erst um das Paar, um Frau und Mann –, erst die Kinder erweitern die Ehe zu einer Familie und bedingen eine Asymmetrie. Auch hier geht es wiederum um etwas Doppeltes, um das, was wir heute Erziehung nennen und was früher Aufzucht hieß *und* wieder um die Liebe, die Liebe zu den Kindern und von ihnen zu den Eltern.

Wenn Sie jetzt verwirrt sind, so ist es Ihnen genauso ergangen wie meinen Gastgeberinnen, die mir von ihrer Verwirrung geschrieben haben und worüber ich dankbar bin. Ich kann Sie beruhigen, es liegt an der Sache selber: das Gefäß ist übervoll.

Ich zitiere nochmals: »Die beiden Pole unserer Verwirrung könnte man vielleicht so darstellen: Familie als Symbol für Triebverzicht und Anpassung, und Familie als Sehnsucht des Begehrens nach Fülle, Sicherheit und Ruhe.« Alles ist da, aber unkenntlich, übereinandergeschoben, übervoll.

Woran denken Sie, wenn Sie hören: ›Die Familie als Symbol für Triebverzicht und Anpassung? – Ich dachte zuerst an die Erziehung. Die Kinder werden durch sie an den von der Gesellschaft geforderten Triebverzicht angepaßt. Wenn ich jedoch an die lebenslängliche Ehe meiner Eltern denke, so habe ich sehr wohl Erinnerungen von Zeichen und Botschaften, die mir die Gewißheit gaben, sie haben sich geliebt und begehrt. Doch schon während meiner Kindheit meinte ich immer wieder festzustellen, daß doch die Liebe der Erwachsenen noch etwas anderes sein könnte, als was ich zu beobachten meinte. Daß mein ödipales oder anderweitiges Begehren diese Beobachtungen verzerrte, ist gewiß, in diesem Zusammenhang aber irrelevant. Wir können Freud bemühen,

der seine Ehe als ›amortisiert‹ bezeichnete, und ich glaube, alle Biographen haben diese Aussage mit der sexuellen Unerfülltheit mit seiner Frau Martha in Verbindung gebracht. Und etwas ist sicher: Seine Kinder haben trotz oder wegen ihres kindlichen Begehrens davon etwas mitgekriegt, und das hat sie strukturiert.

Freud blieb trotz abgeschriebener Ehe mit Martha zusammen. Hat er sich einem Triebverzicht unterworfen – zugunsten der Lebenslänglichkeit? Sie sehen, die Familie als Ort des Triebverzichtes kann auf der Ebene des Paares und auf der Ebene Eltern-Kind beleuchtet werden.

Der andere Pol der Verwirrung wurde als »Sehnsucht des Begehrens nach Fülle, Sicherheit und Ruhe« beschrieben. Nehmen wir an, daß mit dem ›Begehren nach Fülle‹ Begehren nach Erfüllung leidenschaftlicher Wünsche gemeint ist. Das ist etwas ganz und gar Unsoziales, denn die Leidenschaft ist unpersönlich; der Andere spielt nicht im sozialen Sinne eine Rolle. Und bei frisch verliebten Paaren kann die asoziale Tendenz der Liebe nachvollzogen werden: Sie brauchen niemanden, sind sich selber genug. Das Begehren oder die Sehnsucht nach Sicherheit hingegen kann entweder materielle Sicherheit bedeuten oder Sicherheit durch soziale Bezüge – und beides ist lebensnotwendig. Verkürzt: Leidenschaft und ökonomische/soziale Sicherheit stehen in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander.

Es ist Zeit, den Versuch zu wagen, die Verwirrung zu klären und nach der historischen Kraft zu fragen, die das Gefäß ›Familie‹ in der beschriebenen, historisch spezifischen Art zu (über)füllen vermochte.

Ich gehe folgendermaßen vor. In einem ersten Schritt gehe ich zurück, indem ich die beiden Begriffe ›Heirat‹ und ›Hochzeit‹ etymologisch untersuche. Im zweiten Schritt wird kurz erklärt, wie und

wann sich ›Lebenslänglichkeit‹ der Ehe durchsetzte. Drittens dann beschäftigte ich mich mit dem Diskurs der Moderne, indem ich den Ansatz von Michel Foucault kurz darstelle: Sowohl die Ehe als auch die Eltern-Kind-Beziehung wurde durch die Gleichzeitigkeit von Disziplin und Liebe neu geformt.

Heirat und Hochzeit

Heirat und Hochzeit sind in ihrem Sinngehalt verwandt. Sicher sind Sie mit mir einverstanden, wenn ich sage, beide Begriffe meinen Eheschließung. Heirat betont einen weltlichen Zusammenhang, man wird vom Staat verheiratet auf dem Standesamt, die zivile Trauung eben. Der Begriff ›Hochzeit‹ weist einerseits auf die kirchliche Trauung hin, das Hochzeitspaar tritt aus den Portalen der Kirche – sie im weißen Brautkleid, er im Frack –, und er verweist andererseits auf ein Fest.

Der etymologische Vergleich der beiden Begriffe Heirat und Hochzeit ermöglicht eine erste Klärung.

