

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 88 (2008)
Heft: 964

Rubrik: Dossier : Spitzen, Frauen, Freiheit

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

- (1) Im eigenen Zimmer mit sich allein
- (2) Eine Tür mit Schloss
- (3) Das Persönliche ist auch das Politische
- (4) Mit Spitzenhemd ins Dadareich
- (5) In Spitzencorsage auf die Bühne
- (6) Auch in Spitzen zu Haus keine Lust

Spitzen, Frauen, Freiheit

Ein ruhiges Zimmer, gar ein schalldichtes Zimmer, ersehnte sich Virginia Woolf. Keine Blicke von Dritten, die den Tod der Möglichkeiten bedeuten; keine Erwartungen, die uns in Rollen zwingen; kein Netzwerk, das uns als Knoten einbindet. In den eigenen vier Wänden sind wir befreit von den Zumutungen der Öffentlichkeit. Wenn wir mit uns allein sind, können wir die Gedanken schweifen lassen und müssen keine Haltung bewahren. Am Bahnhof, am Flughafen, bei der Arbeit können wir die Uhren nicht anhalten. Doch in unseren eigenen Räumen hindert uns niemand daran. Hier können wir uns die Zeit nehmen nachzudenken, ohne dabei den Abflug zu verpassen. Hier können wir zu uns finden, ohne uns darstellen zu müssen. Erst das eigene Zimmer, dann die geistige Freiheit, dann die Dichtkunst, das ist es, was Virginia Woolf den Studentinnen 1929 in Cambridge in ihrem Vortrag über «Frauen und Literatur» mitgeben wollte.

Wir brauchen das eigene Zimmer als den Ort, der das Private umgrenzt und die Öffentlichkeit draussen lässt. Jedenfalls solange wir dies so wollen. Und daher braucht es eine Tür mit Schloss und den Schlüssel in unseren Händen. Es lässt sich auch so ausdrücken: die Schlüssel zu den privaten

Räumen sind wie die Haken und Ösen der Dessous. Beide markieren die Grenze zwischen privat und öffentlich. Daher ist das halbnackte Model auf den Werbeplakaten immer auch eine ambivalente Demonstration weiblichen Selbstbewusstseins.

Diktaturen unterlaufen die Grenzlinien zwischen privat und öffentlich, ihre Augen und Ohren sind überall. Sie kontrollieren den Zugang zu den Räumen und haben daher die Macht. Wenn das Bild von der Wand fällt und dahinter das Auge des «Telescreens» sichtbar wird, wissen Winston und Julia in George Orwells «1984», dass sie verloren sind und nie eine Privatsphäre besessen haben: «*BIG BROTHER IS WATCHING YOU*».

Die Frau daheim, gebunden an Herd und Kind. Der Mann da draussen, ungebunden die Sprossen der Karriereleiter erklimmend. So will es die Geschlechterstereotypie. Doch warum sehen wir es nicht so: der Mann da draussen, gebunden an die Karriereleiter? Die Frau, daheim und dennoch ungebunden, trotz Herd und Kind? Dank der Möglichkeit, den Schlüssel umzudrehen, nachzudenken, autonom zu werden? Um auf diese Weise gerüstet, sich gelassen der Öffentlichkeit zu stellen und ihre Karriereleiter zu erklimmen.

Suzann-Viola Renninger

Wir brauchen die privaten Räume, um allein und unbeobachtet zu sein. Hier können wir die Waffen fallen lassen, hier können wir frei sein, hier können wir uns selbst finden und erfinden. Fehlt die Privatheit, geht auch die Autonomie verloren.

(1) Im eigenen Zimmer mit sich allein

Beate Rössler

[D]er gesunde Menschenverstand [macht] allerorten einen Unterschied ... zwischen dem Öffentlichen – das der Gemeinschaft zugänglich und der Obrigkeit untertan ist – und dem Privaten; von der Tatsache, dass diesem Teil des Daseins, den alle Sprachen den «privaten» nennen, ein besonderer, klar abgegrenzter Bereich vorbehalten ist, eine unantastbare Rückzugszone, in der wir die Waffen fallen lassen können, mit denen wir uns gegen Zugriffe und Zumutungen der Öffentlichkeit wappnen, in der wir uns entspannen und gehenlassen, zwanglos und unbeschwert vom Panzer der Ostentation, der uns draussen beschützt.

George Duby, 1989

Warum sind wir eigentlich der Meinung, dass das Private schützenswert sei? Was ist es, das wir an Privatheit schätzen? Warum halten wir eine Gesellschaft ohne strukturelle Trennlinien zwischen privaten und öffentlichen Bereichen oder Dimensionen des Lebens für so unattraktiv? In liberaldemokratischen Gesellschaften schätzen wir Privatheit letztlich deswegen, weil wir Autonomie schätzen und weil diese Autonomie nicht lebbar ist ohne den Schutz von Privatheit, ohne die Unterscheidung zwischen privaten und öffentlichen Dimensionen oder Bereichen des Lebens. Der Wert der Privatheit liegt daher in der Autonomie.

Von Privatheit oder dem Privaten sprechen wir in ganz unterschiedlichen Kontexten: Religion ist Privatsache, ebenso wie bestimmte Angaben über mich, etwa medizinische Daten, meine Privatsache sind; meine Privatsache ist es auch, welche Kleidung ich trage und welchen Beruf ich wähle; und privat ist natürlich meine eigene, meine private Wohnung. Auf den ersten Blick haben all diese Dinge nicht mehr gemeinsam als den Oberbegriff «Privatsache». Schaut man jedoch genauer hin, dann wird deutlich, dass es

bei all diesen Formen von Privatheit darum geht, dass eine Person, wenn sie Privatheit beansprucht, damit auch die Kontrolle über den Zugang beansprucht. Dieser «Zugang» kann metaphorisch gemeint sein, etwa dann, wenn es um Zugang im Sinne von Einspruchsmöglichkeiten gegen Entscheidungen geht. «Zugang» kann aber auch ganz wörtlich gemeint sein als Zugang zu Daten oder Zugang zu meiner Wohnung. Privatheit als Zugangskontrolle kann also diese verschiedenen Bedeutungen haben.

Damit wird auch gleich noch etwas anderes deutlich. Es scheint sinnvoll, die Komplexität des Privaten so zu verstehen, dass man es hier mit drei verschiedenen Dimensionen zu tun hat. Geht es um Daten über meine Person, also generell darum, was andere über mich wissen, dann geht es um meine *informationelle Privatheit*. Geht es um meine privaten Entscheidungen und Handlungen (mit wem ich zusammenleben, welchen Beruf ich ergreifen und auch welche Kleidung ich tragen will), dann geht es um meine *dezisionale Privatheit*. Steht die Privatheit meiner Wohnung zur Debatte, dann rede ich von *lokaler Privatheit*. Diese drei Dimensionen des Privaten halte ich für erschöpfend, denn mittels dieser Dreiteilung lassen sich die Probleme und Phänomene des Privaten beschreiben und analysieren.

Die feministische Kritik des Privatheitsbegriffs hat überzeugend auf seine Widersprüchlichkeit verwiesen, indem sie zeigte, dass der Begriff des Privaten traditionell auf die Sphäre von Heim und Herd als die Sphäre der Frauen bezogen ist; dies kann man einen quasi natürlichen Begriff des Privaten nennen, weil gewissermassen natürlicherweise die Frauen zum Bereich des Privaten, der Natur, der Biologie, des Persönlichen gerechnet werden, während es natürlicherweise das Privileg der Männer sei, sich in der Öffentlichkeit, der Kultur, der Politik zu engagieren.

Ein solcher quasinatürlicher Begriff, das zeigt die feministische Kritik, steht im grundsätzlichen Widerspruch zu den normativen Grundlagen liberaler Demokratie und ist schon deshalb mit liberaldemokratischen Mitteln nicht zu halten und zu verteidigen. Dieser quasinatürliche Begriff des Privaten ist nun klar zu trennen von dem Begriff des Privaten, den man den rechtlich-konventionellen nennen kann. Dieser bezieht sich auf Dimensionen der Freiheit, das eigene Leben zu leben, also darauf, dass es in liberalen Demokratien Räume, Dimensionen gibt und geben muss, in denen Personen unbehelligt von Eingriffen des Staates und der Gesellschaft ihr Leben nach ih-

ren eigenen Entscheidungen leben können. Diese rechtlich-konventionelle Idee des Privaten kann man und sollte man, auch wenn dies historisch natürlich nicht (immer) der Fall war, von der quasinatürlichen Kodierung des Privaten trennen – eben darauf insistieren feministische Theorien des Privaten.

Die liberale Konzeption von Privatheit ist nicht geschlechtsspezifisch notiert; Privatheit wird als eine Norm verstanden, die für alle Personen in gleicher Weise zu gelten hat, und nicht für Frauen und Männer in verschiedener Weise. Die Unterscheidung zwischen einer privaten und einer öffentlichen Sphäre oder zwischen privaten und öffentlichen Dimensionen des Lebens sollte also nicht verwechselt werden mit der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung und sollte von ebensolchen geschlechtsspezifischen Kodierungen und Konnotationen gänzlich befreit sein.

Kommen wir zurück zu den drei Dimensionen des Privaten. Man kann nun nämlich, und das ist meine generelle These, trotz der Heterogenität der Verwendungsweisen des Begriffs des Privaten und trotz der Unterschiedlichkeit der drei Dimensionen des Privaten, auch einen gemeinsamen Nenner ausmachen, wenn man fragt, was diese Privatheit jeweils schützen soll. Denn Privatheit schützt die individuelle Freiheit und Autonomie von Personen. Wir wollen den Schutz des Privaten, weil wir unser Leben sonst nicht so frei und selbstbestimmt wie möglich leben können. Und gerade auch deshalb sollten wir Privatheit schätzen; denn das Aufgeben von Ansprüchen auf Privatheit ist immer auch zugleich das Aufgeben gewisser Ansprüche, frei und selbstbestimmt zu sein.

