GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Lust am Text : Fundstücke literarischer Ästhetik (weiblich)

Volckmann, Silvia

2000

https://doi.org/10.25595/914

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Volckmann, Silvia: *Lust am Text : Fundstücke literarischer Ästhetik (weiblich)*, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, Jg. 23 (2000) Nr: 55, 21-35. DOI: https://doi.org/10.25595/914.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

kreativ/dekorativ

Reflexionen über Kunst und Ästhetik

55

Hrsg. Sozialwissenschaftliche Forschung und Praxis für Frauen e.V.

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

kreativ/dekorativ

Reflexionen über Kunst und Ästhetik

55

1. Auflage 2000
Eigenverlag des Vereins Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis e.V., Köln
Satz: Eul-Gombert & Gombert, Bergisch Gladbach
Druck: W&S Druck, Köln

Impressum

beiträge
zur feministischen theorie und praxis

Hrsg.: Sozialwissenschaftliche Forschung & Praxis für Frauen e.V.

23. Jahrgang (2000) Heft 55

Verantwortliche Redakteurin: Ingrid Straube

Redaktion: Rose Marie Beck, Petra Erbrath, Claudia Nikodem, Nicole Pirpamer, Brunhilde Sauer-Burghard

Redaktionelle Mitarbeit: Kristina Reiss

Lektorat: Heidrun Ehrhardt

Mitarbeiterinnen dieses Heftes: Gudrun Angelis, Carolina Brauckmann, Gisela Breitling, Marlis Bühn, Renate Bühn, Jane Dunker, Heidrun Uta Ehrhardt, Judith de Gavarelli, Petra Gerschner, Uta Göbel-Groß, Karola Gramann, Gudrun Kißler, Angela Koch, Karin Meinel, Kristina Reiss, Karin Schlechter, Elke Schön, Birgit Schopmans, Gabriele Siber, Ruth Spätling, Ingrid Straube, Ingrid Türk-Chlapek, Simone Vöhse, Silvia Volckmann, Kordula Voss, Natalia Wehler

Die „beiträge" erscheinen ca. dreimal im Jahr. Preis des Einzelheftes ab Heft 52 29,– DM, Doppelheft 39,– DM, Heft 9/10-52 s. Lieferbare Titel, Abonnement (jeweils 3 Nummern) 84,– DM, Förderabonnement ab 120,– DM, Mitfrauenabonnement 79,– DM (jeweils inclusive Porto- und Verpackungskosten). Einzelhefte sind durch jede Buchhandlung oder direkt beim Verlag zuzügl. Versandkosten zu beziehen. Abonnements ausschließlich beim Verlag. Abbestellungen spätestens drei Monate vor Ende des Kalenderjahres möglich. Der Verlag erzielt keinen Gewinn. Mitarbeit erfolgt grundsätzlich ohne Honorar. Copyright by the authors. Nachdruck nur mit besonderer Erlaubnis des Verlages und unter Quellenangabe gestattet. Sämtliche Verwertungsrechte an Übersetzungen liegen beim Verlag. Für unverlangt eingesandte Manuskripte kann keine Haftung übernommen werden.

ISSN 0722-0189

Verlags- und Redaktionsadresse: Niederichstr. 6, 50668 Köln, Tel.: 0221/13 84 90; FAX: 0221/139 01 94; Konto: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis e.V., Konto-Nr.: 7 192 032 Stadtsparkasse Köln (BLZ 370 501 98) und Konto-Nr. 56530-500 Postgiroamt Köln (BLZ 370 100 50)

Vertrieb von Einzelheften und Abonnements: Verlag des Vereins Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis e.V.
Auslieferung für den Buchhandel: (BRD, Österreich, Niederlande): SOVA, Friesstr. 20-24, 60388 Frankfurt, Tel.: 069/41 02 11; FAX: 069/41 02 80
Schweiz: ars.lit. Verlagsauslieferung, Oberwilerstr. 64, CH-4054 Basel, Tel.:/FAX: 0041/61/281 11 23

INHALT

Editorial 1

kreativ/ dekorativ

Gisela Breitling
Bildersturm
Fünf Räsonnements über Kunst, Geschlecht und Schönheit 5

Silvia Volckmann
Lust am Text –
Fundstücke literarischer Ästhetik (weiblich) 15

Heidrun Uta Ehrhardt
Vom Versuch mit Schönheit zu leben ohne in Schönheit zu sterben 31

Ingrid Straube
Die Entsinnlichung der Ästhetik 38

Judith de Gavarelli
Sprache im virtuellen Raum 52

Renate Bühn
RosaRot
Künstlerische Auseinandersetzung zur sexuellen Gewalt 53

Marlis Bühn, Ruth Spätling, Gabriele Siber, Natalia Wehler
Die Projektgalerie DIEDA
ein Beitrag zu feministischen Theorien aus der Praxis 55

Karin Schlechter
Bewegliche Räume, Körper
Versuch über eine feministische Ästhetik 63

Angela Koch
Geografisierung des Frauenkörpers 71

Kordula Voss und Gudrun Kißler
Zehn Jahre Frauen Musik-Club Köln:
nicht nur sicht-, sondern auch *hörbar* wollen wir sein 83

Gudrun Angelis
Brust – Lust – Frust 89

Carolina Brauckmann
Lesbische Songwriterin
Notizen zu einer Szenekarriere 93

Ingrid Türk-Chlapek
Ent-faltung
Der emanzipatorische Ansatz im SeniorInnentheater am Beispiel von *artemis* 97

Karin Meinel
Blick über den Horizont 104

dekorativ - kreativ - rätselmotiv 106

Dokumentation

Karola Gramann
Kinothek Asta Nielsen 109

Birgit Schopmans
Von Rückentragen, tastbaren Bilderbüchern und dem Spiel mit dem weißen Stock
Blitzlichter aus dem Alltag einer blinden Mutter 112

Uta Göbel-Groß
Fest der 2000 Frauen
Alte Oper Frankfurt, Juni 2000 – eine Erinnerungsreise 116

Rezensionen

Heidrun Baumann (Hrsg.)
„Frauen-Bilder" in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen„Frauen-Bilder" in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen *(Kristina Reiss)* 119

Agnes Senganata Münst
Der Beitrag lesbischer Frauen zur Öffentlichkeit der Autonomen Frauenbewegung am Beispiel einer Großstadt *(Elke Schön)* 122

Vorankündigung Heft 56 125

Vorankündigung Heft 57 126

Autorinnen 127

Silvia Volckmann

Lust am Text – Fundstücke literarischer Ästhetik (weiblich)

ALPHABET

Statt eines in sich geschlossenen Aufsatzes ein ALPHABET: Ich buchstabiere, streckenweise recht assoziativ und mit willkürlicher Auswahl der Stichwörter, Fundstücke und Gedanken, die meine Beschäftigung mit Literatur, speziell mit der von Frauen, abgeworfen hat. Die Fragmente sind nicht als Definitionen misszuverstehen. Vielmehr: das Alphabet als Elementarkorpus der Schrift und eines noch zu schreibenden Textes. Möge jede sich im eigenen Netz verstricken, ihren eigenen Text erstellen, ihren eigenen Reim auf meine Vorschläge machen.

ANAGRAMM – ÄSTHETIK– AUTHENTIZITÄT – AUTOBIOGRAPHIEN – ANDROGYNIE

Am ANFANG, zum Auftakt ein ANAGRAMM (= Umstellung der Buchstaben eines Wortes, Namens oder einer Wortgruppe zu einer neuen, sinnvollen Lautfolge). Alle Buchstaben des Ausgangssatzes müssen im Anagramm – hier: in jeder Zeile des Vierzeilers – wieder auftauchen; der „Rest" wird jeweils in der Folgezeile mit verarbeitet. Anagramme lassen sich im Sinne einer feministischen Utopie deuten: Auf dem Weg spielerischer → Dekonstruktion des Gegebenen erwächst eine neue Identität. Als Virtuosin des Anagramms gilt Unica → Zürn. Aus gegebenem Anlass also:

> FUNDSTUECKE ZU EINEM ALPHABET WEIBLICHER AESTHETIK
> Weh reimt Zeit und Tücke, Liebe auf Hass. Nicht kleb'
> am Leben, Weib, eile nicht, du reichst! Steh auf, Katze, pauk',
> ach, heiter stets und leicht, faul zu weben: Keim bei
> Keim. Flucht bleibt Pech. Andere Weiten: Sei zuhaus!

Das Anagramm geht nicht auf: Übrig geblieben sind mir die Buchstaben A – K – P – P – T: Auch das ein Merkmal weiblicher (?) Ästhetik (?): Es bleibt ein Rest, der im Text nicht aufgeht.