Heirat bedeutete ursprünglich ›Hausbesorgung‹; dieser Sinngehalt veränderte sich zu ›Ehestand‹ und dann zur ›Eheschließung‹. Im Wort ›Rat‹ steckt Hausrat, Vorrat, Unrat, Gerät, und es bedeutete auch Versorgung, Hilfe, Mittel. Heirat verweist somit auf eine in hohem Maße *ökonomische und soziale Angelegenheit*. Dieser Sinngehalt reduzierte sich im Laufe der Zeit auf den Akt der Eheschließung, doch daß die Heirat einen Hausstand erweitert oder neu begründet, der die Versorgung der Lebensgrundlagen, die Beschaffung der (Lebens)Mittel einer sozialen Gruppe organisiert und gewährleistet, bleibt impliziert. Hausstand und Haushalt geben (sozialen und ökonomischen) ›Stand‹ und ›Halt‹, Heirat geht auf

sprachliche Wurzeln zurück, die sozioökonomische Zusammenhänge aufzeigen. Der Begriff *Hochzeit* verweist etymologisch auf eine ganz andere gesellschaftliche Sphäre. Hochzeit bedeutete im Mittelhochdeutschen Verschiedenes: ›hohes kirchliches oder weltliches Fest‹, ›höchste Herrlichkeit‹, ›höchste Freude‹, ›Vermählung(sfeier)‹, ›Beilager‹. Hier ist das Fest, das hohe Gefühl, die Freude, das Glück angesprochen. Vermählung, höchste Freude und Herrlichkeit als Gleichzeitiges sind denkbar, wenn Gefühle mitspielen, höchste Gefühle zwischen Mann und Frau, denn nur Mann und Frau können sich vermählen. Es geht um die Liebe und (versteckter) um den Beischlaf. Hochzeit regelte die Geschlechterbeziehung, aber unter dem Diktat der Kirche: Das ideale Paar war das göttliche Paar.

Die Heirat, die Eheschließung begründet einen Haus-Halt und die Hochzeit ist die öffentliche, festliche, domestizierte Darstellung der ›höchsten Herrlichkeit‹ zwischen Mann und Frau. Die Annäherung des Sinngehaltes der beiden Begriffe *Heirat* und *Hochzeit* verweisen auf eine Veränderung der diskursiven Praxis: Ökonomische Versorgung und sozialer Halt *und* die institutionalisierte Verbindung zwischen Mann und Frau unter dem Diktat der Kirche schoben sich übereinander.

Die Lebenslänglichkeit der Ehe

Ich habe schon gesagt, daß die familiäre Vielfalt einzig und allein dadurch entsteht, daß mehr Ehen nicht mehr lebenslänglich dauern und im Laufe eines Lebens andere Verbindungen eingegangen werden.

Die lebenslängliche Ehe – welche Kraft hat sie erwirkt? Sie ist Ausdruck des Sieges der Kirche über den Adel und hat sich im

zwölften Jahrhundert durchgesetzt. Der Adel mußte die Praxis der Verstoßung – meist war es die Frau – aufgeben. Die Ehe war damals ein Vertrag zwischen Familien zwecks Optimierung der materiellen Ressourcen und Nachkommenschaft, sprich: Fortsetzung des Stammbaumes. Wurde der Vertrag nicht erfüllt – häufig bei (behaupteter) Kinderlosigkeit der Frau – wurde sie verstoßen, d.h. zurück in ihre Familie oder ins Kloster geschickt. Die Ehe war nicht allgemeine Lebensform. Man könnte fast von einem Zwang zur Ehelosigkeit sprechen – ein Reservoir an Unverheirateten war nötig, denn die Rate von Verwitwung war hoch, beispielsweise durch Tod im Wochenbett.

Doch warum hat der Adel die kirchliche Doktrin schließlich übernommen? Ein Aspekt war, daß er der kirchlichen Drohung Glauben schenkte, daß der, der willentlich eine Ehe breche, nicht ins Paradies, sondern ins Fegefeuer komme. Wie sagte doch schon Tanja Blixen in den zwanziger Jahren: »Es ist stets die Idee des Paradieses, auf die es ankommt, und wenn eine hinreichend ansprechende Illusion erschaffen werden kann, folgt die Wirklichkeit von selbst [...] Ein Ideal wie eheliche Treue oder vollkommene Keuschheit hat sich als leicht zu verwirklichen erwiesen, als es noch in ein so oder so beschaffenes Paradies führte, und würde noch heute verwirklicht werden können, wenn nicht gefragt würde: *Wozu soll das gut sein?*«

Von Liebe im romantisch-bürgerlichen Sinn oder Anspruch auf sinnliche, erotische respektive sexuelle Erfüllung in der Ehe war damals, zu der Zeit, als sich die Lebenslänglichkeit durchsetzte, noch lange nicht die Rede. Die Kirche war sowieso gegen sinnliche Freuden, und der Adel akzeptierte zwar die Unauflöslichkeit der Ehe, was aber nicht gleichbedeutend war mit dem Versprechen auf ewige oder sexuelle Treue.

Der damalige Diskurs der weltlichen und kirchlichen Moraltheologen war dadurch gekennzeichnet, das Erlaubte in der Ehe zu definieren: Immer ging es darum zu sagen, was ausschweifend war und darum unerlaubt. Ehebruch meinte nicht bloß sexuelle Aktivität außerhalb der Ehe, sondern zu ausschweifende, sinnliche Aktivität *in* der Ehe. Ein Zeitdokument aus dem 14. Jahrhundert: »Ehebrecherisch ist auch die allzu brennende Liebe für die eigene Frau. Die Liebe zur Frau eines anderen ist immer schändlich, zur eigenen Frau ist es die übermäßige Liebe. Ein vernünftiger Mann soll seine Frau mit Besonnenheit lieben und nicht mit Leidenschaft, er soll seine Leidenschaft zügeln und sich nicht zum Beischlaf hinreißen lassen. Nichts ist schändlicher, als seine Frau wie eine Mätresse zu lieben. Der Mann soll sich seiner Frau nicht als Geliebter, sondern als Gatte nähern.«¹

Ganze Konzile beschäftigten sich damit, was wohl zu leidenschaftlich sei in der Ehe und was nicht, denn die eheliche Vereinigung hatte den hauptsächlichsten Zweck der Reproduktion. Amüsantes Beispiel eines Verhandlungspunktes: Darf eine Frau oben sein, wenn der Mann zu dick ist?