Frei und autonom zu sein bedeutet zu wählen, wie wir leben, wie wir sein wollen. Autonomie in diesem Sinne bedeutet dann auch, sich selbst für das eigene Leben gute Gründe geben zu können und sich selbst für Entscheidungen und Lebensweisen soweit wie möglich und nötig für verantwortlich zu halten. Modern ist dieser Begriff von Freiheit als Autonomie deshalb, weil es erst mit dem modernen, individualistischen Freiheitsbegriff darum geht, so zu leben, wie man selbst will; die Tradition ist hier die klassisch-liberale von Kant und Mill: *«Die einzige Freiheit, die diesen Namen verdient, ist die, nach unserem eigenen Wohle auf unsere eigene Weise zu streben»*, so heisst es bei Mill. Autonomie bedeutet also, *«auf unsere eigene Weise»* das jeweils eigene Wohl zu finden – oder doch zu suchen; ohne Autonomie, so Mill, ist folglich individuelles Glück nicht

möglich und findbar; ein nichtautonomes Leben in diesem Sinne wäre kein gelungenes Leben.

Denn ohne diese Form der Selbstbestimmung würden wir unser eigenes Wohl als unser eigenes gerade verfehlen. Nun müssen jedoch für ein solches autonomes Leben bestimmte Bedingungen gegeben sein, Bedingungen, die sowohl die subjektiven Fähigkeiten von Personen betreffen wie auch die intersubjektiven und gesellschaftlichen Umstände. Zu diesen Bedingungen gehört eine demokratische Gesellschaft, für die der Respekt vor der Autonomie von Subjekten und ihr Schutz konstitutiv ist; dazu gehört die Möglichkeit, autonome Entscheidungen und Lebenspläne auch leben zu können; dazu gehört, dass gesellschaftliche Möglichkeiten und Optionen vorhanden sind, die auch von allen genutzt werden können; dazu gehört der Schutz intimer Beziehungen, in denen Autonomie erlernt und gelebt werden kann.

Erläutern möchte ich den Zusammenhang zwischen Autonomie und Privatheit anhand der Problematik der lokalen Privatheit. Die nüchter-

**Wenn der Anspruch auf Privatheit aufgegeben wird,
dann wird immer auch zugleich der Anspruch
aufgegeben, frei und selbstbestimmt zu sein.**

ne Vokabel der «lokalen Privatheit» verkürzt dabei den Reichtum dessen, was damit bezeichnet wird. Denn mit der Privatheit des häuslichen Lebens ist mehr erfasst als nur ein schlichter räumlicher Bereich; gemeint ist in modernen Gesellschaften ein Lebensbereich, eine Lebensform, die sich damit verbindet und die sich der Existenz privater Räume konstitutiv verdankt. Denn in geschützten Räumen lebt man anders und anderes als unter den Augen beliebiger anderer. Das private Leben in privaten Räumen folgt anderen Regeln als das Leben ausserhalb der Räume, und eben diese anderen Regeln ermöglichen und fordern ein anderes Verhältnis zu sich selbst und ein anderes Verhältnis und Verhalten anderen gegenüber. Es sind existentielle Erfahrungen, die wir mit dem privaten, dem häuslichen Leben verbinden; und auch wenn kaum noch (jedenfalls hierzulande) Anfang und Ende des Lebens zu Hause erlebt werden, so ist es doch nach wie vor das Zuhause, dem wir die Funktion zuschreiben, in fundamentaler Weise unser Leben, unsere Identität zu schützen.

Doch die Privatheit der Räume schätzen wir nicht nur als Ort von (familiären) Beziehungen,

sondern auch als Ort von Einsamkeit, denn Privatheit kann man auch geltend machen gegenüber Personen, mit denen man zusammenlebt. Ohne die Möglichkeit des Rückzugs können zentrale Aspekte dessen verlorengehen, was unter Autonomie und einem autonomen Leben zu verstehen ist: die Möglichkeit der Selbstfindung und der Selbstdarstellung. Private Räume sind notwendig, um vor den Eingriffen administrativer Regelungen ebenso zu schützen wie vor den Blicken der anderen.

Wenn wir sagen können: «dies ist mein Zimmer», dann meinen wir damit nicht nur, darüber bestimmen zu können, wer wann hineinkommen darf und wer nicht; wir meinen damit auch, das wir hier tun können, was wir wollen, unbeobachtet, ungestört. Und wir meinen damit, dass dieses Zimmer, so wie es ist, für mich gemacht ist, für meine Bedürfnisse, meine Ansprüche, meine Gewohnheiten, meine Geschichte, meine Vorlieben und meine Interessen. Deshalb ist mit dem «Privaten» und dem «privaten Zimmer» auch mehr gemeint, als der blosse Raum: privat werden hier nämlich auch die Gegenstände *im* Raum – und das müssen nicht nur Tagebücher sein – deshalb,

Ohne die Möglichkeit des Rückzugs geht die Möglichkeit der Selbstfindung und Selbstdarstellung verloren.

weil sie durch die Existenz in privaten Räumen selbst eine private Bedeutung erlangen, die respektiert werden muss und die auf ganz spezifische Weise von Fremden verletzt werden kann. Symbolische Aufladung erfahren die Gegenstände meiner Wohnung also als Teil meiner eigenen – privaten – Identität; und sie erfahren sie auch durch die Unaustauschbarkeit der Bedeutung, die sie für mich haben.

Ein privater Raum garantiert die notwendigen Bedingungen dafür, Weisen des Sich-zu-sich-Verhaltens auszuprobieren, die verstanden werden können als Versuche der Selbstdefinition – als Versuche also, gewissermassen Ruhe für das Verhältnis zu sich selbst zu haben, sich auf sich allein gestellt die praktische Frage nach dem eigenen Leben stellen zu können, Rückzugsmöglichkeiten zu haben, wenn dies nötig sein sollte, um unabhängig vom Urteil anderer – einem positiven wie einem negativen – überlegen zu können, wer man ist und wer man sein möchte.

Ein wichtiger Aspekt der «Ruhe für das Verhältnis zu sich selbst» kann mit dem Begriff der

«Selbstdarstellung» erfasst werden. Der Begriff verweist darauf, dass Personen in den verschiedenen Fällen unterschiedlicher Beziehungen und Kommunikationen immer auch unterschiedliche Rollen spielen wollen, auf unterschiedliche Weise ein Selbst darstellen, so dass man umgekehrt davon ausgehen muss, dass es Rückzugsmöglichkeiten braucht, in denen solcherlei Selbstdarstellung nicht nötig ist, und mehr noch: in denen gleichsam Rollen für die Formen von Selbstinszenierung erprobt werden können, ohne dass damit übrigens schon behauptet werden müsste, dass Personen allein dann authentisch seien, wenn sie keinerlei Rollen anderen gegenüber präsentierten.

Im Roman «The End of the Road» (1988) von John Barth wird beschrieben, wie der Voyeurismus diesen Aspekt der Privatheit zerstören kann. Joe Morgan, einer der Protagonisten, der viel auf seine Intellektualität und Beherrschtheit hält, wähnt sich allein und unbeobachtet zu Hause. Statt jedoch still in seinem Zimmer zu sitzen und zu studieren, wie seine Freunde dies von ihm erwarten, imaginiert er sich in der Rolle eines Kommandanten und übt, seiner Truppe Befehle zu geben. Er marschiert durchs Zimmer und brüllt: Habt acht! Rechts um! Und dergleichen mehr. Seine Partnerin, angestachelt von einem leicht dubiosen Freund, steht draussen am Fenster und beobachtet ihn fassungslos und entsetzt. Diese kleine Szene macht nun eines deutlich, dass nämlich das Verhalten von Joe Morgan wesentlich bestimmt ist von seiner Erwartung, seiner Annahme, dass niemand ihn sieht, niemand davon weiss, wie er sich verhält, welches Schauspiel er aufführt. Nur weil dies seine Erwartung ist, verhält er sich genau so – wüsste er von seinen Beobachtern, wäre seine Reaktion Scham, Wut und Ärger. Und in ihm würde das Gefühl brennen, dass, hätte er davon gewusst, er sich anders verhalten hätte. Ab diesem Moment ist seine Interaktion mit seiner Partnerin und seinem Freund (und damit den Beobachtern) in dem Sinn gestört, dass seine Erwartungen an deren «Wissen über ihn» falsch sind; und eben dies heisst, dass damit auch seine Selbstbestimmung, ein Aspekt seines selbstbestimmten Verhaltens, entscheidend verletzt ist. Denn seine Selbstdarstellung anderen, Fremden gegenüber, die Art und Weise, wie er sich anderen gegenüber präsentieren will, und damit ein entscheidender Aspekt seiner Selbstbestimmung, beruht hier auf falschen Annahmen.

Den Voyeur ausgeschlossen, können wir uns in den privaten Räumen von unseren Rollen ausruhen und haben die Möglichkeit, uns selbst

zum Narren zu machen. Weil sich der soziale Raum gerade darüber definiert, dass in ihm in unterschiedlicher Weise Rollen gespielt und Erwartungen erfüllt werden müssen, erweist sich umgekehrt der private Raum als der Ort, wo wir die «Waffen fallen lassen können», mit denen wir uns in den verschiedenen sozialen Beziehungen auf unterschiedliche Weise verteidigen müssen; als der Ort, wo wir uns «entspannen und gehen lassen», um auf der anderen, öffentlichen Seite beherrscht sein zu können. Schon die Art, wie Personen sich kleiden, zeigt, dass sie sich immer in bestimmter Weise präsentieren wollen und je nach Kontext auch präsentieren müssen. Das Bewusstsein, dass man auf andere wirkt, und die Furcht, wie man auf andere wirkt, gehören zu den ständigen und fundamentalen Aspekten menschlicher Selbstwahrnehmung.

Umgekehrt verlangt dieses Bewusstsein über die Anforderung der Sozialität, dass es Bereiche gibt, in denen auf diese Anstrengung verzichtet werden kann und Aspekte des persönlichen, intimen Lebens zur Sprache gebracht und zum Thema gemacht werden können, die Personen wegen der öffentlichen Selbstdarstellung nur mit sich selbst abmachen wollen.