Die Frage nach einer weiblichen ÄSTHETIK, wie sie Ende der siebziger Jahre die kunst- und literaturinteressierte Frauenszene beschäftigte,[1] scheint sich allerdings heute, gute zwanzig Jahre später, erledigt zu haben. Stand damals noch zur Debatte, ob nicht für Frauen aufgrund einer patriarchalischen Korruption der ästhetischen Normen einzig ein AUTOBIOGRAPHISCHES Schreiben angemessen sei, ist solch dogmatische Askese heute passé. AUTHENTIZITÄT allein garantiert noch nicht Qualität. Tatsächlich haben sich die alten Vorbehalte in den neueren → *Gender*-Theorien[2] sogar zu dem universellen Zweifel ausgewachsen, ob es denn überhaupt so etwas wie Weiblichkeit gebe. An die Stelle dezidiert feministischer Perspektiven greifen im aktuellen literarischen wie im literaturtheoretischen Diskurs daher eher geschlechtstranszendierende Experimente. Gerade solche Tendenzen allerdings zeigen, dass die feministische Diskussion nicht spurlos an uns vorüber gegangen, sondern sozusagen in tiefere Schichten abgesunken ist und ein Stück weit ins kollektive Bewusstsein integriert wurde. Konkret heißt das, dass die jüngste deutsche Literatur, unabhängig davon, ob von Frauen oder von Männern,

nicht mehr naiv hinter den Stand der Geschlechterdebatte zurück kann und, wie ausdrücklich oder versteckt auch immer, hier Stellung bezieht.[3]
Damit scheint ein alter Topos der Diskussion erneut Aktualität zu gewinnen. Bereits Virginia → Woolf hatte von einer ANDROGYNEN Literatur geträumt[4] und deren spezifisch weibliche Ausprägung als eine Art Schwundstufe begriffen. Die Problematik eines solchen Ansatzes ist ausgiebig diskutiert worden und betrifft auch neuere Ansätze, die der Falle der Geschlechterpolarisierung zu entkommen versuchen. Vor diesem Hintergrund könnte Woolfs Roman Orlando noch einmal neu als Vorbild für spätere, → differenztheoretisch geschulte Kleider- und → Geschlechtertausch-Geschichten gelesen werden.

BETTINE – BESESSEN– BEAUVOIR – BILD – BACHMANN

Die Integration → authentisch-autobiographischer und künstlerisch überformter Schreibweisen kann auf die romantischen Schriftstellerinnen, namentlich auf Bettina von Arnim zurückgeführt werden. Mit ihren Brief-„Romanen"[5] hat „die BETTINE" die Grenzlinie zwischen Kunst und Leben verwischen wollen. In welchem Maße diese Grenzlinie aber gerade für schreibende Frauen des 19. Jahrhunderts den Charakter einer Absperrung annahm, zeigt sehr schön Antonia Byatt in ihrem literarischen Krimi „BESESSEN".[6] Im weitesten Sinne anknüpfend an Simone de BEAUVOIRS großes Buch über das „andere Geschlecht" (*Le Deuxième Sexe*, 1947), erzählt Byatt – unter anderem – die Geschichte einer Frau, einer Dichterin, deren Leben nur fragmentarisch über die Texte ihres Geliebten, eines Dichters, zu rekonstruieren ist. Ihr eigener Text bleibt auszugraben, ihr Leben vergessen.
Nach Beauvoir ist die Frau als das „Andere" ein → „Mythos" des Mannes. An die Stelle lebendiger Frauen treten tote BILDER, an die Stelle weiblicher →Subjektivität die Frau als Objekt. Nicht zuletzt Ingeborg BACHMANN hatte es sich in ihrem großen *Todesarten*-Projekt[7] zur Aufgabe gemacht zu zeigen, dass die kulturelle Ordnung auf der Grundlage eines symbolischen „Mordes" an der Frau funktioniert. Verschiedene Literaturwissenschaftlerinnen haben diesen Gedanken aufgegriffen und eine überwältigende Fülle an Belegen gesammelt, um den kulturgeschichtlichen Prozess der Verwandlung lebendiger weiblicher Erfahrung in die tote Schönheit →imaginierter Weiblichkeit zu dokumentieren.[8] Bachmann selbst war es nicht vergönnt, den Faden zu Ende zu verfolgen, der sie aus dem Labyrinth textueller Verstrickungen hätte hinausführen können (zurück ins Leben?). Sie starb 1974 bei einem Wohnungsbrand.

CIXOUS

> „Der Text, den ich schreibe, ist für mich ein Wunschobjekt. Zwischen ihm und mir gibt es Tag und Nacht einen Austausch. Ob auf Papier oder nicht, ist unwichtig. In gewisser Weise lebe ich fortwährend mit ihm. Alles mögliche, Emotionen und Unruhe, greife ich unaufhörlich auf, um es an diesen anderen Körper, der gerade neben mir entsteht, weiterzugeben. Im Grund ist es eben so, als würde mein eigener Körper mit diesem Körper verschmelzen."[9]

DIFFERENZ – DEKONSTRUKTION

In der achtziger Jahren sind DIFFERENZ und DEKONSTRUKTION zu Kernbegriffen einer (post- bzw. neo-)feministischen Theoriebildung in den Kulturwissenschaften geworden.

Schluss gemacht werden sollte mit dem herkömmlichen Denken in binären Oppositionen (männlich vs. weiblich, aktiv vs. passiv, Kultur vs. Natur etc.). Ein solches Denken bleibe patriarchal geprägt und „phallozentrisch" auch im feministischen Gewand. Statt exklusiver Pole gilt nun das Vorhandensein einer Vielzahl möglicher Unterschiede als die entscheidende wirklichkeitsbildende Kraft. Namentlich französische PhilosophInnen und PsychoanalytikerInnen wie Jacques Derrida, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Luce Irigaray und Hélène → Cixous sind in diesem Zusammenhang zu nennen; Amerikanerinnen wie Jessica Benjamin oder Judith Butler knüpfen hier an, wenden die Argumentation aber in eine andere Richtung. Alle diese TheoretikerInnen allerdings fassen die Geschlechterdifferenz eher als eine Frage des jeweiligen sozialen und diskursiven „Ortes" (→ *Gender*), denn als wesenhafte Gegebenheiten. Dabei verwerfen sie egalitäre Emanzipationskonzepte wie das Simone de → Beauvoirs ebenso wie eine Hypostasierung des Weiblichen („Gynozentrismus": wobei Irigaray nicht immer ganz glücklich um die Klippen von Essentialismus, Esoterik und Weiblichkeitskult herumschifft).

Literarisch – und das heißt auch: in der sprachlich-ästhetischen Konstruktion – hat sich die Diskussion des vergangenen Jahrzehnts am witzigsten niedergeschlagen in dem Roman *Tomboy* (1998). Die Protagonistin, die gerade eine Magisterarbeit über Judith Butler schreibt, reflektiert:

> „Wie hatte es kommen können, dass das Männliche, als lauthals tönendes, identitätsstiftendes Prinzip dem Weiblichen lediglich die stille Nebenrolle als dessen diffuses Anderes eingeräumt hatte? Beziehungsweise: Lag in der damit identitätszersetzenden Funktion des Femininen nicht gerade dessen Qualität? Ein über das Theoretische hinausweisendes, gleichsam politisches Versprechen? Und wann würden die Frauen dieses endlich einlösen können? Würden auch Männer an diesem Projekt beteiligt werden können?"[10]

Schade eigentlich, dass der Autor, Thomas Meinicke, keine Autorin ist. Aber die banale Tatsache trifft ihrerseits das Thema des Romans haargenau auf den Punkt. Ohne denunziatorische Häme, aber mit viel Gespür für die Paradoxien, die sich im sprachlichen Bezug von theoretischen Konzepten und lebensweltlichen Erfahrungen entfalten, treibt Meinicke die Ausdifferenzierung der Geschlechterpolarität erzählerisch auf die Spitze. Was ist eine Frau, was ein Mann? Was ist „natürlich", was nichts als soziale Konvention? Wie „weiblich" ist ein „Tomboy", ein Mädchen, das sich wie ein Junge benimmt? Oder wie „männlich" ein feministischer Zivi – ganz zu schweigen von einer Transsexuellen? Für die Figuren des Romans jedenfalls stiften derartige Fragen mehr als einmal schwerwiegende existenzielle Irritationen, und wenn diese am Ende auch – und das ist charakteristisch für den ironischen Tonfall des Buches – in der trivialen Frage kulminieren: „Was soll ich anziehen zum Fest?", dann ist die Problematik damit jedoch keineswegs vom Tisch.

EROTIK

Mit der EROTIK tun wir uns schwer – aus gutem Grund: ist doch die → Lust, die wir zweifellos *haben*, überschrieben durch einen patriarchalen Diskurs, der sie klassifiziert und bewertet. Der sie sehen will und der sie verbietet. Was erotisch sei, das hat uns der männliche Blick gelehrt. Der Blick, den wir empfangen, der Blick, der uns zur → Anderen macht, der Blick, mit dem wir nach Jahrhunderten gelehriger Übung uns

selbst, aber auch unser Gegenüber betrachten. Es fällt uns schwer, die Blickrichtung zu ändern, denn so oder so, wie Kafkas Mäuschen, tappen wir in die Falle.[11] Hingabe, Unterwerfung und Selbstaufgabe haben wir hinreichend trainiert. Vor diesem Hintergrund fällt es uns nicht schwer, „Erotik" ähnlich zu fassen wie etwa Georges Bataille: als ein Bestreben, die „Diskontinuität", d.h. die Getrenntheit des Einzeldaseins zu durchbrechen und zu verschmelzen mit dem Anderen bzw. dem Sein.[12] Allein, wo bleiben wir selbst, oder besser: Wohin (zu wem) streben wir, wenn wir auf „Kontinuität" aus sind? Wir stellen fest: Nicht nur wissen wir nicht, was die → Frau ist (→ Jelinek), noch wissen wir, was für uns eigentlich „Erotik" ist und sein könnte. Kaum besser sieht es aus, wenn wir, wie die → Hysterikerin und die Magersüchtige, in ohnmächtigem Protest gegen die männliche Definitionsgewalt alle erotischen Impulse verleugnen und unseren uns entfremdeten → Körper verweigern. Deswegen hat Ulla Hahn recht, wenn sie Erotik als eine Frage der Ästhetik (und umgekehrt: Ästhetik als eine Frage der Erotik) behandelt:

ULLA HAHN
Gibt es eine weibliche Ästhetik

Ich sehe deine Augen
mit den hängenden
Lidern am Kinn
Fettfalten die Stirn
gefurcht deine
dünnen spitzen
Ohren überm fahlen
Haar die
kahle Stelle
am Hinterkopf ich
denke du bist
von allen Männern
der schönste.[13]

Über Geschmack lässt sich bekanntlich nicht streiten. Das erotische Begehren bleibt in demselben Maße geheimnisvoll wie ein (guter) literarischer Text: Beide erschöpfen sich nicht in Erklärungsversuchen und Bedeutungszuschreibungen. Genau aus diesem Grund ist die → Lust am Text (Roland Barthes) etwas elementar Erotisches. Nur wenn es einem Text gelingt, mein Begehren zu wecken, meine Haut flirren zu machen, mag ich ihn erkunden, mich in ihn versenken. Dass das noch nicht alles ist, was ich von ihm erwarte, ist klar: Schließlich wollen wir zwar keine Beziehung ohne Erotik, aber nur Erotik reicht uns in den seltensten Fällen.

FRAU–FREMDE–*FEMME FRAGILE, FEMME FATALE* – FEMINISMUS

Als „anderes Geschlecht" (→ Beauvoir) ist die FRAU in der patriarchalischen Welt immer schon FREMDE, Trägerin einer → Differenz-Erfahrung, die sie ins Abseits verweist. In den kanonisierten Texten von Männern symbolisieren Frauen daher häufig das Fremdartige schlechthin: als beunruhigendes „Rätsel Weib" und unerforschter „dark continent" (Freud), als todesnahe, körperferne, tuberkulöse und unnahbare FEMMES FRAGILES, als verführerische, Tod und Verderben bringende FEMMES FATALES, → Vampirinnen und Wesen aus einer anderen Welt durchgeistern sie die Literaturgeschichte. In literarischen Texten von Frauen ist dieser Zusammenhang immer wieder kritisch

aufgegriffen und auf verschiedene Weise variiert worden. Um nur ein polares Beispiel zu nennen: Das weibliche Abseits kann – wie z.B. prototypisch in Christa Wolfs Deutung der mythischen Frauengestalten Kassandra (→ Untergang) und → Medea – als Außenseiterdasein markiert sein. Es kann aber auch, umgekehrt, als Inbegriff bürgerlicher Normalität daher kommen. Autorinnen, exemplarisch etwa Marlen Haushofer, verorten die weibliche Fremdheit gerade da, wo das Fremde/die Fremden *per definitionem* draußen bleiben müssen: Heim, Heimat, Haus, weiblich besetztes Terrain friedvoller Geborgenheit im Eigenen, werden zum Nährboden unheimlicher Entfremdung.[14)]
Unter diesem Gesichtspunkt hebt eine FEMINISTISCHE Perspektive – nicht nur in der Literatur(wissenschaft) – tatsächlich ab auf jenen „schielenden Blick", wie ihn Sigrid Weigel und Inge Stephan bereits vor zwanzig Jahren beschrieben haben: der weibliche/feministische Blick nämlich als ein Blick von innen und außen und in beide Richtungen zugleich.

GESCHLECHT/GENDER – GESCHLECHTERTAUSCH

Es scheint, als hätte der Begriff des GESCHLECHTS in den letzten fünfzig Jahren ein reichlich vagabundierendes Dasein geführt. Es ist noch nicht allzu lange her, da sprach auch die Wissenschaft – wie heute noch der *common sense* – vom „Geschlecht" fast ausschließlich in einem biologischen Sinne. Unter diesen Voraussetzungen kam die Unterscheidung zwischen *sex* und *GENDER*, dem biologischen und dem sozialen Geschlecht, einer Befreiung gleich. Der vom tatsächlichen Frau- oder Mann-Sein gereinigte Begriff *Gender* schien ein Nachdenken über die Geschlechterverhältnisse zu ermöglichen, das sich nicht in eindimensionalem Ressentiment erschöpfte, sondern die gleichzeitige Existenz verschiedener Wirklichkeits- und Diskursebenen zuließ.
Erst unter dieser Bedingung konnte „Geschlecht" nicht nur als soziale und politische, sondern auch als eine ästhetische Kategorie reklamiert werden. Man musste nicht unbedingt Frau sein, um „weiblich" zu schreiben; paradoxerweise schienen zumeist vielmehr gerade männlich Autoren die „weiblicheren" Schreiber zu sein (z.B. Kleist, Proust, Kafka, Celan ... wurden gern für eine „weibliche" Schreibweise reklamiert).
Das Dilemma ist deutlich. Literarische Qualität konstituiert sich eben nicht primär auf lebensweltlicher Ebene. Was sich nicht einfügt ins „Konstrukt", das ist und bleibt genau diese Ebene, der (männliche oder weibliche) → Körper. In unseren Tagen wird deshalb innerhalb der kulturwissenschaftlichen Diskussion die saubere Trennlinie zwischen biologischer und sozialer Geschlechts→identität erneut in Frage gestellt. Fast sind wir schon wieder bereit, die Geschlechterdifferenz nur mehr als eine von vielen[15)] → Differenzen zu akzentuieren und damit auf einen dezidiert → feministischen Standpunkt zu verzichten.
Literarisch manifestiert sich das darin, dass ein traditionelles Komödienmotiv, nämlich der die Geschlechter verwirrende Kleidertausch,[16)] nun in veränderter Form und Funktion neue Aktualität gewinnt. Anders als bei Virginia Woolf (→ Androgynie) ging es in den GESCHLECHTERTAUSCH-Geschichten der siebziger Jahre[17)] darum, die gesellschaftlichen Rollenmuster zu dekuvrieren. Heutige AutorInnen[18)] greifen das Sujet aus einer anderen Perspektive auf, denn jetzt gerät sogar das Dogma der Zweigeschlechtlichkeit ins Wanken. War das herkömmliche → Androgynie-Konzept gedacht im Sinne eines erweiterten, durch sein Anderes ergänzten Erfahrungsraumes, so stellt sich der heutige literarische Androgyn[19)] schlicht als ein drittes Geschlecht dar: als weitere → differenzielle – weder eine bessere noch eine schlechtere – Existenzweise.

HERZ – HYSTERIE – HEXE

„Geh, wohin dein HERZ dich trägt", lautet der Titel des Erfolgsromans der italienischen Autorin Susanna Tamaro. Das Buch gibt sich als Hommage an die Großmutter, als Plädoyer für Autonomie und Selbstbefreiung, aber auch als Geschichtsschreibung einer weiblichen → Tradition und Erfahrungswelt, eines heimlichen Matriarchats unter der sichtbaren Oberfläche der patriarchalen Gesellschaft. Aber das Herz ist ein fragwürdiger Wegweiser, in seiner traditionellen metaphorischen Tradition männlich überdeterminiert und als Symbol weiblicher Emanzipationsbestrebungen denkbar ungeeignet. Das hat die amerikanische Autorin Carson McCullers wohl besser durchschaut, als sie 1948 ihrem Roman den sehr „männlich" akzentuierten Titel gab: „Das Herz ist ein einsamer Jäger". Allenfalls wenn eine poetisch so kühn ist wie Else Lasker-Schüler, wird sie dem Herzen Eigenes abgewinnen.
Wichtiger als das Herz scheint in der aktuellen Diskussion die HYSTERIE. So ist in den achtziger Jahren ist die Hysterikerin – nach der HEXE übrigens – zur Ikone des weiblichen Protests geworden. Christina von Braun beispielsweise hat in ihrem anregenden und materialreichen Buch NICHT ICH[20] die Hysterie – und in ihrer Nachfolge die Magersucht – als eine Rebellion des Körpers bzw. des Weiblichen gegen die abstrakte Zurichtung durch männliche Rationalität bzw. Verschriftlichung gedeutet. Und ähnlich wie von Braun 1985 – wenn auch mit etwas hoffnungsfroheren Schlussfolgerungen – sieht auch Elisabeth Bronfen mehr als zehn Jahre später in der Hysterie den Dreh- und Angelpunkt – sie sagt: den Nabel – der abendländischen Kulturgeschichte.[21] Ob der hysterische Diskurs ein Modell für „weibliches Schreiben" bzw. das Schreiben des Weiblichen abgeben könnte, das wurde nicht zuletzt am *Todesarten*-Projekt Ingeborg → Bachmanns diskutiert.