Was kann aus diesem obigen kurzen Text noch herausgelesen werden? Es gab zwei offizielle Formen der Liebe, die eheliche, deren *Ideal* Solidarität, gegenseitiger Respekt und deren Aufgabe die Fortpflanzung und die Vermehrung der Güter war. Daneben ist es die leidenschaftliche Liebe, die in anderen gesellschaftlichen Formen respektive Gefäßen ihren Ausdruck fand.

1 Jean-Louis Flandrin: Das Geschlechtsleben der Eheleute in der alten Gesellschaft, in: Philippe Ariès, André Béjin (Hg.): Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit, Frankfurt a.M. 1992, S. 155

Die Moderne

Gewichtige Veränderungen wurden dann mit der Industrialisierung eingeleitet, dem Aufkommen des Bürgertums, dem, was ich hier die Moderne nenne. Die traditionell gegensätzlichen Formen der Liebe begannen sich anzunähern. Niemand kümmerte sich mehr darum, was die Ehepaare im Bett treiben. Die außereheliche Erotik, die Leidenschaft *muß* jetzt ihre Erfüllung in der Ehe finden, man heiratet verliebt, mit dem Anspruch oder der Hoffnung, sexuelle Befriedigung in der Ehe zu finden – das heißt, ein neuer Diskurs wurde dominant.

Später sind es dann die Psychotherapeuten und Sexologen, die sich erneut darum kümmern, die den Paaren zu einer möglichst leidenschaftlichen und ausschweifenden Sexualität verhelfen wollen.

Leidenschaftliche Liebe kennt jedoch keine Dauer. Leidenschaftliche Liebe ist in einem gewissen Sinne asozial, Leidenschaft hat immer auch mit Überschreitung zu tun. Als die erotisierte Liebe sich als weiterer Aspekt ins Gefäß der Ehe und Familie schob, konnte es nur eine Frage der Zeit sein, bis in statistischen Zahlen zum Ausdruck kam, daß solch erotisierte, leidenschaftliche Ehen nicht von Dauer sein können. Das juristische Recht auf Scheidung müßte eigentlich ein Ritual sein, das das Ende eines leidenschaftlichen Gefühls ausdrückt, das nicht von Dauer sein *kann*, und das die Verantwortung für die gemeinsamen Kinder regelt – die Regelung einer sozialen Dimension also. Daß das diskursiv nicht auseinandergehalten ist respektive werden kann, macht die Schwierigkeit der Einzelnen mit der Auflösung der Ehe, der Scheidung, der Trennung aus.

Es war aber nicht so, daß mit der Entstehung des Ideals ›Liebesheirat‹ das Ideal der Lebenslänglichkeit der Ehe relativiert worden

wäre. Der bürgerliche Staat legalisierte – gegen die Doktrin der Kirche natürlich – die Scheidung nicht, um der Leidenschaft ihr Recht zu geben, sondern der Diskurs war einer um die Gerechtigkeit, um Schuld oder Nicht-Schuld. Die, denen in der Ehe große Ungerechtigkeit geschah, mußten ein Recht auf Scheidung haben, meinte neu die Aufklärung. So kreist denn der Scheidungsdiskurs bis heute um die ›Zerrüttung‹ und um die Schuld und nicht um die Anerkennung des Zuendegehens einer Leidenschaft. Das ist eine verhängnisvolle Sache.

Nun habe ich oben so leichthin die Erotisierung der Ehe und der Familie als neue diskursive Praxis in der Moderne genannt. Das muß erklärt werden. Vorerst möchte ich aber zusammenfassend nochmals betonen, daß mit der Sexualisierung der Ehe eine weitere Dimension diese Institution füllte – eine Dimension, die im Gegensatz steht zu *Heirat* – im Sinne von existentieller Sicherheit durch einen Hausstand, und *Hochzeit* – im Sinne von domestiziertem, ehemals kirchlichem Geschlechterverhältnis, bei dem es um eine lebenslängliche Ehe ohne Erotik ging.

Mit Erotisierung meine ich nicht sexuelle Freiheit. Der Begriff Erotisierung ist eigentlich ungenau, man müßte sagen: ›Sexualisierung‹. Vielleicht kann man sogar wagen zu denken, daß die Sexualität die Erotik abzulösen begann. Der Diskurs um den Geschlechtstrieb löste die Liebeskunst ab. In der Tat ist ›sexuell‹ ein Begriff, der im 18./19. Jahrhundert üblich wurde.

Gleichzeitig wurde der Begriff ›Erziehung‹ geläufig. Und wenn ich Sie jetzt frage: ›Mutet es Sie auch komisch an, wenn ich sage, die Familie hat folgende Aufgabe: Aufzucht der Kinder?‹ und es Ihnen geht wie mir, verlangt diese Reaktion eine Erklärung: Das Wort ›Aufzucht‹ erinnert an sogenannt schwarze Pädagogik; heute aber

ist es doch so, daß wir die Kinder mit Liebe aufziehen. Auch das hat seine Geschichte.

Foucault nennt es die Pädagogisierung der Kinder. Dieser Prozeß geschah im gleichen Zeitraum wie die Sexualisierung der Ehe und steht in einem engen Zusammenhang: Es war eben eine eigentliche Sexualisierung der Familie, sowohl auf der Paarebene als auch auf der Eltern-Kind-Ebene. Foucault stellt sich der konventionellen, linken Meinung der 68er entgegen, die behauptet, daß im 18. und 19. Jahrhundert die Sexualität der Kinder und der Erwachsenen besonders unterdrückt wurde und die Sexualität befreit werden müsse, damit sich die Menschen auch gegen andere kapitalistische Unterdrückungen wehren könnten. Er behauptet, daß diese Sexualisierung gerade *das* Machtdispositiv des Bürgertums war (und ist), um sich als neue Klasse zu konstituieren, hervorzubringen, sich gegen den Adel zu behaupten. Dabei ging es nicht um bloße Unterdrückung einer Sexualität, die im Menschen als natürliche Größe und Triebkraft schlummert und befreit werden könnte, sondern charakteristisch ist die *Gleichzeitigkeit* von Produktion von Sexualität und deren Unterdrückung. Foucault schreibt: »Die Sexualität ist keine zugrundeliegende Realität, die nur schwer zu erfassen ist, sondern ein großes Oberflächennetz, auf dem sich die Stimulierung der Körper, die Intensivierung der Lüste, die Anreizung zum Diskurs, die Formierung der Erkenntnisse, die Verstärkung der Kontrollen und der Widerstände in einigen großen Wissens- und Machtstrategien miteinander verketteten.« So verstanden war die moderne Familie der Ort, wo die modernen Körper produziert wurden: Er wird kontrolliert, beobachtet, auseinandergenommen, zusammengesetzt, veredelt, gekräftigt, gereinigt, durchdrungen, angeheizt, erfunden, eingeteilt, unterworfen.