Nun hat die Idee der Selbstdarstellung nicht nur eine mentale, sondern auch eine ganz körperliche Seite: es ist immer auch die Intimität des Körpers, für die wir den eigenen Raum, den kontrollierten Bereich, die Rückzugsmöglichkeit brauchen, nicht nur für das Für-sich-allein-Sein mit den eigenen Gedanken. Dass der intime, unbedeckte Körper jedoch geradezu in den Bereich der konventionell *vorgeschriebenen* Privatheit gehört und dies auf den ersten Blick nichts mit der Idee der Autonomie und Kontrolle zu tun hat – der Körper wird konventionell verbannt, nicht selbstgewählt verborgen – widerspricht dem nicht; denn die vorgeschriebene Privatheit kann durchaus mit jenen beschriebenen Wünschen nach kontrollierter Selbstdarstellung korrelieren. Hier wird deutlich, dass die Verbannung der intimen Körperlichkeit in den Bereich des Privaten nicht nur negativ, sondern auch positiv bewertet werden kann, insofern als man solche Trennung zwischen privatem und öffentlichem Erscheinungsbild auch als Ermöglichung individueller Selbstbestimmung verstehen kann.

Bisher war die Perspektive auf die Privatheit des Ortes ausschliesslich diejenige der individuellen Person für sich selbst. Personen brauchen und schätzen die Möglichkeit des Privaten deshalb, weil sie für das Gelingen individueller Autonomie

unersetzlich scheint. Als eine zweite Perspektive auf die Privatheit des Ortes möchte ich diejenige von Personen in Beziehungen vorstellen. Denn nur im Rahmen privater Beziehungen können schutzlos Gefühle artikuliert werden, kann Intimität, Sexualität, körperliche und emotionale Hingabe gelebt werden, nur in diesem Schutz können Personen sich als ganze verletzlich machen. Wo sie sich selbst am schutzlosesten empfinden und artikulieren, sind sie am meisten auf den Schutz des Privaten angewiesen.

Nur im Schutz des Privaten können wir Beziehungen haben, wie wir sie wollen, Nähe, Intimität und die Sorge füreinander. Nur so können wir unsere Kinder erziehen, so wie wir es für richtig halten, ohne den kontrollierenden Blick einer gesellschaftlichen oder staatlichen Öffentlichkeit – auch wenn man sich von herrschenden Konventionen, wie ein solches selbstbestimmtes Leben auszusehen habe, nur begrenzt lösen kann (und muss).

Das private Zuhause, das private Zimmer, die Familie können, sollten eine Zuflucht sein, eine Zuflucht, die wir um ihrer selbst willen schät-

Es ist immer auch die Intimität des Körpers, für die wir den eigenen Raum, den kontrollierten Bereich, die Rückzugsmöglichkeit brauchen.

zen und aufsuchen; die wir jedoch nicht nur um ihrer selbst willen schätzen und aufsuchen, sondern auch und vor allem deshalb, weil sie die Möglichkeit bietet, ungestört und ungesehen mit sich allein zu sein; eine Möglichkeit, die für das gelungene Erproben, Erlernen, Suchen von (Aspekten von) Autonomie unerlässlich scheint. Mit sich allein zu sein, um dergestalt autonom und authentisch zu suchen, was man will und «wer man sein möchte», ist offenbar ein zentraler Aspekt dessen, warum wir die einsame Privatheit suchen und schätzen. Doch das private Zuhause hat noch die andere Seite, die Seite der intimen Beziehungen, und hier ist der Ort, an dem nicht nur die intersubjektive Auseinandersetzung über und Reflexion auf Ziele und Projekte, Lebensweisen und Lebensentscheidungen gesucht wird, sondern auch Autonomie gelehrt und gelernt, ausgebildet wird.

BEATE RÖSSLER, geboren 1958, ist Professorin für Philosophie an der Universität Amsterdam. In ihrer Publikation «Der Wert des Privaten» (2001) wird die These des vorliegenden Beitrags in aller Ausführlichkeit entwickelt. Im November erscheint bei Suhrkamp «Von Person zu Person. Zur Moralität persönlicher Beziehungen», herausgegeben gemeinsam mit Axel Honneth.

Die Welt muss draussen bleiben. Wer kreativ sein will, muss den Schlüssel umdrehen und sich in die Einsamkeit seiner privaten Räume zurückziehen können. «A Room of One's Own» – er ist noch immer nicht leicht durchzusetzen. Vor allem für Frauen.

(2) Eine Tür mit Schloss

Sarah Quigley

Der Beitrag wurde von Suzann-Viola Renninger aus dem Englischen übersetzt.

1929 äusserte Virginia Woolf den vielzitierten Satz: «Eine Frau muss Geld und ein eigenes Zimmer haben, um schreiben zu können.» Sie hielt damals in Cambridge einen Vortrag zum Thema «Frauen und Literatur», für sie ein «ungelöstes Problem». Wie gering sie auch immer ihre Schlussfolgerungen aus ihrer Beobachtung eingeschätzt haben mag, sie hatte auf etwas hingewiesen, das nicht nur damals, sondern noch immer von grosser Bedeutung ist.

«A Room of One's Own» wurde noch im selben Jahr gedruckt. Wie Woolf erwartet hatte, wurde der Essay als «elitär» und «feministisch» kritisiert. «Elitär», weil er sich mit begabten und nicht mit durchschnittlichen Frauen beschäftigte, «feministisch» – und das war abwertend gemeint –, weil er die Schwierigkeiten betonte, denen sich Frauen in beinahe allen kreativen Bereichen ausgesetzt sahen.

Inzwischen sind solche Bewertungen nicht mehr relevant, die Argumente von «A Room of One's Own» sind jedoch noch immer in jeder Diskussion über weibliche Kreativität und das sie begleitende Bedürfnis nach Privatheit zentral. Finanzielle Unabhängigkeit führt, wie Woolf feststellte, zu einer seelischen Ausgeglichenheit, die für die Kreativität entscheidend sei. «Fünfhundert im Jahr [stehen] für die Macht, sich Gedanken zu machen, ... ein Schloss an der Tür [bedeutet], sich eigene Gedanken zu machen...»

Auch wenn sich Woolf in einer vergleichsweise privilegierten Situation befand, so war ihr Vortrag dennoch von echter Empörung durchdrungen. *Oxbridge* liess damals weibliche Gelehrte

zu, schränkte aber die wissenschaftlichen Grade stark ein, die diese einnehmen konnten; Besucherinnen – auch die hohe Reputation einer Woolf änderte daran nichts – durften Kapellen, Gärten und sogar Bibliotheken nur betreten, wenn sie von einem männlichen Mitglied des College begleitet wurden.

«Ausserdem ... werden in hundert Jahren Frauen nicht mehr das beschützte Geschlecht sein.» Woolf hatte dies richtig vorausgesehen. Frauen sind im grossen und ganzen sowohl ökonomisch wie auch sozial und künstlerisch den Männern gleichgestellt. Die Bibliothekstüren sind ihnen nicht länger verschlossen, die Hürden sind weggeräumt.

Doch wie in den Märchen, hat auch in der Wirklichkeit jeder erfüllte Wunsch seinen Preis. Unser Schicksal, das sich zum Guten gewendet hat, ist gleichzeitig unser Fluch. Wir Frauen sind nicht länger die gelassenen Beobachterinnen am Rand, sondern wir sind mittendrin in einer zunehmend lauten, chaotischen und hektischen Welt. Wir befinden uns im Zentrum eines immer schneller rasenden Strudels von Eindrücken, der den Rohstoff für unsere Kreativität bereithält. Doch um dies alles als Kunst zu kanalisieren, brauchen wir den Rückzug. Die privaten Räume sind so notwendig wie eh und je – und in mancher Hinsicht auch so schwer zu finden wie eh und je.

Durch das Fenster des Zimmers, in dem ich gerade schreibe, habe ich einen unverstellten Blick auf eine Umgebung, wie sie für moderne Grossstädte typisch ist: die Fassade eines Gebäudes, in dem eine Zeitung hergestellt wird; Studenten, die auf Treppenstufen und Bordkanten faulenzten; Männer, die ihre Hunde spazieren führen; Eltern die ihre Kinderwagen schieben; Fahrradfahrer, die Autos ausweichen. Fast jeder hat sein mobiles Telefon ans Ohr geklemmt, einen Computerbildschirm vor seinen Augen oder irgendwelchen elektrischen Schnickschnack in der Hand: alle Aktivitäten sind begleitet von einer zwanghaften und rastlosen Kommunikation.

Im Verlauf der letzten zwanzig Jahre sind die privaten Zonen mehr und mehr erodiert. Eine Band aus dem Norden Englands hat kürzlich ein Musikvideo ausschliesslich mit Überwachungskameras aufgenommen, wie sie in Bahnhöfen, Einkaufszentren, an Strassenkreuzungen oder in öffentlichen Verkehrsmitteln überall zu unserer «Sicherheit» zu finden sind. Wir werden ständig beobachtet – und wollen ständig beobachtet sein. Leben allein genügt nicht; wir wollen dabei gesehen werden. Für andere unsichtbar und allein im eigenen Zimmer zu sitzen, wie es für einen

Schriftsteller oder Künstler immer wieder über lange Zeiträume nötig ist, ist für die Reality-TV-Generation undenkbar geworden. Für sie entwertet Einsamkeit die eigene Existenz.

Die neuen Technologien werden aggressiv als etwas vermarktet, das uns kreativer machen soll. Doch ironischerweise führen sie zum Gegenteil. Denn E-Mail, SMS, Facebook und die Chat-Dienste machen uns 24 Stunden am Tag verfügbar und anfällig für Unterbrechungen und Ablenkungen. Doch wenn Kreativität gefragt ist, können Unmittelbarkeit und Verfügbarkeit kontraproduktiv werden.

Eines der Lieblingsrezepte meiner Mutter war *Boston Baked Beans*. Dafür mussten die Bohnen einweichen, köcheln und schliesslich kochen – insgesamt acht Stunden lang. Dieses Rezept ist für mich das kulinarische Äquivalent zum Schreiben eines Romans. Man stellt die Zutaten zusammen und bereitet sie dann mit Sorgfalt und Aufmerksamkeit zu. Wenn man beginnt, sich zu beeilen, dann setzt man das ganze aufs Spiel. Doch es gibt einen entscheidenden Unterschied: kochen kann man zusammen, schreiben muss man allein.