IMAGINATION – IDENTITÄT

Die Neuropsychologie bescheinigt den Frauen im Verhältnis zu Männern stärkere Aktivitäten im Bereich der rechten Gehirnhälfte. Will sagen: Frauen denken – angeblich – bildhafter, ganzheitlicher, der Anteil der IMAGINATION ist bei ihnen größer als bei den Männern, bei denen die abstrakt-logischen Denkprozesse dominieren. Umso widersinniger erscheint, was Silvia Bovenschen vor nunmehr über zwanzig Jahren formuliert hat:

> „Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist. ... Aber auch an der Produktion dieser Bilder war das weibliche Geschlecht nur in einem sehr geringen Maße beteiligt: einem großen und breiten Panoptikum imaginierter Frauenfiguren stehen nur wenige imaginierende gegenüber."[22]

Wenngleich inzwischen die → Quote der schreibenden, „imaginierenden" Frauen etwas höher anzusetzen ist als noch vor wenigen Jahren, bleibt das Faktum im Kern doch bestehen. Tatsächlich mag hier auch einer der Gründe dafür zu suchen sein, dass Frauen, seitdem sie angefangen haben, über sich nachzudenken, Probleme mit ihrer IDENTITÄT artikulieren. Schon → Sappho beklagte: „Weiß nicht, was ich zu tun; denn entzweit ist das Denken mir." Wie ihr geht es vielen Frauen, da sie mehr gelernt haben, die Welt durch eine männliche Brille zu sehen als durch ihre eigene. Frauen als →
 Leserinnen lernen früh, sich mit männlichen Helden zu identifizieren. Deshalb war

„Identitätsbildung", Selbstfindung, Subjektwerdung für die neue Frauenbewegung unmittelbar mit dem Programm der Emanzipation verbunden. Literarisch äußert sich dieser Impuls in einer → autobiographisch motivierten Schreibweise, durch die frau sich finden, mit sich identisch werden wollte: Das geradezu klassisch gewordene Beispiel für derartige Bestrebungen in der Literatur bildet Verena Stefans *Häutungen*, ein Schreib-Projekt, mit dem frau nicht nur sich selbst finden, sondern darüber hinaus auch eine eigene, eine weibliche (→ Körper-) Sprache erfinden wollte.

JELINEK

Die Texte Elfriede Jelineks buchstabieren das gesellschaftliche Normensystem durch die Sprache hindurch. Es herrscht Krieg zwischen den Geschlechtern und den Generationen, und der genaue Blick auf die Kriegs-Sprache, die präzise, aber sinnentstellt skandierte Reproduktion ihrer Rhetorik, scheut auch die kalauernde Perversion der Sprache nicht, um die „normale" Gesellschaft in ihrer Perversität zu denunzieren. „Ich gebäre nicht. Ich begehre dich", schüttelt die → Vampirin Carmilla einen Binnenreim in *Krankheit oder Moderne Frauen*. Wo das Begehren nur die sprachliche Verballhornung des Gebärens ist (und umgekehrt), werden die essenziellen Zuschreibungen hinfällig:

> „Für alle Frauen ... versuche ich den Kampf gegen die normenbildende Kaste aufzunehmen, denn die schreckliche Ungerechtigkeit ist ja nicht die wirtschaftliche Unterdrückung der Frau, die auch entsetzlich ist und längst behoben werden müsste, sondern das Schlimmste ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt, und zwar so weit unterliegt, dass sie eben immer anders sein muss und die ihr zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftmütigkeit, Gefühlsseligkeit und Freundlichkeit ja nur das andere zu dem der Männer sind, dass man gar nicht weiß, was die Frau ist."[23)]

Jelineks Texte sind – auch für Frauen – nicht eben leicht zu lesen. Sie verweigern sich allen eingeübten Lesegewohnheiten und identifikatorischen Bedürfnissen. Sie bieten keinen Ausweg an aus dem Dilemma, „dass man gar nicht weiß, was die Frau ist". Aber sie sprechen von der Hoffnung (dem Begehren), die plötzliche, schockartige Einsicht in solches Nicht-Wissen möge ein neues Wissen hervorbringen (gebären).

KÖRPER

Wenn man „gar nicht mehr weiß, was die Frau ist", dann scheint der eigene KÖRPER die letzte Möglichkeit zu sein, um verlorene Gewissheiten zurück zu gewinnen. Eben dieser allerdings beginnt, sobald er in Text verwandelt wird, ein Eigenleben.

> „Es geschieht nicht jede Nacht, aber doch etwa jede zweite. Erst lässt es mich die Backenzähne so fest aufeinanderpressen, dass ich noch Stunden später den Druck im Unterkiefer spüre. Dann wälzt es sich als aufgeladene Reizmasse durch meinen Körper, zieht Schleifen, schlägt Haken, mäandert die Arme und Beine auf und ab, jeweils ganz dicht unter der Haut ... Aber dann ist das plötzlich vorbei, und die immer wieder und immer noch unerwartete Leere und Ruhe ... lässt mich augenblicklich mit einem überwältigenden Gefühl des

> Verlassenseins erwachen. Als hätte ich mich gerade gehäutet und der lebende Leib hätte sich davongemacht und ich wäre nur noch die pergamentene verknitterte Umhüllung. ... Gestern noch muss das gewesen sein, ... als sich plötzlich alles in mir, das gesamte Innere meines Körpers einschließlich der schwereren Knochen, aufzuschwingen versuchte ... Ja, also hier sitze ich, in der Todesfalle aller Tage ... MEIN SAFT MEIN GELIEBTER MEINE FLAMME ICH TOT: O Ursprung der Liebe ... Ein harter Klumpenleichnam, der mir zu schwer im Magen liegt. ... Ich kam ins Krankenhaus ..."[24]

Die Texte Anne Dudens schreiben den Körper als eine → fremde, eine unverstandene und bedrohliche Macht, an der das Ich irre wird, das eigene „Verschwinden" registriert. Der weibliche Körper, der dem Ich die Richtung vorgibt (wer kennt nicht den merkwürdigen Gefühlswandel beispielsweise vor und während der Menstruation!), erinnert uns daran, dass wir Andere sind, → Fremde, eingebunden in eine Kultur, die unsere Körperlichkeit als defizitäre Existenz klassifiziert hat und zum Teil immer noch klassifiziert.

LESEN – LUST – LEICHE

Alle Untersuchungen zur Geschichte des literarischen LESENS haben gezeigt, dass hier Frauen gegenüber Männern deutlich die Nase vorn haben – und das seit dem 18. Jahrhundert, als der Griff zum Buch erstmals für weitere Bevölkerungskreise möglich wurde. Ein Grund für die Dominanz der Frauen in Sachen Lesen mag sein, dass die private Sphäre, die ja bekanntlich Domäne der Frau ist, die einsame Tätigkeit des Lesens begünstigte. Außerdem steht zu vermuten, dass Frauen eher als die öffentlich agierenden Männer das Bedürfnis verspürten, der häuslichen Enge wenigstens auf dem Wege der Phantasie zu entfliehen. Argwöhnisch wurde die weibliche LUST am Lesen registriert. Die männlichen Pädagogen sahen in ihr eine Bedrohung und disqualifizierten die Leselust zur Lesesucht, welche die von ihr Befallenen vom rechten Weg der Pflicht abbrachte.
Unter Rückgriff auf psychoanalytische und → dekonstruktivistische Theoreme gehen heutige Forschungen andere Wege, um die Affinität von „Frau" und „Lesen" zu erklären. So wird etwa vermutet, dass sich das Verhältnis einer Leserin zu Text und AutorIn möglicherweise nach dem Vorbild der symbiotischen Mutter-Tochter-Beziehung gestaltet, während männliche Leser eher auf die distanziertere Vater-Sohn-Beziehung zurückzugreifen und so der für literarische Illusionsbildung erforderlichen vorübergehenden Regression und der mit ihr verbundenen Auflösung der starren Ich-Grenzen ausweichen. Oder aber es wird eine „Strukturhomologie zwischen Weiblichkeit und poetischer Sprache" angenommen. Weiblichkeit und Poesie werden nach dieser Auffassung als zwei Formen des Umgangs mit Zeichen begriffen, die der Identitätslogik des (männlichen) Logozentrismus widerstehen. Unter diesem Blickwinkel könnte das, was die poetische Sprache (an Nicht-Identischem) zu lesen gibt, von dem nicht-identischen „anderen Geschlecht" am ehesten entziffert werden.[25]
Die weibliche Identifikation mit dem Text ist, wenn sie zur Identifikation mit den → Bildern gerät, eine heikle Angelegenheit. Als Inbegriff der Frau nämlich präsentiert spätestens die Literatur des 19. Jahrhunderts nur allzu gern die schöne LEICHE[26]: nicht allein in dem Sinne, dass erst der Tod, das → Opfer des Lebens, der weiblichen Biographie ihren Sinn verleiht (diese Linie lässt sich von Emilia Galotti über Gretchen bis hin zu Effi Briest verfolgen), sondern auch in jenem anderen, dass die Insignien des Todes (Blässe, Erstarrung, Kälte) zu Merkmalen weiblicher Schönheit umgedeutet

werden (→ *femmes fragiles*) und Frauen, die den Tod bringen (→ Vampirinnen und → *femmes fatales*, → mythohistorische Gestalten wie die Sphinx, → Medea, Salomé, Kleopatra) als Inkorporationen ursprünglicher Weiblichkeit gelesen werden.