Am Beispiel einer Erziehungsschrift, die zu Anfang dieses Jahrhunderts von einem Schulinspektor in Berlin aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt wurde, soll die Pädagogisierung nachgezeichnet werden. Gewidmet ist das Buch ›den Tausenden von Mädchen, deren ehrliche Fragen nach dem Ursprung alles Lebens und Seins eine aufrichtige, fachgemäße und zufriedenstellende Antwort verdienen, eine Antwort, die sie von ihrer Unwissenheit erlöst, gegen Versuchungen fei und vor geschlechtlichen Sünden gegen sich selbst und andere bewahrt«. Die Schriftenreihe trägt den Übertitel ›Aufklärung und Reinheit‹, eine (fiktive) Mutter spricht in 19 Schummerstündchen zu ihrer (fiktiven) Tochter.

Im 11. Schummerstündchen geht es um Vorgänge im Körper: »Ein bestimmter Teil der Speisen bleibt als nutzlos zurück, und dieser muß aus dem Körper entfernt werden, ähnlich wie die Kartoffel- oder Apfelschalen und dergleichen aus der Küche fortgebracht werden müssen, damit diese rein bleibt. Es ist außerordentlich wichtig, daß im Haushalt des Körpers dieses Geschäft an jedem Tag pünktlich und regelmäßig besorgt wird. Das gehört zur Ordnung und Reinlichkeit« (Wood-Allen 1910; S. 125). Stichwort: Selbstbeobachtung, Disziplin in der Zeiteinteilung, Reinigung des Körpers.

In einem anderen Schummerstündchen benennt und verbietet die Mutter Gespräche, die gleichzeitig besser unterlassen würden: »Kinder gehen ja oft zusammen auf einen gewissen Ort und führen dort häufig Gespräche, die besser unterblieben. Ein kleines Mädchen, das auf seine Sittsamkeit und seinen Anstand hält, wird niemals zugeben, daß jemand zu ihr über irgendeinen Teil ihres Körpers anders als in einer reinen und sittsamen Weise spricht. Und wenn einmal ein anderes Kind eine Unterhaltung mit ihr anfängt, bei der sie das Gefühl hat, ihre Mutter dürfte sie nicht hören, dann ist es das beste, sie sagt zu ihm: ›Es ist mir lieber, du erzählst mir

nicht von so etwas. Ich werde meine Mutter danach fragen, und sie wird es mir schon sagen. Mama sagt mir alles, was ich zu wissen brauche, und sagt es mir auch so, wie es gut und schön für mich ist. Ich habe meine kleinen Geheimnisse mit meiner Mutter, aber nicht mit anderen Mädchen« (S. 126) Familiäre Isolierung soll vordergründig den Einfluß von Unreinem verhindern, gleichzeitig ist es dieselbe Mutter, die von unreinen Gesprächen um den Körper weiß und davon erzählt. Stichwort: Anheizung des Diskurses, Isolation und eine erregende Mutter-Tochter-Beziehung, Verbot.

Im 8. Schummerstündchen geht es um die Veredelung: »Wenn wir nun diese großen Erfolge des Menschen in der Züchtigung von Pflanzen und Tieren und im Veredeln ihrer Eigenschaften gewahren, dann muß einem unwillkürlich der Gedanke kommen, ob eine solche Veredelung nicht auch bei der Menschenrasse durchführbar sein könnte. Du wirst dich vielleicht wundern, was ein kleines Mädchen, wie du es bist, diese Frage angeht. Aber es ist in der Tat von Wichtigkeit, daß du etwas davon weißt. Denn das kannst du gewiß verstehen, daß, wenn jedes kleine Mädchen recht auf sich achtete und dafür sorgte, daß eine möglichst gesunde, tüchtige und edle Frau aus ihm wird, daß dann das weibliche Geschlecht in einigen Jahren ganz anders geartet sein würde als das jetzige ...« (S. 107). Die Veredelung der bürgerlichen Klasse wird angestrebt, damit sie an Stärke gewinne. Die Metapher der ›Veredelung‹ zeigt, daß das Bürgertum als Klasse sich neu hervorbringt.

Im 17. Schummerstündchen facht die Mutter das Feuer an und bannt es. Wiederum wird Totalisolation propagiert: »Für ein junges Mädchen im Pubertätsalter ist es weit besser, leichte Haushaltarbeiten zu versehen, als herumzulungern und Liebesgeschichten zu lesen. Solche Romane schädigen sie nur, und zwar körperlich