Für eine Frau des 21. Jahrhunderts ist es nicht länger nahezu unmöglich, sich einen privaten Raum zu beschaffen. Doch es verlangt weiterhin eine bewusste Entscheidung. Und ab und zu grosse Anstrengungen, sich dann auch wirklich dorthin zurückzuziehen. Unsere Welt fordert lautstark unsere ständige Aufmerksamkeit. Sie streckt via E-Mail und Telefon die Finger nach uns aus, auch in unsere privaten Räume. Doch Romane werden nur selten in Augenblicken geschrieben, Symphonien nicht in den kurzen Pausen zwischen zwei Telefonanrufen komponiert. Grosse kreative Arbeit braucht hohe Konzentration, die Welt um uns herum muss ausgesperrt werden.

Am meisten eingeschränkt werden Frauen wohl weiterhin durch die Ansprüche, die ihre Familien stellen. Wenn die kreativen und familiären Bereiche aufeinanderstossen, haben Männer meist noch immer die besseren Karten. Als John Steinbeck damit beschäftigt war, «*Grapes of Wrath*» zu schreiben, ärgerte er sich über die Geräusche der Waschmaschine; als Schostakowitsch dabei war, seine siebte Symphonie zu beenden, beklagte er sich über die ständigen Diskussionen, die seine Frau und seine Schwiegermutter über Essensrationen führten. Man fragt sich, was passiert wäre, wenn die beiden sich selbst um Abwasch und Essen hätten kümmern müssen.

«*Wir haben... geboren, ... erzogen und gewaschen und belehrt*», schrieb Woolf. Und wegen der bio-

logischen Unterschiede zwischen den Geschlechtern hat sich hier nicht viel verändert. Wenn eine Frau ihre eigenen Bedürfnisse vor die ihrer Familie stellt, ist das auch heutzutage meist genauso inakzeptabel wie 1810, als Jane Austen sich gezwungen sah, ihre Manuskripte unter Löschpapier zu verstecken, wenn sie pflichtbewusst ihre Verwandten unterhielt, die zu Besuch kamen.

Heutzutage müssen wir unsere Romane nicht länger unter nichtweiblichen Namen publizieren, wie noch die Brontë-Schwester, oder uns ein männliches Pseudonym zulegen, wie George Eliot. Doch in unseren Rollen als Ehefrau, Mutter, Tante oder Grossmutter wird weiterhin von uns erwartet, dass wir raten, trösten und helfen. Wodurch uns Zeit für Kreativität verlorengeht. Um solche zu erhalten, müssen wir lernen, dass künstlerische Bedürfnisse von den persönlichen getrennt, dass sie supra- oder extrapersonlich sind. Wir müssen unser Selbst verleugnen, um wirklich kreativ zu sein. Woolf nannte das den androgynen Geisteszustand, von dem sie glaubte, dass ihn nur echte Künstler erreichen. In logischer Schlussfol-

Die Bohnen müssen einweichen, köcheln und schliesslich kochen – insgesamt acht Stunden lang. Dieses Rezept ist das kulinarische Äquivalent zum Schreiben eines Romans

gerung hiesse das: der Anspruch des Künstlers nach Privatheit ist nicht egoistisch.

Virginia Woolf schrieb in einer kleinen hölzernen Hütte in ihrem Garten in Sussex. Vita Sackville-West zog sich in einen hohen Turm zurück. Katherine Mansfield nahm in einem Pariser Hotel ein anderes Zimmer als ihr Mann, um ungestört schreiben zu können. Keine von ihnen hatte deswegen ein schlechtes Gewissen. Für uns Frauen heutzutage ist in der Enge des urbanen Lebens solch ein physischer Rückzug nicht immer möglich. Ein privater Arbeitsraum ist ein Luxus; eher haben wir eine abgeteilte Ecke, arbeiten wir am Küchentisch. Doch um kreativ zu sein und die bestmöglichen, reichsten und komplexesten Werke zu schaffen, müssen wir uns versenken können, ohne die ständige Furcht, gestört zu werden.

Ein eigenes Zimmer. Es bleibt ein Traum, ein Ziel, eine Notwendigkeit für Kreativität. Wir müssen lernen, uns nicht zu verurteilen, wenn wir der Welt den Rücken zudrehen. Denn nur dann können wir ihr auch etwas geben.

SARAH QUIGLEY, geboren 1967 in Neuseeland, ist Schriftstellerin, Kolumnistin und Kritikerin. Sie hat in Englischer Literatur an der Universität Oxford promoviert. Sarah Quigley lebt seit 2000 in Berlin.

«Das Private ist politisch», forderte die Frauenbewegung. Hannah Arendt dagegen wollte das Private vor dem Politischen und das Politische vor dem Privaten schützen. Haben Diskussionen über Empfängnisverhütung und Abtreibung in der Politik etwas zu suchen?

(3) Das Persönliche ist auch das Politische

Annette Hug

zitierte Literatur:

Hannah Arendt & Heinrich Blücher: «Briefe 1936–1968». München: Piper, 1999.

Hannah Arendt: «Macht und Gewalt». München: Piper, 1970.

Seyla Benhabib: «Hannah Arendt. Die melancholische Denkerin der Moderne». Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.

Danièle Lenzin: «Die Sache der Frauen». Zürich: Rotpunktverlag, 2000.

Amartya Sen: «Ökonomie für den Menschen». München: Hanser, 2002.

Im Frühjahr 1955 unterrichtet Hannah Arendt politische Philosophie an der Universität von Kalifornien in Berkeley; ihr Mann Heinrich Blücher ist Dozent in New York. Erste Zeichen einer neuen Jugendkultur machen sich bemerkbar. So bedauert Blücher am 20. März in einem Brief an Arendt, dass einer seiner besten und liebsten Studenten das Bard College verlassen muss, weil er sich im *dormitory* der Mädchen eingenistet hat. Den Entscheid des Colleges verteidigt Blücher; bedauerlich erscheint ihm die Atmosphäre, in der die Studenten «vor dem permanenten Gequatsche der anderen über Sex und ihre psychologischen Probleme» nicht mehr zum Arbeiten kommen. Kurz zuvor hatte Hannah Arendt geschrieben: «Die Liederlichkeit der Studenten sollte man nicht dulden. Hier gibt es eine einfache Regel: Alles hat anständig angezogen zu sein, einfach, aber nicht in Jeans und nicht ungekämmt etc. Das hilft sehr. Sie sitzen auch ordentlich auf den Stühlen und räkeln sich nicht so herum.»

Dreizehn Jahre später ist aus den alltäglichen und musikalischen Ausbruchversuchen eine Jugendbewegung geworden. Im November 1968 stürmt in Zürich eine kleine Gruppe von Studentinnen das Fest zum 75jährigen Jubiläum des Frauenstimmrechtsvereins. Die Studentinnen protestieren gegen das Feierliche und Gemässigte der älteren Damen, in ihrer Protestnote wird eine Bedeutung des heute bekannten Slogans «Das Private ist politisch» deutlich: für die formale Gleichstellung, für die politischen Rechte in einer bürgerlichen Demokratie interessiere sich nie-

mand. Man müsse mit «neuen Kampfformen» bei den «Missständen im Leben der Frauen» ansetzen.

Explizit nennt die Gruppe die «Diskussion» als Kampfform. 1969 sorgt eine ihrer Aktionen an der Zürcher «Riviera» für Furore: Vreni Voiret, Studentin an der Kunstgewerbeschule, hat bei einem Schönheitspreis Kleider gewonnen, die sie im Rahmen einer studentischen Demonstration versteigert. Mit dem Ertrag soll ein Automat für Anti-Baby-Pillen am Zürcher Bellevue eingerichtet werden. Schönheitspreise werden bei der Versteigerung mit Viehschauen verglichen und als frauenunwürdig angeprangert. Aus der studentischen Gruppe wird bald die Frauenbefreiungsbewegung FBB, soziale Projekte wie Frauenhäuser und Beratungsstellen gehen aus der Bewegung hervor. In der Schweiz bedienen sich die neuen Feministinnen, früher als andere westliche Frauenbewegungen, institutioneller «Kampfmittel»; die direkte Demokratie absorbiert die radikalen Bewegungen schnell. Als 1971 die Initiative für eine Fristenlösung lanciert wird, sammeln die neuen Aktivistinnen bereits Unterschriften.

Hannah Arendt hat sich immer wieder abfällig über die bürgerliche Frauenbewegung geäussert, auch wenn für sie das Frauenstimmrecht eine Selbstverständlichkeit war. Wenn sie «als Frau» angesprochen wurde, reagierte sie ungehalten. Zum Beispiel, als sie 1958 eingeladen wurde, Karl Jaspers anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in einer Laudatio zu würdigen. Sie schrieb an Heinrich Blücher: «Als ich die Deutschen fragte, wie seid Ihr gerade auf mich verfallen, sagten sie: Es wäre so gut, dass eine Frau zum ersten Mal in der Paulskirche aufträte. (Überschrift: Sommersprossen sind auch Gesichtspunkte!)».

Der 68er Bewegung stand Arendt ambivalent gegenüber. Einerseits war sie begeistert, dass sich im Rahmen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung bisher passive Gruppen von Bürgerinnen und Bürgern in neuen Formen politisch einmischten und Erfolge erzielten. In einem in «Macht und Gewalt» (1979) veröffentlichten Interview mit Adelbert Reif sagte sie: «Es stellte sich nämlich heraus, dass das Handeln Spass macht: diese Generation hat erfahren, was das 18. Jahrhundert *public happiness*, das Glück des Öffentlichen genannt hat. Das heisst, dass sich dem Menschen, wenn er öffentlich handelt, eine bestimmte Dimension menschlicher Existenz erschliesst, die ihm sonst verschlossen bleibt und die irgendwie zum vollgültigen *Glück* gehört.»

Andererseits sah Hannah Arendt die politischen Aktivitäten an den Universitäten als Gefahr. Sie

befürchtete, dass die Studenten mit ihren Mitbestimmungsforderungen und mit ihren gesellschaftspolitischen Zugehörigkeiten die Freiheit der Universitäten zerstören könnten. Die feministische Forderung, bisher private Themen politisch zu verhandeln, scheint Arendts Denken diametral entgegengustehen. So kommt Seyla Benhabib, Professorin für Politologie an der Yale University, gegen Ende der 90er Jahre zum Schluss: «*Das Persönliche ist nicht das Politische. Das ist die Botschaft von Arendts Leben und Werk.*»

Was führt also dazu, dass trotzdem seit mehr als dreissig Jahren feministische Denkerinnen Hannah Arendt lesen und ihre politischen Analysen und Theorien für die eigene Theorie und Praxis fruchtbar machen?