MYTHOS – MATRIARCHAT – MEDUSA – MEDEA – MUTTER

> „Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer eigner Art; eine allmähliche eigne Verwandlung setzt diese Kunst voraus, eine Bereitschaft, der scheinbar leichten Verknüpfung von phantastischen Tatsachen, von dem Bedürfnis der jeweiligen Gruppe angepassten Überlieferungen, Wünschen und Hoffnungen, Erfahrungen und Techniken der Magie – kurz, einem anderen Inhalt des Begriffs ‚Wirklichkeit' sich hinzugeben."[27)]

Christa Wolf hat sich mit ihren Erzählungen *Kassandra* und *MEDEA* an eben dieses Abenteuer heran gewagt. Tatsächlich bietet der *MYTHOS*, wie er auf uns überkommen ist, einer feministischen Lektüre „gegen den Strich" ein fruchtbares Feld dar. Vor allem bei Mythen, die, wie die Geschichten um Kassandra und Medea noch prähistorische MATRIARCHALE Strukturen erahnen und in Ansätzen rekonstruieren lassen. Der Suche nach einer weiblichen → Tradition bieten die Mythologien eine Vielzahl faszinierender Frauenbilder, Göttinnen und Halbgöttinnen, die zurück erobert sein wollen: von der schlangenbehaarten, mit versteinerndem Blick begabten MEDUSA über die Dreifaltigkeit der jungfräulichen Kore/Persephone, der Fruchtbarkeit spendenden Demeter und der greisen Hekate bis hin zur vorgriechische Kybele oder den babylonischen und orientalischen Göttinnen, die den gesamten Lebenskreislauf in sich vereinigen.
Allerdings: So notwendig es ist, den patriarchalischen Mythen ihren verborgenen Sinn zu entreißen, so leicht ist es doch auch, in die Falle zu tappen, die der Mythos jederzeit offen hält. Mythen, verwurzelt in Kult und Ritual, dienen in erster Linie der Begründung und Rechtfertigung existierender Gegebenheiten, Sitten und Gebräuche. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Roland Barthes den Mythos als ideologisches Bild begreift, das Geschichte in Natur verwandelt. Eine Enteignung und Umeignung der Mythen, wie sie beispielsweise Christa Wolf vornimmt, läuft immer auch Gefahr, diesen Naturalisierungsprozess mit negativen Vorzeichen zu wiederholen: Schreibt etwa die patriarchalische Tradition der Medea-Figur das Merkmal grausamer Leidenschaftlichkeit zu, zeichnet sie das Angstbild einer MUTTER, die auch vor dem Mord an den eigenen Kindern nicht zurück schreckt, so idealisiert Christa Wolf im Gegenzug dazu eine Medea, die alle Leidenschaft bereits durch Reflexion zivilisiert und humanisiert hat. Der historische Aspekt, dass Frauen nicht nur → Opfer, sondern – auf ihre Weise – auch „Mittäterinnen"[28)] und Mitgestalterinnen des Geschichtsprozesses sind, bleibt hier unberücksichtigt. Dem patriarchalen einen feministischen „Mythos Frau" entgegenzusetzen, mag ein Schritt, aber wohl kaum das Ziel sein.

NORA,

das ist die Heldin aus Ibsens Theaterstück „Ein Puppenheim". Nora, das ist die unmündig gehaltene, in niedlicher Kindlichkeit fixierte Frau. Stück für Stück gelangt Ibsens Protagonistin zum Bewusstsein des goldenen Käfigs, in den eingesperrt sie lebt. Nach einer Serie zunächst zögerlicher Rebellionen kann sie sich am Ende befreien.
Lena Lindhoff bezeichnet Nora neben Dora, der exemplarischen → Hysterikerin Freuds,[29)] als eine der „mythischen Figuren des Feminismus":

„Beide sind uns durch Texte von Männern bekannt, obwohl die eine fiktiv, die andere real ist, und beide verdanken ihre Bekanntheit derselben signifikanten Geste: Sie schlagen eine Tür hinter sich zu, hinter der sie einen Mann zurücklassen."[30)]

Beide Prototypen verkörpern die Frauen-Bilder, die in je unterschiedlichen Phasen der feministischen Bewegung dominant wirksam werden: Nora, die ihren Mann verlässt, gilt den siebziger Jahren als Vor-Bild, Dora klagt – wie die Texte Ingeborg → Bachmanns, Elfriede → Jelineks oder Anne Dudens (→ Körper) – das Nicht-Identische ein.

Opfer

René Girard zufolge übernimmt das Opfer eine gemeinschaftsbildende Funktion: Es schützt die Gemeinschaft vor ihrer eigenen Gewalt und stellt in Krisensituationen die gesellschaftliche Harmonie wieder her. Das Opfer festigt den sozialen Zusammenhalt und bestätigt die in Frage stehende Werteordnung.[31)]
Nun hat die abendländische Literatur den Frauen, und hier speziell den Töchtern, die Rolle des Opfers auf den Leib geschrieben. Als roter Faden durchzieht das Frauenopfer die Literaturgeschichte. Zugespitzt könnte man behaupten, dass epochemachende Siege auf eben dieses Opfer gründen. Bereits die griechischen Autoren beispielsweise erzählen von der Opferung der Iphigenie. Um die Überfahrt der Griechen nach Troja zu sichern, hat sich die Tochter Agamemnons – gegen den eigenen Willen – dem Götterspruch, und das heißt im Klartext: den kriegerischen Interessen ihres Vaters zu unterwerfen. Das bürgerliche Zeitalter nimmt hier eine Modifikation vor. Vorgeblich sind es nun nicht mehr kriegerische, sondern hehre humane Werte, für die eine Tochter sterben muss. Nicht mehr ausdrücklich verlangt die Gesellschaft das Opfer, de facto aber setzt sie es umso wirksamer durch, indem sie es zum freiwilligen Selbstopfer verklärt. Lessing hat dies für das aufsteigende Bürgertum prototypisch zur Darstellung gebracht. In seinem „bürgerlichen Trauerspiel" ist es Emilia Galotti selbst, die ihrem Vater den Dolch in die Hand drückt, der sie töten soll. Um sich vor den Nachstellungen des Prinzen, mehr aber noch vor ihren eigenen Leidenschaften zu retten, zieht sie den Tod einem unmoralischen Leben vor. Die Tugend, so hat sie gelernt, ist jedes Opfer wert.
Als zweifelhafter Lohn ob solcher Selbstaufgabe bleibt den Frauen, dass ihr Opfer sie scheinbar erhöht, ihnen den Glanz von Heldinnen, Märtyrerinnen und idealen Geliebten verleiht und sie – wenn auch als → Leiche – zum Ausgangspunkt, Zentrum und Ziel männlichen Handelns funktionalisiert. In dieser Tradition steht noch der Kriminalroman des 20. Jahrhunderts. Das Genre, das ja um die Leiche kreist, um am Ende die gestörte Harmonie wieder herzustellen, bevorzugt(e) nicht zufällig weibliche Mord-Opfer, wohingegen sich Frauen als Detektivinnen → Täterinnen, und → Rächerinnen missbrauchter Töchter erst in den letzten Jahren massenhaft durchgesetzt haben.

Plath

Ein Stück von jenem Glanz der → Opfer haben für die feministische Literaturgeschichtsschreibung jene Dichterinnen erlangt, die sich nach bitterem Ringen um Anerkennung in einer von Männern beherrschten Welt in den Suizid geflüchtet haben. Neben Karoline von Günderode und Virginia → Woolf haben in diesem Zusammenhang besonders Anne Sexton und Sylvia Plath als traurige Symbolfiguren herhalten müssen. Die Biographien der erschreckend vielen Autorinnen, die es am Ende nicht

mehr ausgehalten haben,[32] lassen nicht selten direkte Zusammenhänge zwischen Autorschaft und Selbstmord erkennen. Frauen, die schreiben, verlassen nicht nur – wie in geringerem Maße auch → Leserinnen – die Welt und den Aktionsraum, der ihnen zugemessen wird. Gleichzeitig bleiben sie, sozusagen mit einem Fuß, in ihrer angestammten Welt, im Falle von Plath in der der Hausfrau und Mutter. So begleiten sie eigene Zweifel und das Misstrauen anderer von dem Augenblick an, wo sie sich entschließen zu publizieren. Als Autorinnen pochen sie – mehr oder weniger selbstbewusst – darauf, dass sie etwas von Bedeutung zu sagen haben in dieser männlichen Welt; als Frauen ist ihnen bereits in ihrer Kindheit eingeprägt worden, dass es das männliche Geschlecht ist, das Bedeutung(en) schafft. Nur wenige haben diesen Widerspruch unbeschadet überstanden. Sylvia Plath hat am Ende ihre Kinder, vor allem aber das Feld hochgeehrter Dichtung ihrem Ehemann überlassen. Zynisch formuliert: Erst als → Leiche, als → Bild ist ihr die Bedeutung zuteil geworden, die sie zeitlebens ersehnt hatte.[33]

QUOTE

Angesichts derartiger Strukturen ist es nicht verwunderlich, dass die QUOTE bekannter → imaginierender Frauen verschwindend gering bleibt. Zum einen ist dieses Faktum sicherlich darauf zurückzuführen, dass Frauen – wie oben angedeutet – der Eintritt in die literarische Welt denkbar schwer gemacht wird. Aber nicht nur die Produktions-, auch die Rezeptionsbedingungen sind verantwortlich für die niedrige Frauenquote in der Literaturgeschichte. Zum anderen nämlich ist der Maßstab der Literaturgeschichtsschreibung ausgerichtet an einer von Männern geprägten Norm. Als → traditionswürdig und traditionsbildend betrachtet werden klassische Gattungen und klassische Stoffe. „Weibliche" Genres wie etwa der Brief oder der Unterhaltungsroman spielen hier nur eine geringe Rolle, sie gelten als private oder rein kommerzielle Angelegenheiten, denen eine allgemein verbindliche bedeutungs- und sinnstiftende Dignität abgeht.