und geistig. Ihre Wirkung ist die eines Treibhauses, welches das Aufblühen mit Gewalt beschleunigt. Viele Mädchen werden durch Romanlesen geschlechtlich frühreif. Und weil ich wünsche, daß du so lange als nur möglich mein liebes kleines Mädchen bleibst, darum bitte ich dich, solche Romane und andere dummen Liebesgeschichten nicht zu lesen. Laß mich nur noch auf mehrere Jahre deine Lektüre für dich aussuchen!« (S. 227). Also: die Vorstellung der Formbarkeit der Kinder ist neu, und die Veredelungsvorstellung mystifiziert die Leiblichkeit. Und das alles im Kontext der Liebe zum Kind: »Aber du wirst mich doch auch noch lieb haben, ebenso lieb wie früher?« fragt das Töchterchen die Mutter im Wochenbett nach Ankunft des Brüderchens. »Ganz gewiß! Du bleibst meinem Herzen ebenso teuer, mein liebes Kind! Und nun geh [...] sobald ich mich wohl genug fühle, werden wir wieder wie früher unser Plauderstündchen miteinander halten.« Und die pädagogische Anleitung dazu: »Soweit sich Nina zurückdenken konnte, holte sie nämlich ihre Mutter jeden Abend, sobald es anfang dunkel zu werden, zu sich, und dann plauderten sie zusammen. Diese Stunde des Tages gehörte ganz ihrem Kind. Sie zog dann die kleine Nina dicht an sich und erzählte ihr von allem, was das Leben Liebliches und Schönes hat, und sowohl der Mutter wie der Kleinen war dieses Schummerstündchen lieb und teuer geworden. [...] Wie sehr hat sich Nina auf diesen Augenblick gefreut! Ganz dicht stellte sie sich neben ihre Mutter und legte ihren Kopf an ihre Schulter. Und so begann nach einer langen Pause endlich wieder das erste Schummerstündchen.« (S. 28)

Wir sehen: Das, was als Verbot daherkommt, wird ins Gespräch gebracht, das, was unterdrückt werden soll, wird im Tageslicht gezeigt. Das Bürgertum erstarkte, indem es sich einen kultivierten Körper

gab, der ständig von außen und von innen beobachtet wird. Das Bürgertum wollte die Welt beherrschen, das bedingte Differenz zum Feudalismus, dem Adel: Steigerung der Produktivität durch Disziplinierung und Neuschaffung des Körpers durch eine alles durchdringende Körperkultur. Die Pädagogisierung war ein Mittel dazu, sie fand durch und in der Intimität der Familie statt, in Isolierung und Abhängigkeit, wie die Schummerstündchen von Mutter und Tochter eindrücklich darlegen.

Man täusche sich nicht über Ursachen und Wirkungen des Wandels von der schwarzen Pädagogik zur ›humanen‹ Pädagogik nach Freud. Es wurde nicht besser, was vorher schlecht war. Es änderten sich teilweise einfach die Vorzeichen. Beobachteten im letzten Jahrhundert die Eltern ihre Kinder, schufen und problematisierten deren Sex und Entwicklung, begannen mit der Liberalisierung die Eltern sich zu beobachten, ob sie denn auch alles richtig machen. Fehlverhalten von Kindern fällt heute auf die Eltern zurück, die verzweifelt Erklärungen suchen, was sie denn persönlich alles falsch gemacht haben. Die Libidinisierung und Pädagogisierung haben beispielsweise in der neuen Mütterlichkeit oder in den modernen, sprich weichen Vätern ihre würdigen Nachfolger gefunden.

Ich komme zum Ende. Im Tages-Anzeiger erschien vor wenigen Wochen ein Artikel mit dem Titel: ›Eine Lobby für die Stieffamilien‹. Eine Lobby für die familiäre Vielfalt! Die Journalistin beschreibt aus Anlaß eines Kurses zum Thema ›Fortsetzungsfamilien‹ deren Schwierigkeiten. Anhand dieses Artikels kann gezeigt werden, wie der Diskurs läuft, d.h. was heute so üblicherweise über das Begehren in der Familie gesagt wird. Die Journalistin schildert die Situation einer Frau, die nach einer Scheidung mit ihren Kindern und ihrem neuen Partner zusammenlebt. Sie schreibt: »In der kinderfreundlichen Genossen-

schaftswohnung von Françoise und Peter G. geht es lebhaft zu und her. Außer dem gemeinsamen zweijährigen Sohn leben noch die elfjährige Tochter von ihr und ein fünfjähriges, behindertes Pflegekind im Hause. *Sie sei froh, ihrer Tochter wieder eine intakte Familie bieten zu können*, sagt Françoise. Mit ihrem Ex-Mann habe sie keine Probleme. Schwierigkeiten ergeben sich hingegen für ihren jetzigen Mann, Peter: Er hat das Gefühl, seine Kinder aus erster Ehe, die bei seiner Ex-Frau wohnen, verloren zu haben. Er darf sie nur an Festtagen sehen. Wenn er den Kindern auf der Straße begegnet, schauen sie weg, wissen nicht, wie sie reagieren sollen.«

Was mich hier interessiert, ist, wie über das Begehren der Frau geschrieben wird, denn ich behaupte, daß es dominante Diskurse gibt, die Wirklichkeit herstellen.

Wie wird über das Begehren dieser Frauen *geschrieben*: Die eine, Françoise, begehrt eine intakte Familie für ihre Tochter – sie hat zwar einen Mann, aber sie begehrt ihn nicht. Die zweite, die Ex-Frau von Peter, begehrt ihre Kinder, hockt auf ihnen, was wiederum nur im Zusammenhang mit ihrem ungelebten Begehren zu erwachsenen Personen stehen kann. Also nichts Neues am weiblichen Horizont. Nur durch Überschreitung dessen, was selbstverständlich ist, würde anderes möglich; durch Überschreitung der Diskurse.

Nicht viel anders beim zweiten Beispiel: »Angela S. ist nach der Scheidung mit ihren 9- bzw. 12jährigen Töchtern zu ihrem neuen Partner gezogen. *Es sei eine ruhige, vernünftige Beziehung*, in der man sich gegenseitig ernst nehme und in der sich auch ihre Töchter wohl fühlten, erzählt sie.« ›Eine ruhige, vernünftige Beziehung‹ – das Ideal erinnert an das Ehemodell vor der Liebeshe, man nähert sich mit Bedacht. Wo bleibt die Leidenschaft? Es scheint, als ob eine Dimension immer herausfallen würde, die

doch die moderne Familie ausmachen sollte. Triebverzicht, Disziplinierung zugunsten der Ruhe, und auch die Töchter müssen sich wohl fühlen – was überhaupt nicht heißt, daß es ihnen im psychoanalytischen Sinn »gut geht«.