Für Hannah Arendt ist das «Glück des Öffentlichen» bedroht, wenn das Private und das Gesellschaftliche in die politische Sphäre eindringen. In ihrem philosophischen Hauptwerk «*Vita Activa*» (1958) geht sie von der athenischen Polis als Idealbild aus und unterscheidet drei Sphären. In der Sphäre des Privaten wird gearbeitet, um das nackte Leben zu erhalten: Essen wird produziert und zubereitet, Schmutz wird weggeräumt, Kinder werden grossgezogen. Die Tätigkeiten, die Arendt dieser Sphäre zurechnet, decken sich weitgehend mit den Aufgaben einer Hausfrau. In der Sphäre des Gesellschaftlichen werden Gegenstände hergestellt. Kunstwerke, Möbel, Handelsgüter bilden eine Dingwelt. In dieser Sphäre kann berechnet, geplant und umgesetzt werden. Die Wirtschaft ist Teil dieser Sphäre, die in den englischen Ausgaben «das Soziale» genannt wird. Die dritte Sphäre, jene der Politik, ist der öffentliche Bereich, in dem Menschen handeln. Hier können keine genauen Pläne gemacht werden, weil Politik darin besteht, dass verschiedene Menschen ihre jeweiligen Ideen und Absichten einbringen und in der öffentlichen Debatte etwas Neues entwickeln. Nicht nur das bereits zitierte Glück ist hier angesiedelt, Hannah Arendt sieht in der Sphäre der Politik auch den einzig möglichen Raum der Freiheit.

Im Gegensatz zur individuell möglichen Befreiung von Zwängen, sieht Arendt die Freiheit als eine kollektiv errungene Möglichkeit, über die Einzelinteressen hinauszugehen und etwas wirklich Neues in die Welt zu setzen. Weil Arendt Menschsein immer als Zwischen-Menschen-Sein versteht, können in ihrem Denken Menschen niemals allein frei sein, sondern nur im politischen Handeln mit andern.

Den Totalitarismus, den die deutsche Jüdin Hannah Arendt erlebt und analysiert hat, inter-

pretiert sie als Zerstörung des Politischen. Weil öffentliche Debatten verunmöglicht werden, stirbt die *res publica*. Die staatlichen Institutionen sind damit beschäftigt, das Private und das Gesellschaftliche zu planen und nach ihren Dogmen umzugestalten. Arendt hat auch hier die Geschlechterverhältnisse nicht thematisiert, aber die nationalsozialistische Frauenpolitik ist ein gutes Beispiel für ihre Überlegungen. Das Biologische, «die Sommersprossen» werden zu einem bestimmenden Merkmal für die gesellschaftliche Verortung. Frauen werden von höheren und gutqualifizierten Positionen in Verwaltung, Bildung und Politik ausgeschlossen. Ihre Hauptaufgabe ist das Produzieren neuer «Arier» – falls sie selber als «arisch» gelten. Mit finanziellen Anreizen und grossem ideologischen Aufwand wird das Gebären als Dienst am Volk gefördert.

Hannah Arendt verstand sich jedoch nicht als Liberale, die in erster Linie private und wirtschaftliche Freiheiten vor dem Zugriff des Staates verteidigt. Als Republikanerin argumentierte sie für den Schutz des Politischen vor dem Eindringen des Privaten und des Gesellschaftlichen. In

Für Hannah Arendt ist das «Glück des Öffentlichen» bedroht, wenn das Private und das Gesellschaftliche in die politische Sphäre eindringen.

bürgerlichen Demokratien sah sie die Freiheit gefährdet, weil wirtschaftliche Interessen die politische Sphäre durchdrangen. Dadurch werde ein gemeinsames, vielstimmiges Denken für das Gemeinwohl verhindert. In diesem Sinn musste ihr auch eingleisige Interessenpolitik für eine bestimmte soziale Gruppe suspekt sein.

War die feministische Forderung, das Private zu politisieren, eine Attacke auf die politische Freiheit, wie Arendt sie verstand? Die Historikerin Danièle Lenzin schreibt, es sei der Frauenbewegung gelungen, «*die Frauenfrage öffentlich zu machen, sie den Geheimnissen und Intimitäten des je einzelnen Schlafzimmers, der einzelnen Küche, der persönlich geglaubten Unzulänglichkeiten zu entreissen*». Hat man Hannah Arendt in den Ohren, muss eine solche Aussage erschrecken.

Mein Schreck lässt jedoch wieder nach, wenn ich die Geschichte verfolge, die unter anderem mit Vreni Voirets Aktion an der Zürcher «Riviera» begonnen hat. Der Kampf für legalen Schwangerschaftsabbruch prägte in den folgenden Jahren die Bewegung. Dabei ging es nicht um ein stärkeres

Engagement des Staates, im Gegenteil. Die Forderung lief darauf hinaus, dass der staatliche Zwang, eine ungewollte Schwangerschaft auszutragen, beseitigt oder reduziert werde. Im Arendtschen Verständnis wäre das eine individuelle Befreiung.

Dieser Aspekt wurde noch deutlicher, als sich 1994 an der UNO-Konferenz über Bevölkerung und Entwicklung in Kairo Frauengruppen aus den westlichen Ländern mit Frauenbewegungen aus Entwicklungsländern konfrontiert sahen, die scheinbar gegensätzliche Forderungen stellten. Während die Feministinnen aus dem Westen eine Ausweitung der Möglichkeiten zu sicherer Verhütung und Abtreibung verlangten, thematisierten Frauen aus Lateinamerika und Asien Programme der Zwangssterilisation von Frauen in armen Landstrichen, sowie die Anwendung inadäquater Verhütungsmittel in Kampagnen gegen das Bevölkerungswachstum. Einige dieser Frauen standen deshalb der Förderung von Empfängnisverhütung grundsätzlich ablehnend gegenüber. Sie forderten das Recht der Frauen, Kinder zu bekommen. Die anfängliche Nervosität dieser Begegnung wich schliesslich einem gemeinsamen Standpunkt, der

Dass die Freiheit des Handelns auf eine von allem Privaten abgegrenzte Sphäre des Politischen beschränkt sein soll, überzeugt letztlich nicht.

unter dem Begriff «reproduktive Rechte» beide Forderungen vereinte. Es ging darum, das private Geschehen der Empfängnis und der Geburt vor staatlichem Zwang zu schützen, die Rechte der (potentiellen) Mütter zu stärken und die Verantwortung der staatlichen Gesundheitsdienste für die Gesundheit – nicht für das Verhütungsverhalten – der Bürgerinnen festzuschreiben.

Amartya Sen, Nobelpreisträger für Ökonomie, erhebt dieselbe Forderung. Er führt empirische Studien an, die belegen, dass die Freiheit der jungen Frauen der entscheidende Faktor sei, um ein bedrohliches Bevölkerungswachstum zu stoppen. Diese Freiheit bestehe in der Möglichkeit zur Wahl einer Ausbildung, einer Erwerbstätigkeit, sowie des Zeitpunkts und Partners der eigenen Ehe. Auch Sen fordert sowohl die Befreiung von Zwang als auch die Befreiung von Not durch Bildung und gute Gesundheitsdienste.

Für Hannah Arendt würde diese Instrumentalisierung der Frauenpolitik für ein gesellschaftliches Planungsziel bereits den Rahmen des Politischen sprengen. Politisch wäre in ihrer Be-

grifflichkeit der Prozess der Meinungsbildung in einem internationalen Forum. Ein Moment der Freiheit in ihrem Sinn war die gelungene Allianz der westlichen und der südlichen Frauenorganisationen mit Hilfe einer Forderung, die erst in der gemeinsamen Debatte ihre genaue Form gewonnen hatte. Aber nach Hannah Arendt hätte Empfängnisverhütung in der Politik nichts zu suchen. So wird die Frage verständlich, die die Schriftstellerin und Kunstkritikerin Mary McCarthy, langjährige Freundin und Briefpartnerin Hannah Arendts, an einer gemeinsam besuchten Konferenz gestellt hat: «Nun, ich habe mich immer gefragt: Was eigentlich soll jemand auf der öffentlichen Bühne, im öffentlichen Raum noch tun, wenn er sich nicht mit dem Sozialen befasst? Soll heissen: Was bleibt da noch? ... Es bleiben nur noch Kriege und Reden übrig. Aber die Reden können nicht einfach Reden sein. Sie müssen Reden über etwas sein.»

Für Seyla Benhabib zeigen sich in diesem Punkt die Schwächen von Arendts Konzeption. Das Verhältnis von «Politik» und «Staat» bleibt unklar. Dass die Freiheit des Handelns auf eine von allem Privaten und Gesellschaftlichen abgegrenzte Sphäre des Politischen beschränkt sein soll, überzeugt letztlich nicht. Aber Hannah Arendt kommt über ihren radikal intersubjektiven Begriff von Freiheit zu einer Begeisterung für demokratische Politik, die ihresgleichen sucht. Vielleicht spricht diese Begeisterung diejenigen besonders an, die sich den Eintritt in die öffentliche Sphäre relativ neu erkämpft haben – zum Beispiel politisch aktive Frauen.

Hannah Arendt wirft – bei einer Leserin wie mir – die Frage auf, in welcher Form eine feministische Politik die «Geheimnisse und Intimitäten des je einzelnen Schlafzimmers, der einzelnen Küche» auch schützen kann und muss. Nicht zuletzt besticht Hannah Arendt als eine Denkerin und politische Kommentatorin, die sich nicht auf die Position einer Expertin für Frauenfragen festschreiben oder als Galionsfigur einer biologisch, sozial oder ethnisch definierten Gruppe einspannen liess. Mit ihrem Begriff des Politischen beharrte sie darauf, als Bürgerin das Ganze im Blick zu haben, die grossen Fragen von Krieg und Frieden, Recht und Unrecht. Als wäre es selbstverständlich, dass diese Fragen in einer offenen, gleichberechtigten Debatte von Bürgerinnen und Bürgern entschieden würden. Eine Situation, bei der deutlich weniger Frauen als Männer an solchen Debatten beteiligt sind, erscheint plötzlich so absurd, als würde man Menschen mit Sommersprossen von der politischen Arena ausschliessen.