RACHE

Mit der Furcht vor einer RACHE der missachteten Frauen zieht sich – komplementär zu dem des Frauen- bzw. Tochter→opfers ein weiterer roter Faden durch → Mythologie und Literaturgeschichte. Da ist Klytemnästra, die Agamemnon die Sache mit Iphigenie nicht verzeiht, da ist → Medea, die sich an Jason für die erlittenen Demütigungen rächt. Und auch die Rachegöttinnen der Griechen, die Erynnien, sind weiblich. Nicht zu vergessen Mozarts Königin der Nacht, die der C.-G.-Jung-Schüler Erich Neumann als prototypische Verkörperung des Archetyps der Großen Mutter gedeutet hat. In ihrer berühmten zweiten Arie singt sie in → hysterischen Koloraturen: „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen/Tod und Verzweiflung flammet um mich her".
Kein Wunder, dass Faust zurückschreckt, wenn es darum geht „zu den Müttern" zu gehen: In der literarischen Tradition ist es vorzugsweise die → Mutter, die das Schicksal der Töchter und mit ihm das aller Frauen rächend in die Hand nimmt. Noch einer der jüngsten deutschen Romane greift diesen Faden auf – aus der etwas anderen Perspektive einer Autorin, die die Literaturgeschichte hinter sich weiß: Elke Schmitter[34] transformiert nicht nur die „Lösung" eines männlichen Autors dahingehend, dass aus der weiblichen → Leiche in Flauberts *Madame Bovary* in ihrem eigenen Roman *Frau Sartoris* eine männliche wird; die Ich-Erzählerin, eben diese Frau Sartoris, weiß zudem auch – wieder im Unterschied zu Emma Bovary –, dass ihre Tochter, auch wenn sie sie nicht liebt, am selben Strick zerrt wie sie selbst.

SAPPHO

> ... doch Eros zerwühlte mir das Gemüt, wie ein Wind vom Gebirg in die Eiche fällt.[35)]

TRADITION

Christa Wolf hat ihrer Erzählung *Kassandra* (→ Untergang) den hier zitierten Vers → Sapphos als Motto vorangestellt. Das Zitat ist ein Mittel, um sich in eine Tradition zu stellen und Tradition zu bilden. Frauen, Autorinnen, Dichterinnen, stehen mit ihren Texten in gewisser Weise außerhalb der literarischen Tradition: Nur selten zitiert sie ein männlicher Kollege. Von der herkömmlichen Literaturwissenschaft ganz zu schweigen. Dennoch ist die Vorstellung einer abgesonderten weiblichen Traditionsbildung illusorisch. Denn Frauen stehen zugleich ebenso sehr *in* der literarischen Tradition: sie können nicht umhin, mit dem, was sie tun, wie sie es tun, Interferenz-Beziehungen mit den AutorInnen und Werken einzugehen, die ordnungsgemäß überliefert wurden. Gegenwartsautorinnen wie Ulla Hahn (→ Erotik), Anne Duden (→ Körper) oder Elke Schmitter (→ Rache) setzen hier ganz bewusst an. Sie arbeiten sich ab an → Mythos und Technik der männlichen Traditionen, um ihrerseits den Faden der Tradition aufzunehmen und mit sich selbst zu verknüpfen.

UNTERGANG

> „Mit der Erzählung geh ich in den Tod. Hier ende ich, ohnmächtig, und nichts, was ich hätte tun oder lassen, wollen oder denken können, hätte mich an ein anderes Ziel geführt. Tiefer als von jeder andren Regung, tiefer selbst als von meiner Angst, bin ich durchtränkt, geätzt, vergiftet von der Gleichgültigkeit der Außerirdischen gegenüber uns Irdischen. Gescheitert das Wagnis, ihrer Eiseskälte unsere kleine Wärme entgegenzusetzen."[36)]

Als Kassandra-Rufe werden pessimistische Prophezeiungen disqualifiziert, Voraussagungen, die den nahenden Untergang verkünden. Dass Kassandra die Wahrheit „sah", dass niemand aber ihren Warnungen Glauben schenken wollte, diesen Aspekt hat Christa Wolf in ihrer Erzählung betont. Und so erzählt Kassandra warnend die Geschichte eines Nicht-Sehen- bzw. Nicht-Wahrhaben-Wollens, um ihrer Wahrheit über den eigenen Tod hinaus zum Überleben zu verhelfen. Als → traditionsbildende und neue Wirklichkeiten stiftende Handlung richtet sich das Erzählen unmittelbar gegen Tod und drohenden UNTERGANG. Christa Wolf verweist in ihrer *Kassandra* mehrfach darauf, dass es in vorliteralen Gesellschaften möglicherweise die Frauen waren, die im Erzählen die ihnen adäquate Waffe gegen Tod und Untergang erkannt haben. Erfolgreicher als Kassandra allerdings war in dieser Hinsicht Scheherazade: 1000 und eine Nacht brauchte sie, um Geschichten erzählend den tyrannischen Sultan von seinem fortgesetzten Frauen→opfer abzubringen.

VAMPIRIN

„Küsse, Bisse, das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für
 das andre greifen", hatte Kleists Penthesilea behauptet. Ihrer Meinung (oder ist es

vielleicht die Befürchtung ihres Autors?) waren im 19. Jahrhundert viele Autoren. Das Bild des weiblichen Vampirs hatte hier Hochkonjunktur. Selbst Goethe scheute nicht zurück vor einer „vampyrischen Ballade": Seine VAMPIRIN, die *Braut von Korinth*, ist eine für sich genommen „unschuldige" Tochter, ein „Menschen→opfer unerhört". Die fünfzig Jahre später phantasierten Vampirinnen sind grundsätzlich anderer Natur. Im ekelhaft-verführerischen „Vampir Weib" verdichtet sich etwa bei Baudelaire ein Universum sexistischer Angst-Lust, aus dem nicht nur der Frauenhass, sondern auch der Selbsthass des zum Außenseiter gewordenen Dichters spricht. Denn Vampire sind → Fremde, Unheimische in einer Welt, die sie braucht, um sie bekämpfen zu können. Diesen Aspekt hat dann mehr als 100 Jahre später Elfriede → Jelinek aufgegriffen und mit den Vampirinnen Carmilla und Emily (= Brontë) die „Krankheit" der „modernen Frau" in Szene gesetzt.

WAHNSINN – WOOLF

> „Der WAHNSINN von Frauen ist weniger ein psychiatrisches oder individuelles als vielmehr ein gesellschaftliches Problem ... Weiblicher Wahnsinn bedeutet Protest gegenüber der Rolle, die wir Frauen zu spielen haben. Im Wahnsinn zeigt sich die Kreativität ihrer Ohnmacht. Der Prototyp der kreativen Wahnsinnigen ist die Hysterikerin. Sie verstummt, weil sie nicht aussprechen kann, worunter sie leidet ... Das Männliche wird als das Normale idealisiert."[37)]

Es ist nur eine kleine → Differenz, die den Wahnsinn von der Normalität, Küsse von Bissen, die → Vampirin von der Frau trennt. Aber auch wenn Frauen, wie Sylvia → Plath, Unica → Zürn, Virginia WOOLF und viele andere ein Stück weit wahnsinnig sein mussten, um sich als → Autorinnen allererst zu entwerfen, ist doch Vorsicht geboten, was die empathische Umwertung von Wahnsinn und → Hysterie betrifft. So kreativ die Ohnmacht sein mag, sie bleibt Ohnmacht, der „Protest" unbewusst, die Betroffene → Opfer. Nur in der Perspektive der Normalität lässt sich der „Sinn" des Wahnsinns ausmachen. Dem Wahnsinn seine kreativen Techniken abzulernen ist daher etwas anderes. Eine → dekonstruierende Entflechtung von Wort und Bedeutung beispielsweise, wie sie die wahnsinnige Penthesilea oder das → Anagramm vornimmt, verrückt die Dinge möglicherweise so, dass ihre lichtabgewandte, wahnsinnige – weibliche (?) – Seite sichtbar wird.

XANTHIPPE

Dass die Frau des Sokrates namentlich überlebt hat, ist die Ausnahme von einer Regel. Nur ihrer sprichwörtlichen Nörgelei, ihrer Respektlosigkeit und ihrem strengen Regiment angesichts ihres klugen Ehemanns verdankt es XANTHIPPE, dass die Geschichte sie nicht vergessen hat. Was sagt uns das?

Y – CHROMOSOM

Das Y-Chromosom markiert die biologische → Differenz zwischen Männern und Frauen, die an seiner Stelle ein weiteres „X" haben. Was diese Tatsache bedeutet, bleibt auch weiterhin für alle Interpretationen offen.