Wenn ich jetzt noch ganz böse und spitzfindig einige Begriffe aneinanderreihe, die so etwas wie Wünsche benennen in zwei kurzen Abschnitten, ergibt sich: Wohlsein, Ruhe, Vernunft, Intaktheit, Sichernst-nehmen, Besitz von Kindern. Die Reihe der Wörter skizziert das aufklärerische Bestreben, das Paradies auf Erden herzustellen. Ein Wahn, der den Tod bedeutet. Das Leiden an der Leidenschaft und die Unerträglichkeit des Sozialen wird geleugnet. In der modernen Familie, wie ich sie darstellte, wurde dieser Antagonismus zugespitzt, bei gleichzeitiger Verheißung von Glückseligkeit.

Die Probleme mit dem familiären Wandel oder die Hoffnung, die er erweckt, die heutige Instabilität ist Ausdruck einer Situation, die die Ehe und die Familie als Gefäß inzulpierte, in dem sich antagonistische Aspekte des menschlichen Lebens miteinander harmonisch hätten verbinden sollen – so der Mythos: der Antagonismus von Leidenschaft und Dauer, von Erotik und freundschaftlicher Zuneigung, von leidenschaftlicher Liebe und Solidarität, von Individualisierung und sozialer Verantwortung für die Kinder, von sozioökonomischen Notwendigkeiten und (verlogener) Selbstverwirklichung. Die Spannung ist die Folge der Indifferenz.

Über die Autorinnen

Isabelle Azoulay

Sexualforscherin, geboren 1961, Diplomsoziologin, Dr. phil., aufgewachsen in Paris, studierte an der Sorbonne und an der J. W. Goethe-Universität in Frankfurt a.M. Philosophie und Soziologie, lebt als freie Autorin in Frankfurt a.M. 1996 erschien *Phantastische Abgründe – Die Gewalt in der sexuellen Phantasie von Frauen*, 1998 erschien *Die Gewalt des Gebärens – Streitschrift wider den Mythos der glücklichen Geburt*.

Christine Borer

Studium der Pädagogik und Psychologie in Zürich, Teilnehmerin am Psychoanalytischen Seminar Zürich, tätig als Psychoanalytikerin in freier Praxis. Veröffentlichungen: *Fesselnde Familie* (1991), »Und sie paaren sich wieder« (1992) – beide zusammen mit Katharina Ley – und weitere Aufsätze zu verschiedenen psychoanalytischen Fragen.

Andrea Jahn

Geb. 1964, Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Germanistik in Tübingen, München und Trier, Promotion 1997. Veröffentlichungen u.a.: »Louise Bourgeois – Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre« (Berlin 1998).

Gisela Jürgens

Studium der Erziehungswissenschaft (Diplom), Literaturwissenschaft, Philosophie, lebt in Frankfurt am Main. Theoretisch-praktische Arbeit zur weiblichen Differenz in Sprache, Kunst, Theologie.

Seit den siebziger Jahren geprägt durch das philosophische Werk Luce Irigarays zur Geschlechterdifferenz, durch die Politik des Symbolischen der Gruppe Libreria delle donne di Milano, DIOTIMA, Verona. Veröffentlichungen u.a.: Beiträge zu Literatur (Hamburg) und Kunst (Berlin).

Astrid Netting

Lebt als freie Autorin (u.a. für den Rundfunk) in Köln. Promotion in Philosophie, Veröffentlichungen u.a.: *Sinn für Übergänge. Zur Parergonalität in der Philosophie. Versuch über die Geschlechterdifferenz*, Wien 1992; *Epikalyptis – Antigone * Schwester*, in: Michael Eldred (Hg.), *Twisting Heidegger*. Drehversuche parodistischen Denkens, Cuxhaven 1993; *Wie war das mit Antigone? Was tötete Eteokles, Polyneikes und die anderen? Die Politik des Krieges und die Ethik des Anderen*, in: Wiener Philosophinnen Club (Hg.), *Krieg/War*, Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht, München 1997.

Die Reihe »Materialienband«

Band 1

Christel Eckart: Töchter in der »waterlosen Gesellschaft«. Das Vorbild des Vaters als Sackgasse zur Autonomie / Ulrike Schmauch: Entdämonisierung der Männer – eine gefährliche Wende in der Frauenbewegung? / Dörthe Jung: Körper-Macht-Spiele. Unökonomische Gedanken zu weiblichen und männlichen Körper-Präsentationen in öffentlichen Räumen / Ulrike Teubner: Zur Frage der Aneignung von Technik und Natur durch Frauen – oder der Versuch, gegen die Dichotomien zu denken / Barbara Rendtorff: Macht und Ohnmacht – Liebe und Kampf zwischen Müttern und Kindern.

Band 2

Käthe Trettin: Über das Suspekte am neuen Ethik-Interesse: Anmerkungen zu Luce Irigaray / Mechthild Zeul: Warum war »Kramer gegen Kramer« ein Publikumserfolg? Versuch einer psychoanalytischen Deutung / Ulrike Prokop: Die Freundschaft zwischen Katharina Elisabeth Goethe und Bettina Brentano – Aspekte weiblicher Tradition / Barbara Köster: Weiblicher Masochismus.