ANNETTE HUG,
geboren 1970, studierte
an der University of
the Philippines Women
and Developmental
Studies. Seit 2005 ist
sie Dozentin an der
Hochschule Luzern.
2008 erschien von ihr
«Lady Berta» im
Rotpunktverlag.

Ob zum Geldverdienen oder zum Zeitvertreib, Generationen von Frauen klöppelten in ihren privaten Räumen Spitzen. Doch die Spitze bleibt nicht zu Haus: wie die Künstlerin Hannah Höch sie in den Kosmos des Dada einführte.

(4) Ein Spitzenhemd für ein Dadareich

Alma-Elisa Kittner

zitierte Literatur:

Walter Benjamin:
«Das Passagen-Werk».
Frankfurt a. M.:
Suhrkamp, 1982.

«Tiefschwarz und glänzend muss die seidne Wäsche sein, an manchen Stellen kühn durchbrochen mit vielen Spitzen, und straff um deine Hüften muss das glatte Mieder sitzen...», so dichtet Oskar Maria Graf Mitte der fünfziger Jahre in «Der Lüstling spricht» für seine damalige Geliebte «Prinzessin Ilse». Das Spiel von Zeigen und Verbergen, von Transparenz und Opazität hat Tradition, was die Fetischisierung des weiblichen Körpers anlangt. Der Stoff, der den Körper bedeckt und sowohl «kühn durchbrochen» oder wahlweise transparent sein kann, erinnert dabei nicht zufällig an das Element des Wassers. Die Schaumgeborene, die in Zypern an Land gegangene Aphrodite, ist im abendländischen Raum die erste prominente Trägerin hauchfeiner, wie aus Gischtblasen gesponnener Textilien. So sind es in der bildenden Kunst oft Darstellungen der Liebesgöttin, in denen sich, wie etwa bei Lucas Cranachs Venus, ein feiner transparenter Stoff um den Körper der Frau schlingt. Doch erst das 20. Jahrhundert verknüpft nicht nur durchsichtige Stoffe, sondern auch die verführerische Spitze mit einer nun vervielfachten Venus, wie sie allerorten auf Werbeplakaten, Magazinen und im Internet lockt – als Vorbild für die Konsumentin, die sich im Kaufhaus nun mit industriell produzierter Ware einkleiden kann. Das Muster bleibt jedoch das gleiche: der durch die Verhüllung enthüllte weibliche Körper wird Gegenstand der Schaulust und damit gleichsam veröffentlicht. Die Spitze dient der Inszenierung des vermeintlich Intimen, wenn sie einem Publikum zu sehen gegeben wird. Historisch war diese

erotische Darstellung des weiblichen Körpers an den privaten Raum gekoppelt, weil die zweideutigen Bilder, sogenannte Boudoirstücke, oftmals nur in besonderen Räumen für ausgewählte Betrachter zugänglich und oft mit Stoff verhängt waren. Heute scheint die Bühne der alltäglichen Aphrodite der private Raum des Schlafzimmers zu sein, obwohl sie auf der Strasse in Szene gesetzt wird. Slips schauen gekonnt aus der Hüfthose, BH-Träger, die einst als anstössig galten und versteckt werden mussten, sind Teil des Outfits geworden.

Es gibt jedoch eine komplementäre Seite des Spitzengebrauchs, die noch stärker mit dem privaten Raum in Verbindung steht. Es ist die Spitze für den Hausgebrauch, die insbesondere das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts «einkleidete». Denn laut Walter Benjamin war das vorletzte Jahrhundert «wohnsüchtig», und zu der «Wohnung als Futteral» gehörten «Schoner, Läufer, Decken und Überzüge» – die erotisch konnotierte Venusmuschel wendet sich zum introvertiert gepolsterten Gehäuse. Angesiedelt zwischen Erotik und Biedermeier, war die Spitze einstmaliges Zeichen repräsentativen Luxus. Mit ihr liess sich Staat machen, sei es im Ornat kirchlicher Gewänder, sei es in Gestalt bürgerlicher Spitzenkrägen. Notwendigkeit dagegen war sie für die Frauen, die stets die Herstellerinnen von Spitze waren. Die Arbeit selbst fand bis zur Industrialisierung im privaten Haushalt statt, und auch ihre Darstellung ist mit dem Innenraum verbunden. Insbesondere die holländischen Interieurs des 18. Jahrhunderts zeigen die traditionell weibliche Arbeit der Spitzenklöpplerinnen. Im 19. Jahrhundert diente die Spitzenherstellung jedoch einer neuen Form dekorativen Müsiggangs. Bei den Damen des Bürgertums wurde es Mode, sich die Zeit mit «Frivolitäten» zu vertreiben, wie eine bestimmte Spitzensorte genannt wurde.

Wie Frivolitäten im letzten Jahrhundert vom privaten Raum der zumeist weiblichen Arbeiterin, respektive Müsiggängerin, in die künstlerische Avantgarde wandern, wird am Werk der Berliner Dadaistin Hannah Höch (1889–1978) deutlich. Im Kriegs- und Nachkriegseuropa der 10er und 20er Jahre war es für viele Frauen erneut zu einem wirtschaftlichen Erfordernis geworden, sich handarbeitend zu betätigen und die feinen Kurzwaren selbst herzustellen. Die Vorlagen für die Heimarbeiten wurden in Deutschland von Modezeitschriften veröffentlicht. Dabei arbeiteten etwa in Magazinen wie «Die Dame», «Elegante Welt» oder «Moden-Spiegel» häufig Künstler wie

Jeanne Mammen oder Hannah Höch. Zehn Jahre lang verdiente Höch, die ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Charlottenburg begonnen und am königlichen Kunstgewerbemuseum fortgesetzt hatte, ihren Lebensunterhalt bei dem grossen Ullstein-Verlag als Textildesignerin und Modezeichnerin. Das Geld diente dazu, sich «Ein Zimmer für sich allein» (Virginia Woolf) leisten und eigenständig als Künstlerin arbeiten zu können; doch zugleich verschränkte Höch beide Bereiche miteinander. Theoretisch galten Kunstgewerbearbeiten wie Spitzenherstellung und Stikerei eindeutig als Handarbeit niederen Ranges; praktisch wurden die Grenzen zwischen Kunst und Nadelarbeit jedoch zunehmend verwischt. Jugendstilelemente und expressionistische Formen finden schon früh Eingang in Höchs Spitzen- und Tapetenmusterentwürfe. In dem Magazin «Stickerei- und Spitzen-Rundschau» veröffentlichte sie zudem Artikel, in denen sie dafür eintrat, die Spitzenherstellung als Kunst zu begreifen und dementsprechend ihre abstrakte Form- und

absurde Sinnschichten aufeinanderprallen zu lassen, überträgt sie auf das Gebiet der als weiblich begriffenen Spitzenherstellung. Die Abwertung, die traditionell mit dieser Kopplung von Privatheit und Weiblichkeit einhergeht – nämlich, wie erwähnt, solcherlei häusliche Handarbeit als nebensächlich anzusehen – überspringt und transformiert Höch auf diese Weise. Wenn sie das vermeintlich banale Material der Spitze und Stikerei in den Kunstkontext überträgt, unterläuft sie die herrschenden Hierarchien, die auch die künstlerische Avantgarde prägten. Denn was als darstellungswürdig galt, war selbst bei den Dadaisten höchst umkämpft. Kurt Schwitters' Collagen etwa waren den Berlinern zu formalistisch und poetisch; und als einzige Frau im Herrenzirkel drohte Höch ständig der Ausschluss, weil sie als «reizende Amateurin» und ihre Arbeiten als zu wenig bissig und politisch galten. Übersehen wurde, dass Höchs Reinszenierung der «unwichtigen», vermeintlich auf den Haushalt beschränkten Materialien nicht nur Produkte von Frauenarbeit ins Bild setzt, sondern auch den gesamten Weiblichkeitskosmos von Aussteuer und bürgerlichen Mädchenträumen in Tüll und Spitze auf hinter sinnige Weise kommentiert und ins Zentrum aktueller künstlerischer Tätigkeiten rückt. Der Konstruktivismus aus Schnittmusterbögen wird zur politischen Aussage, wenn daraus ein ironisches Anti-Denkmal weiblicher Nichtigkeit entsteht.

Der Konstruktivismus aus Schnittmusterbögen wird zur politischen Aussage, wenn daraus ein ironisches Anti-Denkmal weiblicher Nichtigkeit entsteht.

Farbsprache weiterzuentwickeln (Makela). Höch, die genau in dieser Zeit zum dadaistischen Zirkel Berlins gehörte, verwendete schliesslich das Material, das bei ihren Textilgestaltungen entstand, für etliche Collagen und Montagen. In «Weisse Form» (1919) legt sie über das Muster eines Spitzendeckchens weisse Nähvorlagen, so dass ein Wechselspiel zwischen organischen und konstruktivistischen Formen entsteht. Meist schneidet Höch dabei Reproduktionen aus den Ullstein-Zeitschriften aus, doch in «Das Sternflet» (1924) wird sogar ein dreidimensionales Spitzenstück in die Assemblage eingebaut, das wie eine Sonne über den anderen Elementen thront. Ähnlich abstrakte, geometrische Formen entstehen in der Collage «Auf Tüllgrund» (1921); in «Schneiderblume» (1920) ziert eine papierne rosa Blume die Mitte, und in der Collage «Entwurf für das Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes» (1922) entkleidet Höch die Spitze ihrer Funktion, um sie sogleich ironisch zu überhöhen.