ZÜRN

Womit wir wieder am ANFANG, beim → Anagramm angelangt wären. Unica ZÜRN nämlich (1916-1970), Surrealistin, hat zeitweilig geradezu besessen Anagramme geschrieben und sich – gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten, dem bildenden Künstler Hans Bellmer – Gedanken über den *gefangengehaltenen Sinn* des Ausgangssatzes gemacht. Bis sie sich im → Wahnsinn aus dem Fenster der psychiatrischen Klinik stürzte, in die sie sich geflüchtet hatte. Während Bellmer in aggressiv-erotischen Zeichnungen und Plastiken Puppen zerstückelte und ihre Glieder in verzerrter Form neu zusammensetzte, wandte Unica Zürn dasselbe Verfahren auf den Satz an. Für Unica Zürn ist das Anagramm, was für Hans Bellmer die Puppe war: ein unendlich variables Körper-Panoptikum und damit: eine Metapher der Weiblichkeit. Bellmers „Puppe" ist sozusagen die ideale Frau: bei Bedarf kopflos oder vielköpfig, mit geöffnetem Leib oder amputierten Brüsten, sadistisch geschunden, aber immer rätselhaft und bedeutungsvoll. Gisela von Wysocki schreibt über das Paar:

> „Die Puppe ist die durch Zerstörung archaisch reduzierte Frau. Sie ist die Protagonistin eines absoluten kulturellen Vakuums, befreit von den Bildern und Mythen ‚des Weiblichen'. Die ‚Puppe' ist ein neues Bild in der Kette der Verrätselungen: Bild der Freiheit durch Zersplitterung, Zerstückelung. Maß genommen am Körper der Unica Zürn."[38)]

Zürns sprachliche De- und Re-Formationen allerdings gehen weiter als die Bellmers. Der männliche Künstler bleibt gebunden an das Modell des weiblichen Körpers und damit an die → Imaginationen des Weiblichen. Dagegen gewinnt die Künstlerin im Material der Sprache einen über das über den Einzel→körper hinausweisenden Sinn:

> *Aus dem Leben eines Taugenichts*
> Es liegt Schnee. Bei Tau und Samen
> leuchtet es im Sand. Sieben Augen
> saugen Seide, Nebel, Tinte, Schaum.
> Es entlaubt sich eine müde Gans.[39)]

Und damit ist das → Alphabet am ZIEL. Der Kreis schließt sich von A bis Z. Aber, wie ich am → Anfang schon sagte: der Rest ist nicht unbedeutend.

Anmerkungen

1) *Vgl. z.B. Susanne Lummerding: „Weibliche" Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes, 1994 oder Renate Morell (Hrsg.): Weibliche Ästhetik? Kunststück! 1993.*

2) *Vgl. z.B. Judith Butler: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Gender Studies, aus d. Amerik. v. Karin Wördemann, 1997.*

3) *In diesem Zusammenhang sind nicht nur solche Romane wie die von Katrin Schmidt (Die Gunnar Lennefsen Expedition, 1998) oder Thomas Meinicke (Tomboy, 1998), Michael Roes (Der Coup der Berdache, 1999) u.a. zu erwähnen, die Geschlechterverhältnisse explizit thematisieren. Unterschwellig steht die Frage sozusagen im Raum und lässt sich auch da nachweisen, wo sie ausdrücklich nicht, nur am Rande oder mit gehöriger ironischer Distanz angesprochen wird.*

4) *Virginia Woolf: Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt (15. Aufl.) 1997*

5) *Z.B.: Die Günderrode (1806/1840) oder Goethes Briefwechsel mit einem Kinde (1835).*

6) *A.S. Byatt: Besessen (Posession, 1990), Roman, Frankfurt/M. 1993.*

7) *Unter dem Obertitel „Todesarten" wollte Bachmann drei Romane (Malina; Der Fall Franza; Requiem für*

Fanny Goldmann) zu einem Zyklus zusammenfassen, der sich mit der Ort- und Sprachlosigkeit von Frauen bzw. mit der Enteignung und Auslöschung weiblicher Erfahrung und Kultur in der patriarchalen Gesellschaft beschäftigte. Fertigstellen und publizieren konnte Bachmann lediglich noch die „Ouverture" Malina (1971).

8) Allen voran Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche, 1994.

9) Hélène Cixous: Wenn ich nicht schreibe, ist es, als wäre ich tot. Ein Interview von Jean-Louis de Rambures, in: dies.: Die unendliche Zirkulation des Begehrens, Berlin 1977, S. 7.

10) Thomas Meinecke: Tomboy. Frankfurt 1998, S. 32.

11) Vgl. Franz Kafka: Kleine Fabel – „Ach", sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, dass ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich, dass ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu, dass ich schon im letzten Zimmer bin, und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe." – „Du musst nur die Laufrichtung ändern", sagte die Katze und fraß sie.

12) Vgl. Georges Bataille: L'érotisme, 1957

13) Ulla Hahn: Herz über Kopf. Gedichte, 1981, S. 26

14) Vgl. z.B.: Marlen Haushofer: Die Wand, Roman (1968) oder: Die Mansarde, Roman (1969) oder: Himmel, der nirgendwo endet, Roman (1969) oder: Wir töten Stella und andere Erzählungen, alle: München 1999

15) Zur Geschlechterdifferenz kommen vor allem ethnische und soziale Differenzen hinzu.

16) Wir finden dieses Motiv bei Shakespeare ebenso wie in verschiedenen Filmkomödien der achtziger Jahre (hier zumeist als „Seelentausch"-Geschichte verbrämt).

17) Christa Wolf, Sarah Kirsch, Irmtraut Morgner, Bodo Kirchhoff, Rolf Schneider u.a; z.B.: Sarah Kirsch, Irmtraud Morgner, Christa Wolf: Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse, Nachw. v. Wolfgang Emmerich, München (11.Aufl.) 1991.

18) Etwa Thomas Meinicke: Tomboy, Michael Roes: Der Coup der Berdache, Patricia Duncker: James Miranda Barry.

19) Exemplarisch empfehle ich die Lektüre der spannenden Romanbiographie von Patricia Duncker: James Miranda Barry, Berlin 1999.

20) Christina von Braun: NICHT ICH. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt 1985 und Elisabeth Bronfen: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, 1998.

21) Elisabeth Bronfen: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne, 1998.

22) Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen Präsentationsformen des Weiblichen, Frankfurt/M. 1978, S. 12/13.

23) Jelinek im Interview 1988, zit. n. Janz: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995, S. 99; vgl. u.a. auch: Elfriede Jelinek: Die Liebhaberinnen, Roman (1975); Die Klavierspielerin, Roman (1983); Theaterstücke: Clara S. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, Burgtheater (1982/1984); Krankheit oder Moderne Frauen (1987), Lust (1989), Die Kinder der Toten (1995).

24) Anne Duden: Fleischlaß, in: Anne Duden: Wimpertier 1995.

25) Christine Garbe, Hartmut Eggert: Literarische Sozialisation, Stuttgart 1995, S. 84/85.

26) Vgl. zu diesem Komplex insbesondere Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche, 1994.

27) Christa Wolf: Kassandra. Voraussetzungen einer Erzählung, 1983, S. 57.

28) Vgl. zu diesem Komplex die Arbeiten von Christina Thürmer-Rohr; z.B.: Vagabundinnen. Feministische Essays, Frankfurt 1998.

29) Vgl. Sigmund Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse (1905), in: Gesammelte Werke, Frankfurt/M. 1966 ff., Bd. 5, S. 161-286.

30) Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart 1995, S. X.

31) René Girard: Das Heilige und die Gewalt, Frankfurt/M. 1992.

32) Vgl. hierzu z.B.: WahnsinnsFrauen, 3 Bde, hrsg. v. Sibylle Duda und Luise F. Pusch, Frankfurt/M. 1999.

33) Vgl. dazu u.a.: Sylvia Plath: Die Glasglocke, Frankfurt/M. 1968 und Ariel, Frankfurt/M. 1968. Außerdem: Anne Stevenson: Sylvia Plath, Frankfurt/M. 1989; Linda Wagner-Martin: Sylvia Plath, Frankfurt/M. 1990; Elisabeth Bronfen: Sylvia Plath, Frankfurt/M. 1998.

34) Elke Schmitter: Frau Sartoris, Roman, Berlin 2000.

35) Sappho: Strophen und Verse, übersetzt und herausgegeben von Joachim Schickel, Frankfurt/M. 1978, S. 25.

36) Christa Wolf: Kassandra, 1982, S. 5.

37) WahnsinnsFrauen, 3 Bde, hrsg. v. Sibylle Duda und Luise F. Pusch, Frankfurt/M 1999.

38) Gisela von Wysocki: Die Fröste der Freiheit. Aufbruchsphantasien, Frankfurt/M. 1980, S. 45.

39) Unica Zürn: Hexentexte, Berlin 1954.

Autorinnen

GUDRUN ANGELIS, geb. 1955; Theaterpädagogik und Kulturmanagement; Leitung von Kulturprojekten und Veröffentlichungen u.a. Seniorenkulturarbeit und generationenübergreifende Projekte; Durchführung von interdisziplinär ausgerichteten Projekten, vornehmlich in den Bereichen Kunst, Gerontologie, Medizin; im Rahmen von Brust-Lust-Frust mitverantwortlich für die Konzeption, Koordination und Durchführung der Ausstellung und des Gesamtprojektes.

CAROLINA BRAUCKMANN, Historikerin, Musikerin. Co-Autorin des frauenhistorischen Standardwerkes „Margaretha Jedefrau". Veröffentlichung diverser Essays, Rezensionen, Kurzgeschichten. Schöpferin und Produzentin der „Satirischen Lesbengesänge" (bislang vier Alben). Seit 1995 selbstständig im Bereich Internet, Mitinhaberin von „die media", Köln. www.carolinabrauckmann.de

GISELA BREITLING, Malerin, Autorin, Studium HDK Berlin, seit 1964 kontinuierlich Einzel- und Gruppenausstellungen in Deutschland, dem West- und Osteuropäischen Ausland, Israel und den USA; Arbeiten in zahlreichen Museen des In- und Auslandes und in Privatsammlungen. Seit 1980 Textveröffentlichungen in Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien; Buchveröffentlichungen; Essays wurden übersetzt und erschienen in Italien, Frankreich, England, Spanien, Südamerika und den USA.