Band 3

Ulrike Schmauch: Frauenbewegung und Psychoanalyse – öffentliche und verborgene Seiten einer schwierigen Beziehung / Karin Windaus-Walser: Antisemitismus – eine Männerkrankheit?? Zum feministischen Umgang mit dem Nationalsozialismus / Heide Moldenhauer: Frauen und Architektur / Barbara Rendtorff: Der gute Mensch Frau – zum Wesen und Unwesen von Frauen und unserer frauenbewegten Ideologie / Ellen Reinke: Psychoanalytische und sozialstrukturelle Überlegungen zum Abwehrmodus der »altruistischen Abtretung«. Minni Tipp und Anna Freud gewidmet.

Band 4

Regina Dackweiler: »Dienende Herzen« – Schriftstellerinnen des Nationalsozialismus / Mechthild Zeul: Der Abwehrcharakter des Penisneids und seine Bedeutung für das sexuelle und soziale Verhalten der Frau: ein klinischer Beitrag / Barbara Holland-Cunz: Reform – Revolution – Wandel. Transformationsvorstellungen in der feministischen Theorie / Gisela Wülfing: In der Wildnis der Differenz – ohne gesichertes Hinterland / Pia Schmid: Säugling-Seide-Siff. Frauenleben in Berlin um 1800.

Band 5: Vorträge von Luisa Muraro

Der Begriff der weiblichen Genealogie / Die symbolische Ordnung der Mutter / Die Passion der Geschlechterdifferenz (zur italienisch-deutschen Tagung vom Nov. 1989).

Band 6: Genealogie und Traditionen

Vorträge aus der Frauen-Sommerwoche 1989 u.a.: Luce Irigaray: Das vergessene Geheimnis weiblicher Genealogien / Edith Seifert: Zur Frage der psychischen Geschlechts-genealogie / Marianne Schuller: Wie entsteht weibliche Freiheit? / Alexandra Pätzold: An der Grenze von Physis und Metaphysik / Eva Meyer: Die Autobiographie der Schrift / Gerburg Treusch-Dieter: Das Kästchenproblem. Zum Psyche-Mythos bei Freud.

Band 7: Über weibliches Begehren, sexuelle Differenz und den Mangel im herrschenden Diskurs

Autonome Frauenbildungsarbeit am Beispiel der Frankfurter Frauenschule. (Eine Reflexion der Mitarbeiterinnen der Frankfurter Frauenschule über die Arbeit eines Frauen-Bildungs-Projekts).

Band 8: Nationalsozialismus / Nationalismus

Beiträge zur Tagung »Prägende Weiblichkeitsentwürfe des Nationalsozialismus« vom März 1988 und zur Tagung »Nationalismus« vom März 1989: Elisabeth Brainin/Marieta Zeug: Arisch ist der Zopf – Jüdisch ist der Bubikopf / Liliane Crips: Die Inszenierung der Weiblichkeit in der NS-Gesellschaft: Deutsche Mutter versus Dame von Welt / Rotraut DeClerck: Zum Verständnis des Nationalismus aus der Sicht Kleinianischer Theorie / Ewa Kobylinska: Der polnische Nationalismus – seine Stärke und Schwäche / Ingeborg Nordmann: Hannah Arendt zum Verhältnis von Nation und Demokratie.

Band 9: Der feministische Blick auf die Sucht

Beiträge zur Tagung »Der feministische Blick auf die Sucht« vom Mai 1990: Christa Appel: Dry out the world – Frauen-Strategien im Kampf gegen die Alkoholgefahren im 19. Jhd. / Ulrike Kreyszig: Drogenpolitik – Frauenpolitik – feministische Politik / Barbara Krebs: Eßstörungen und einige Probleme bei der Entwicklung des weiblichen Körper-Ichs / Irmgard Vogt: Frauen, Sucht und Emanzipation: Selbstbilder und Fremdbilder / Carmen Walcker-Mayer: Mittäterschaft in der Beratungssituation / Cornelia Helfferich: Neue Mythen oder alte Beliebigkeiten oder ...?

Band 10: Körper-Bild-Sprache

Beiträge aus der Frauen-Sommer-Woche 1990 und der Tagung »Die Figur der Mutter: Marie-Claire Boons: Exil in der Liebe / Camille Lacoste-Dujardin: Darstellungen der Mutterschaft im Maghreb / Christa Rohde-Dachser: Das Bild der Mutter in der Psychoanalyse / Gisela Ecker: »Die unversiegbare Milch«: Weiblichkeitsimaginationen und die Figur der archaischen Mutter / Hanne Seitz: Zur Dekonstruktion des Körperbildes in der Bewegung.

Band 11: Suchbilder – Trugbilder

Beiträge aus der Frauen-Sommer-Woche '91 und der Tagung »Das Bild des Vaters: Ilse Modelmog: Formloses und Form. Von Göttinnen, intriganten Weibsbildern und weiblichen Monstern / Chris Weedon: Poststrukturalismus und Feminismus / Barbara Rendtorff: Kleine Mädchen – Körper und Sprache / Christel Eckart: Suchbild Vater. Interpretationen des Tochter-Vater-Verhältnisses aus der Sicht der Töchter / Elfriede Löchel: »Wie findet sie den Weg zum Vater?« Geschichte(n) zu Vaternord und Geschlecht / Mona Singer: Über die Moral und die Grenzen des Verstehens.

Band 12: Drogenkonsum und Kontrolle

Vorträge der Tagung »Der feministische Blick auf die Sucht II« im März '92 von: Christa Appel: Einmal süchtig – immer süchtig?! / Christine Heinrichs: Warum nehmen Sie eigentlich keine Drogen? / Claudia Dieckmann: Maßlosigkeit und Maßhalten in der Arbeit mit Frauen / Irmgard Vogt: Beraterinnen im Konflikt / Margit Brückner: Grenzgänge zwischen Sozialarbeit und Therapie / Birgit Moos-Hofius: Selbstregulation und Selbstkontrolle.