Das Dadaprinzip, die Grenzen zwischen Hoch und Niedrig zu überschreiten und respektlos jegliches Material aus den Massenmedien zu nutzen, zu verfremden und durch Neukontextualisierung

Im Rückblick wird dies noch klarer. Höchs letzte grosse Collage «Lebensbild» (1972/73) reflektiert wichtige Lebensstationen und ist zugleich eine Retrospektive ihres Werks. Unter den etlichen Zitaten aus ihren Collagen und Montagen befindet sich auch ein Ausschnitt aus der Arbeit «Weisse Form». Sie steht im «Lebensbild» neben einer Collage aus dem Jahr 1967: «Das ewig Weibliche» zeigt eine nasenlose, neuzeitliche Venus mit Schmollmund, Betonfrisur, Eulenaugen und einer Art Spitze, die über das Gesicht gelegt ist. Bekrönt wird die Schöne von einem strahlenförmigen Ornament, das eigentlich eine fotografierte Beeteinfassung aus Höchs Garten ist. Der Mythos des ewig Weiblichen ist hier buchstäblich verflacht; denn er wirkt fast wie ein Schnittmusterbogen. Dagegen scheint das «Porträt» des Spitzendeckchens in der «Weissen Form» spritzlebendig. Einmal mehr zeigt Höch in ihrer Umkehrung der Dinge, wie die Attribuerungen des Weiblichen das Haus verlassen und eigensinnig werden – im denkwürdigen Spitzenhemd.

ALMA-ELISA KITTNER, geboren 1971, promovierte 2005, nach einem Studium der Kunstgeschichte, an der Ruhr-Universität Bochum. Der Titel ihre Arbeit lautet: «Visuelle Autobiografien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager».

Wer Spitzen zeigt, kann Massen verführen: wie Madonna in Spitzen zur Jungfrau wurde und damit die Mode einer Generation bestimmte.

(5) In Spitzencorsage auf die Bühne

Elke Buhr

Was für ein Hochzeitskleid! Jungfräulich weiss, mit bodenlanger, weiter Schleppe, die schwingt, verhüllt oder freigibt je nach Wunsch. Mit einer Corsage aus Spitzen, die das üppige Decolleté der Trägerin bis zur Waghalsigkeit auskostet. Mit einem mehrfach gestuften Rock, der, blickt man nur geschickt an den vielen transparenten Stofflagen vorbei, die nackten Schenkel freilegt wie ein Mini.

In diesem Kleid stolziert 1984 die junge Sängerin Madonna Louise Ciccone durch venezianische Palazzi, räkelt sich auf Samtpolstern und erobert damit das frisch etablierte Musikfernsehen. Die Rede ist vom Video zu «Like a Virgin». Es ist der Song, der nach dem ersten Hit «Holiday» Madonnas endgültigen Durchbruch bedeutete. Damals etabliert Madonna einen Look, der von unzähligen jungen Frauen in aller Welt kopiert werden wird: eine Art frühen Girlie-Stils, mit wilden Locken und expressivem Make-up, kurzen Röcken zu Leggings oder Netzstrümpfen, schwarzen, manchmal bauchfreien Tops. Es ist ein Look, der damit kokettiert, das Unterste zuoberst zu kehren, und der mit Hilfe mehrerer Schichten legere Durchblicke ermöglicht. Es ist ein Look, der offensiv mit Dessouselementen arbeitet. Essentiell dafür ist das erotische Wechselspiel von Verdecken und Zeigen – das Prinzip der Spitze.

Allerdings hat Madonna dieses Outfit nicht aus dem Nichts erfunden. Die Madonna der achtziger Jahre, die sich anschickt, nach musikalischen Anfängen in New Yorker Schwulenclubs den Mainstream für sich zu erobern, erbt diesen Stil von verschiedenen popkulturellen Quellen. Mit seiner Coolness und punkigen Rotzigkeit ist er ein Echo des *New Wave*, der Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger London und New York beherrscht hatte. Man war bleich und trug schwarz,

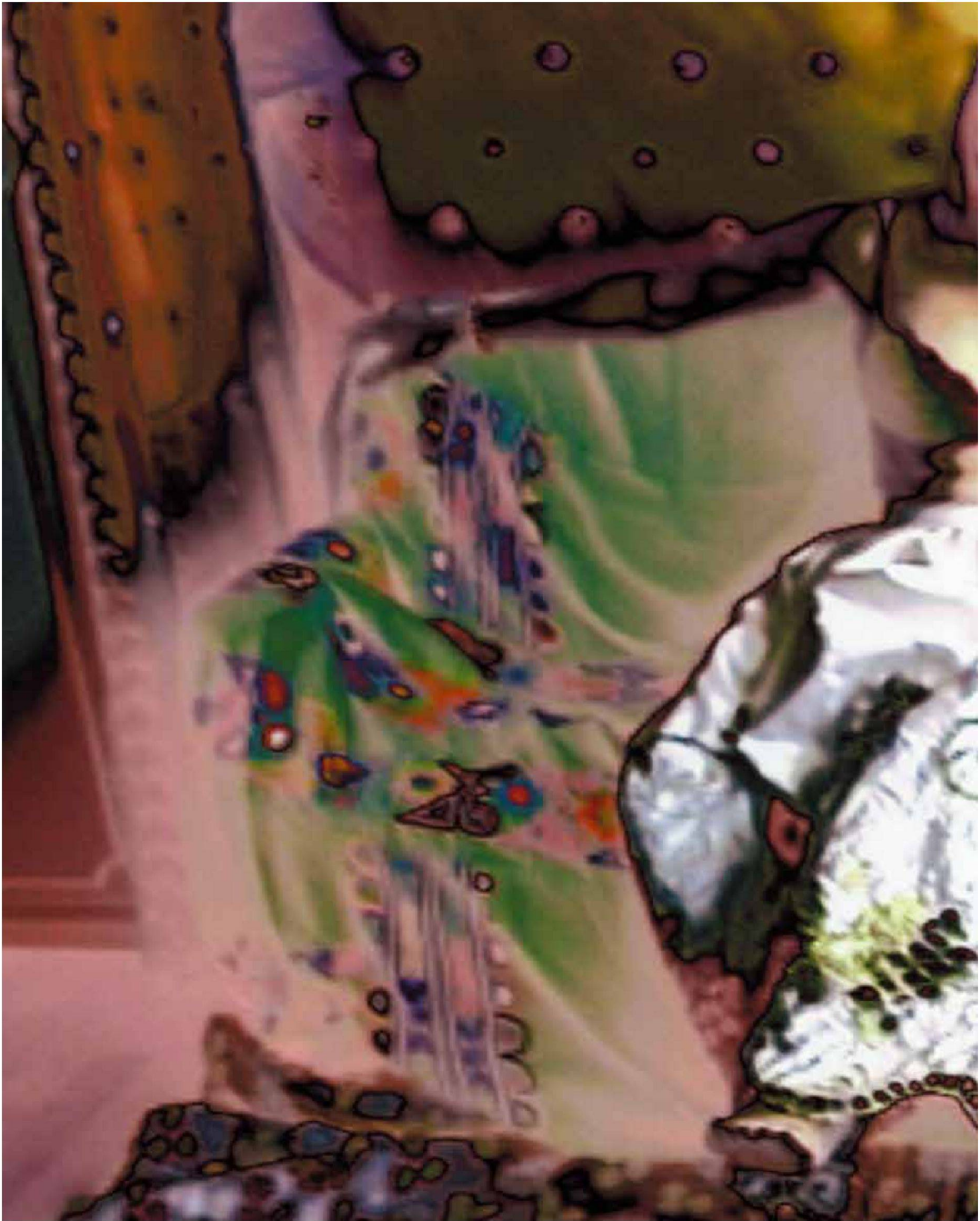
manchmal mit düsterem Minimalismus, manchmal allerdings auch von der Opulenz eines Vampirromans beeinflusst. Manche *New-Wave*-Bands wurden von der Tradition der *Gothic Novels*, der Schauerromane vor Ruinenkulissen, inspiriert; die Ästhetik der angelsächsischen schwarzen Romantik kam wieder an die Oberfläche, und mit ihr der Schwarze-Spitzen-Look.

Wo *New Wave* die Gothicdüsternis mit der Kälte des Punks kombinierte, war auch Erotik nichts Zartes, sondern wurde eingesetzt wie eine Waffe, mit provokantem Exhibitionismus. Siouxsie Sioux von der britischen Band *Siouxsie and the Banshees*, eine modische Ikone der Zeit, trug Anfang der Achtziger Spitzenbodies, die ihre Brüste komplett freilegten, zu schwarzem Leder. Siouxsies modische Inspirationen stammten aus der Sado-Maso-Szene, und als Accessoire zu diesen Dessous passten Stachelhalsbänder und Sicherheitsnadeln deutlich besser als ein verführerisch-weiblicher Augenaufschlag.

Aus *New Wave* entstand *New Romantic*, eine britische Post-Punk-Mode, die Anfang der achtziger Jahre dandyhaft im Neobarock schwelgte. In der Szene, die sich um die Bands *Adam & the Ants*, *Spandau Ballet* oder *Duran Duran* scharte, waren Spitzen nicht dem Terrain der Unterwäsche vorbehalten, sondern wurden zur Schau getragen wie zu Zeiten Mozarts, und zwar auch von Männern. Diese modische Praxis zitierte eine Zeit, in der Spitzen kein Zeichen privater Erotik waren, sondern ein von Adligen öffentlich getragenes Statussymbol.

In der Populärkultur ist das Bild des Adligen mit den flatternden, spitzenbesetzten Ärmeln das Sinnbild barockhafter Prachtentfaltung – einer Pracht, die die Popkultur immer wieder in Glamour übersetzt hat. Da die bürgerliche Kultur aber den glamourösen Mann abgeschafft und das Schillernde – wie auch die Sphäre der Privatheit – an die Frau delegiert hat, bedeutet der glamouröse Mann seit dem 19. Jahrhundert immer auch eine Infragestellung der Männlichkeitsnormen. Die ersten Dandys haben das vorgemacht, und eine Figur wie David Bowie inszenierte sich in den siebziger Jahren als ihren schrillen Nachkommen: mit wild toupiertem Haar und geschminkten Augen, den mageren Körper in glitzernden Phantasie-Kostümen – oder eben auch offensiv androgyn im neobarocken Rüschenhemd.

Man kann aus feministischer Sicht die Selbstfeminisierung der Dandys als patriarchalischen Schachzug interpretieren, mit dem die Männer den realen Frauen weiteres Terrain abjagen. An-





derseits, und dies wiegt wohl schwerer, trägt eine solche Verschiebung der Zeichen der Geschlechtsidentität entscheidend zu einem Klima der Denaturalisation des Geschlechts bei – «*Doing Gender*» wird ein Spiel, bei dem dann auch die Frauen mit grösserer Freiheit mitspielen können. Und von dieser Freiheit hat sicherlich Madonna, die grosse Performerin ihrer Sexualität, entscheidend profitiert.