MARLIS BÜHN, geb. 1960, Pädagogin M. A. und freischaffende Fotografin, z.Zt. tätig im Bereich Kulturmanagement.

RENATE BÜHN, geb. 1962, Bankkauffrau, Sozialpädagogin, freie Künstlerin, Multimedia-Gestalterin, frauenlesbenpolitisch aktiv seit 1985 - engagiert gegen jede Art von Diskriminierung und Gewalt als eigene Lebensbasis.

JANE DUNKER, geboren in Surabaya/Indonesien, lebt und arbeitet als freie Fotografin und Ausstellungsmacherin in Köln. Schwerpunkte: künstlerische Dokumentation von gesellschaftlichen Themen und von Kunst- und Theaterprojekten, interdisziplinäre Zusammenarbeit mit anderen Künstlerinnen. Zahlreiche Wanderausstellungen und Publikationen (u.a. Bauchüber, ein BABYLONisches Vergnügen).

HEIDRUN UTA EHRHARDT, geb. 1951 in Celle, Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft sowie der Völkerkunde in Köln, 1985 Mitbegründerin der Selbsthilfegruppe Wildwasser Köln, 1986-1998 Redakteurin der *beiträge zur feministischen theorie und praxis*, lebt als selbstständige Lektorin, Korrektorin, Schreibbüroinhaberin in Köln, schreibt Gedichte, Geschichten, Essays. www.heidrunuta-ehrhardt.de

JUDITH DE GAVARELLI, geb. 1969, bildende Künstlerin und Lyrikerin, lebt und arbeitet in Köln. Aktuelles Ausstellungsprojekt: „von WEISS zu ROSA zu ROT – Über das Abtasten möglicher Räume" in Zusammenarbeit mit Karin Schlechter.

PETRA GERSCHNER, Jahrgang 1960, Ausbildung an der Münchner Fotoschule, Studium der politischen Wissenschaften, Diplom an der Akademie der Bildenden Künste München, arbeitet z.Zt. an dem Projekt „Inszenierung der Wirklichkeit", bei dem die Bedeutungsebenen des Bildes hinter dem Bild befragt werden.

UTA GÖBEL-GROß, 1958 in Leipzig/Sachsen geboren, Studium Kunst, Biologie und Mathematik, Weiterbildung und Studium Kunsttherapie. Lehrtätigkeit am Euregio-Kolleg Würselen, Dozentin in der Frauenbildung und Mädchenförderung, Seminare Kreativität, Kunst, Selbsterfahrung, Kunsttherapie, Vorsitzende der Künstlerinnengruppe „dreieck.triangle.driehoek" e.V. Aachen, seit 1992 freischaffende Künstlerin, Performerin und Autorin, lebt und arbeitet in Aachen. Atelier: Haus-Heyden-Str. 201, 52134 Herzogenrath, Tel. 02407-18620. E-Mail: erbanundgoebelgross@t-online.de

KAROLA GRAMANN, geb. 1948. Studium der Amerikanistik, Anglistik, der Neueren Deutschen Literatur und Soziologie in Frankfurt am Main und London. Kinoarbeit seit 1975. Zu Beginn der 80er Jahre Mitherausgeberin der Zeitschrift *Frauen und Film*. 1985-1989 Leiterin der Internationalen Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen. Freie Kuratorin. Filmreihen für das Goethe Institut; für die Frauen Film Tage der Schweiz 1995 (zusammen mit Heide Schlüpmann), Filmwoche 1997 für die „Initiative Mahnmal Homosexuellenverfolgung" in Frankfurt am Main, Kenneth Anger-Werkschau, Kunstmuseum Basel und Bern, Filmpodium Zürich 2000.

GUDRUN KIßLER, geb. 1970, Flötistin und Pianistin, Instrumental- und Früherziehungslehrerin; Keyboarderin in der Frauenrockband „Ready or not"; studierte „Schulmusik" und „Allgemeine Musikerziehung" an der Musikhochschule Köln. Seit 1997 Kontakt zum Frauen Musik-Club; sie unterrichtet im Mädchenbereich des Vereins.

ANGELA KOCH, geb. 1965, Ethnologin, Promotion in Kulturwissenschaften an der HUB/Berlin zum Thema: Geschlechtercodierungen im polenfeindlichen Diskurs der „Gartenlaube" von 1870 bis in die 1920er Jahre. Stipendiatin der Heinrich Böll Stiftung. Arbeitsschwerpunkte sind die Zusammenhänge von Rassismus und Sexismus, feministische und gender-Theorien, Antislawismus, Antipolonismus, die Repräsentationen des Fremden/der Frauen. Seit Jahren in der Frauenbewegung aktiv, Anti-Rassimus-Workshops, neuestes Projekt ist ein lokales Frauenradiomagazin in München.

KARIN MEINEL, lebt in Köln, bis 1988 Schauspielerin, seit 1990 Malerin; Themenschwerpunkte: Land-e-scape's und Blicke über den Horizont, Ausstellungen seit 1992 in Deutschland und Mexiko.

KRISTINA REISS, geb. 1969. Lehramtsstudium der Slawistik, Germanistik und DaF in Magdeburg, Dneprpretrovsk und Greifswald, MPhil in German Studies in Cardiff. Referendariat in Stralsund, anschließend Lektorin an der University of Wales/Cardiff und Lehrerin am Goethe-Institut Helsinki. Seit 1998 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln, Arbeit an einer Dissertation über Gender-Sprachbewusstsein bei ost- und westdeutschen SchülerInnen.

KARIN SCHLECHTER, geb. 1963, bildende Künstlerin, lebt und arbeitet in Köln. Seit 1990 Ausstellungstätigkeit im In- und Ausland, u.a. im Käthe-Kollwitz-Museum Köln (1997) und im Museum of Modern Arts in Reykjavik, Island (1999). Mitbegründerin der ProduzentInnengalerie „Projekt Herzgehirn e.V." und des interdisziplinären KünstlerinnenNetzwerk in Köln. Zur Zeit arbeitet sie an dem interdisziplinären Kunstprojekt „von WEISS zu ROSA zu ROT – Über das Abtasten möglicher Räume", zusammen mit der Künstlerin Judith de Gavarelli.

ELKE SCHÖN, Soziologin, Dr. phil., Arbeitsschwerpunkte in der Mädchen-/Frauenforschung und der Mädchen-/Frauenpolitik, Mitinitiatorin des Tübinger Instituts für frauenpolitische Sozialforschung e.V.

BIRGIT SCHOPMANS, geb. 1965, Diplom Sozialpädagogin, Peer Counselorin ISL e. V. Ich bin selbst behindert und seit Jahren in der Frauenbewegung und der Selbstbestimmt-Leben-Bewegung aktiv. Außer meinen beruflichen bzw. Selbsthilfeaktivitäten widme ich einen beträchtlichen Teil meiner Zeit mit Begeisterung unserer Tochter Hannah. Seit der Gründung 1993 leite ich das Hessische Koordinationsbüro für behinderte Frauen.

GABRIELE SIBER, geb. 1962, Dipl. Designerin und freischaffende Künstlerin, z.Zt. Studentin der Sonderpädagogik.

RUTH SPÄTLING, geb. 1964, Verlagskauffrau und freischaffende Künstlerin, z.Zt. tätig als Druckerin.

INGRID STRAUBE, Dr. phil, lebt in Köln, Studium Philosophie und Germanistik in Berlin und Aachen, langjährige wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Institut der RWTH Aachen, z.Zt. Dozentin an der Melanchthon-Akademie Köln, Schwerpunkt: feministische Philosophiekritik.

INGRID TÜRK-CHLAPEK, Jahrgang 1963, Dipl. Sozialarbeiterin, Magistra der Philosophie, seit 1993 Lektorin am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität Wien, seit 1997 Leiterin von „artemis generationentheater" in Klagenfurt/Kärnten/Österreich, Regisseurin, Dramaturgin, Clownin.

SIMONE VÖHSE, geb. 1968, Diplompädagogin, Kunsttherapeutin, freie Künstlerin, lebt und arbeitet in Köln.

SILVIA VOLCKMANN, geb. 1952. Wiss. Mitarbeiterin im Fach Deutsch an der Erziehungswissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln. Studium der Germanistik, Philosophie, Romanistik. Dissertation über „Das Naturbild in der deutschen Gegenwartslyrik". Als alleinerziehende Mutter 10 Jahre Gratwanderungen zwischen Arbeitslosigkeit und befristeten Halbjahresverträgen an der Universität. Verschiedene Veröffentlichungen zur Literatur des 20. Jahrhunderts; Forschungsarbeiten und Veröffentlichungen im Umfeld eines Projekts zum „Bild der dämonischen Frau im 19. Jahrhundert".

KORDULA VOSS, geb. 1974, Musiktherapeutin, tätig in der Psychiatrie in Remscheid, seit 1999 Mitglied im Frauen Musik-Club.

NATALIA WEHLER, geb. 1970, freischaffende Künstlerin, z.Zt. Ausbildung zur Informatikerin (MultiMedia).