Band 13: Gewalt und Gesetz: Über die nicht-gelungene Zivilisierung der Gesellschaft

Vorträge aus der Tagung »Zur Lage der Nation« 1992 und »Über das Ende einer Illusion« 1993: Marie-Josèphe Dharvernas: Les Dents de la Mer (Die gezahnte Vagina) / Sabine Gürtler: Die Gewalt des Selben und die Macht des Anderen / Barbara Köster: Die Brüderhorde / Ingeborg Nordmann: Über das Gewalttätige am Opferdiskurs / Edith Seifert: Fremdenhaß und Aggressivität in psychoanalytischer Sicht.

Band 14: Zur Krise der Kategorien Frau – Lesbe – Geschlecht (Doppelband)

Vorträge aus der Tagung »daß es die eine Wahrheit nicht gibt – Die Kategorie »Lesbe« im Netz der Diskurse« 1993 und der Frauen-Sommerwoche 1994: Rosi Braiddotti: Gender und Post-Gender: Die Zukunft einer Illusion? / Barbara Duden: Beschämend oder empörend? Überlegungen zum Urteilspruch zu § 218. / Karin Flaake: Zwischen Idealisierung und Entwertung. Homo- und Heterosexualität aus psychoanalytischer und sozialwissenschaftlicher Perspektive. / Monika Gutheil: »daß es die eine Wahrheit nicht gibt.« Zur Kategorie »Lesbe« im feministischen Diskurs. / Sabine Hark: »Jenseits« der Lesben-Nation? Die Dezentrierung lesbisch-feministischer Identität. / Claudia John: Psychoanalyse und weibliche Homosexualität. / Susanne Möbuß: Weiblichkeitsdefinitionen der Mystikerinnen im Mittelalter. / Judith Butler: Unter Feministinnen: »The Trouble with Gender«. Interview mit Rosi Braiddotti.

Band 15: Materialität – Körper – Geschlecht

Vorträge aus der Tagung »Materialität – Körper – Geschlecht« und der Tagung »Formen weiblicher Befreiungswünsche in der islamischen Welt und in der westlich-christlichen Kultur« (beide fanden statt im Mai 1995): Barbara Rendtorff: Geschlecht und Bedeutung – Über Verleugnung und Rückeroberung von Körper und Differenz / Marie-Luise Angerer: A Delirious Resurrection, Körper – Technologien – Geschlecht. / Mona Singer: Konstruktion, Wissenschaft und Geschlecht. / Waltraud Göller: Trauer, Lachen und Anderes. / Sigrid Scheifele: Sinnlichkeit und Emanzipation. Überlegungen zur Attraktivität islamistischer Gruppen für Frauen.

Band 16: Gleichheit – Freiheit – Differenz

Vorträge aus der Tagung »Frauenöffentlichkeiten – Frauen in der Öffentlichkeit« und aus der Sommerwoche 1996. Geneviève Fraisse: Zwischen Gleichheit und Freiheit / Eva Waniek: Weiblicher Textkörper. Zum Verhältnis von Sprache und Geschlecht / Barbara Rendtorff: Das Ich ist nicht das Ich – oder: Der Preis der Freiheit, auch der Frauen / Karin S. Amos: Professionalität und weibliche Identität. Strukturen von Frauenöffentlichkeit amerikanischer Wissenschaftlerinnen in historischer Perspektive / Ingeborg Nordmann: Weibliche Öffentlichkeit – über die Problematik einer Kategorie. Zum Briefwechsel zwischen Hannah Arendt und Mary McCarthy.

Band 17: Geschlecht und Kindheit

Mit Beiträgen aus der Veranstaltungsreihe »Fortbildungen für Erzieherinnen, Lehrerinnen und Mütter«, die von Monika Gutheil und Barbara Rendtorff seit Jahren mit gewisser Regelmäßigkeit durchgeführt wird.

Band 18: Anpassung und Dissidenz

Die Frage nach der privaten und politischen Identität als Frau hört nicht auf, sich zu stellen. Frauen schwanken zwischen dem Bemühen, durch teuer erkaufte Anpassungsleistungen ihre gleiche Berechtigung und Befähigung zur Teilnahme am allgemeinen öffentlichen Machtspiel zu beweisen, und der dissidenten Haltung des »aktiven« Abweichens. Doch reichen beide Strategien letztlich nicht aus, um den Wunsch nach einem weiblichen Subjektstatus, einer sicheren Position im Geschlechterverhältnis Raum und Realität zu verschaffen ...

Band 19: Verführungen und Verfügungen

Die schillernde Bandbreite zwischen Geschlechterverhältnis und Gewalt ist Thema dieses Bandes. Inzestuöse Übergriffe in der Familie, Folgen der Aufdeckung, Strafanzeige ja oder nein – in der Spannung zwischen solcherart teleskopischen Perspektiven einerseits und eher spekulativen Fragestellungen zum Motiv der Gewalt, zu Manien, Sexsucht, Tod auf der anderen Seite manifestiert sich ein deutliches Bild vom Stand unseres Wissens über Geschlecht, Körper und Sexualität.

Bestellung der Bd. 1–15 an die Frankfurter Frauenschule, Hohenstaufenstr. 8, D-60327 Frankfurt am Main

Hiermit bestelle ich aus der Reihe »Materialienband« Band Nr.
gegen Rechnung.

Name:

Adresse:

.....

Datum und Unterschrift:

Abonnement-Bestellung an den Ulrike Helmer Verlag, Altkönigstraße 6a, D-61462 Königstein/Taunus

Hiermit bestelle ich die Reihe »Materialienband« (je 2 Bände) ab Nr.
— zum Abonnement von DM 36,00 DM inklusive Versand
— zum Förderabonnement von DM 56,00 DM inklusive Versand
Das Abonnement verlängert sich automatisch, sofern es nicht schriftlich gekündigt wird.

Name:

Adresse:

.....

Datum und Unterschrift:

Ulrike Helmer Verlag, Konto: Postbank Frankfurt (BLZ 500 100 60) 468 121-606