Die Genderüberschreitung funktionierte im Pop der siebziger und frühen achtziger Jahre also in beide Richtungen: Männer kokettierten – mit Rüschen, Spitzen und langen Haaren – mit den Zeichen des Weiblichen, Frauen kombinierten absolute Härte zu transparenten Dessous. So nutzten beide Geschlechter die Erotik der Normverletzung gegen die bürgerliche Langeweile.

Es blieb Madonna vorbehalten, diese Ästhetik aus dem Untergrund für die breite Masse zu popularisieren. Sie kombinierte Spitze mit Punk und Trash. Ihr weisses Hochzeitskleid in «*Like a*

Männer kokettierten – mit Rüschen, Spitzen und langen Haaren – mit den Zeichen des Weiblichen, Frauen kombinierten absolute Härte zu transparenten Dessous. So nutzten beide Geschlechter die Erotik der Normverletzung gegen die bürgerliche Langeweile.

Virgin» wirkt auch deshalb so sexy, weil es immer wieder mit Bildern ihres schwarzen Club-Outfits gegengeschnitten wird, einem Outfit, das Nonkonformismus und kratzbürstige Selbstbehauptung anzeigt.

Madonna ist das Gegenteil des ätherischen Weibchens, ihre Erotik ist handfest und selbstbewusst. Sie wirkt einerseits burschikos, andererseits ungeheuer weiblich. Ihr Tanzstil, ihre Körpersprache, auch ihre Praxis des Freilegens von Decolleté und Armen folgen den Normen klassischer Weiblichkeit, wie sie beispielsweise Pierre Bourdieu herausgearbeitet hat. Während der Mann in unserer Kultur aufrecht geht, stabil und breitbeinig steht und seinen Rumpf bedeckt, erscheint ideale Weiblichkeit instabil, auf hohen Absätzen trippelnd, im Tanz möglichst oft aus der Vertikalen in die Horizontale gekippt. Klassische Positionen der Frau zeigen den Kopf weit zurückgelehnt und den Halsbereich freigelegt, wie bei einem Tier, das sich unterwirft.

Auch Madonnas Tanz betont, vor allem in den frühen Videos, die Diagonalen, sie biegt sich

nach hinten, legt den Kopf zur Seite, schlängelt sich im «*Like a Virgin*»-Video unter den Brücken Venedigs hindurch wie eine Limbotänzerin. Aber sie tut dies mit herausforderndem Blick. Wenn Madonna ihr Decolleté über der weissen Spitzen-corsage freilegt, dann scheint sie direkt auf den animalischen Kern dieser Pose zu zielen, und im «*Like a Virgin*»-Video ist es dann wirklich ein Löwe, den sie verführt.

«*You make me feel I've nothing to hide*», so heisst es noch in «*Like a Virgin*». Nein, Madonna hat nichts zu verstecken – das hat sich im Lauf ihrer einmaligen Karriere nach «*Like a Virgin*» erwiesen. Wie keine andere, hat Madonna ihre Dessous hergezeigt. Der Modemacher Jean-Paul Gaultier hat ihr das phallischste Bustier der Welt geschaffen, eine Rüstung aus zwei phallischen Spitzkegeln, die Weiblichkeit als Waffe inszenieren. Madonna ist dabei zu einer feministischen Ikone geworden und zum Inbegriff der erfolgreichen *self-made woman*. Andererseits aber ist Madonna, der bestverdienende weibliche Popstar der Welt, auch Symbol einer Popkultur geworden, die Sexualität zur Ware macht; die den Körper als Produktionsmittel behandelt, in das erst Fitnessstunden investiert werden, um dann maximale Rendite zu ermöglichen; die sich auszieht bis auf die Knochen und dabei ihre Haut zentimeterweise verkauft. Bei aller Euphorie über die Entdeckung der selbstbestimmten Erotik darf man die alte Weisheit nicht vergessen: sich vor der Kamera auszuziehen, ist nicht automatisch ein Akt der Befreiung des weiblichen Geschlechts. Wie prekär der Gebrauch von Dessous im Pop ist, musste kürzlich erst Britney Spears erfahren, Madonnas gefallene kleine Schwester. Bei einem Comebackversuch nach längerer Bühnenabstinenz im September 2007 stöckelte sie im Glitzer-BH unbeholfen über die Bühne und lieferte sich und ihren halbnackten Körper den hämischen Kommentaren der Öffentlichkeit schutzlos aus.

Spitzendessous sind symbolische Inszenierungen von Ambivalenz. Sie zeigen und verstecken, geben Grenzen frei und markieren sie gleichzeitig. Der öffentliche Gebrauch von Dessous im Pop lebt von dieser Ambivalenz – und riskiert doch gleichzeitig immer, in der massenmedialen Vervielfältigung das Zeichen in die Eindeutigkeit des Kommerzes zurückzuzwingen. Madonnas Dessous jedenfalls haben jede Anmutung von Privatheit verloren. Manche lesen sie auch heute noch als Manifest weiblicher Selbstbestimmung. Andere nur noch als Kennzeichen neoliberalen Ausverkaufs.

ELKE BUHR,
geboren 1971, war
Pop- und Kunstre-
dakteurin der Frank-
furter Rundschau
und arbeitet zur Zeit
als freie Autorin.

Und was, wenn die Frau und die Dessous zu Hause bleiben? Dann gehen Freiheit und Lust verloren!

(7) Auch in Spitzen zu Haus keine Lust

Svenja Flaßpöhler

zitierte Literatur:

Albrecht Koschorke:
«Die Heilige Familie
und ihre Folgen».
Frankfurt a.M.: Fischer,
2000.

Roland Barthes:
«Fragmente einer
Sprache der Liebe».
Frankfurt a.M.:
Suhrkamp, 1984

Privatheit und Erotik, scheint es, gehören zusammen wie Yin und Yang, und da Frauen seit je die Repräsentantinnen des Privaten sind, ist ihnen, so könnte man annehmen, die Erotik auf den Leib geschneidert wie ein perfekt sitzendes Spitzenhöschen. Doch die kulturgeschichtlich uralte Verknüpfung von Weiblichkeit und Privatheit hat bei genauerem Hinsehen einen gänzlich anderen Effekt: die Frau wird nicht erotisiert, sondern zur Mutter Maria gemacht.

Trotz allgegenwärtigem Gleichberechtigungspostulat ist es nach wie vor eher der Mann, der sein Begehren lustvoll nach aussen richtet, während die Frau ihre Energie (mit mehr oder weniger grosser Hingabe) in die Gestaltung des Beziehungsraumes investiert. So ist auch in vermeintlich modernen Beziehungen meistens sie es, die sich für die Hausarbeit zuständig fühlt, ihre Arbeit reduziert oder ganz aufgibt und ihre eigenen Vorhaben so einrichtet, dass sie mit dem

Terminkalender des Mannes (den sie stets im Kopf hat) kompatibel sind. Auf diese Weise finden sich selbst jene Frauen, die sich immer sicher waren, dass ihnen das nie passieren würde, kaum dass sie den Hausstand mit einem Mann teilen, plötzlich in der Rolle der Daheimgebliebenen, Wartenden, Passiven wieder – einer Rolle, die ihnen nicht zuletzt qua biologisches Geschlecht im Zuge unserer abendländischen Kulturgeschichte immer wieder angedichtet wurde. Während der Mann sein Geschlecht offensiv vor sich herträgt und entsprechend auch sein Begehren mit Leichtigkeit nach aussen richten kann, ist die Frau aufgrund ihrer geschlechtlichen Anatomie angeblich passiv, empfangend, hingebend und schwach. Ihr eigenes Begehren richtet sich nicht auf die Welt, sondern auf das Verlangen des Mannes – und so fühlt sich mitunter auch die emanzipierteste Frau auf eine für sie unerklärliche Weise gedrängt, nach der Arbeit, anstatt direkt, wozu sie eigentlich Lust hätte, ins Kino zu gehen, lieber noch schnell zum Supermarkt zu rennen, um fürs Abendessen zu sorgen.

Sollte die Frau dennoch dann und wann sich trauen, ihre Libido unabhängig vom Mann zum Zuge kommen zu lassen, überkommt sie nicht selten ein schlechtes Gewissen – so als würde sie, sobald sie ein eigenständiges Begehren entwickelt, die Liebe und in gewisser Weise auch sich selbst aufs Spiel setzen. Es ist, als sei die begehrende Frau in wesentlich stärkerem Masse als der Mann gefährdet, sich zu verlieren. Der Literaturwissenschaftler Albrecht Koschorke erklärt diese kulturhistorisch althergebrachte Annahme folgendermassen: *«[S]ein Dasein [das Dasein des Mannes] umfasst mehr als bloss seine sexuelle Begierde. Die Frau aber darf nicht begehrlisch sein, denn sie würde sich von ihrer Triebhaftigkeit verschlingen lassen. Der Mann kann sich spalten, er existiert in zwei*

www.sihldruck.ch

HIER SIND SIE AN DER RICHTIGEN ADRESSE.

■ PRINTMEDIEN ■ NEUE MEDIEN ■ DIENSTLEISTUNGEN

Dimensionen. Die Frau ist mit sich eins und gerade deshalb in Gefahr, sich jederzeit ohne Rest zu verlieren.» Der Mann ist immer mehr als nur sein Geschlecht, weshalb er zur Triebsublimierung und entsprechend zu kulturell wertvoller Arbeit fähig ist. Die Frau aber ist nichts anderes als ihr Geschlecht: sie ist Körper, nicht Geist, und infolgedessen ist sie – man denke nur an Eva und die Schlange – durch und durch verführbar.

Aufgrund dieser Schwäche ist die Frau seit je dazu angehalten, ihr Begehren im Zaum zu halten. Als launenhaftes sogenanntes «Frauenzimmer» muss sie es im wahrsten Sinne des Wortes domestizieren, das heisst ins Häusliche, ins ungefährliche Innen bannen, während der Mann es «draussen», im wilden Leben, ohne Risiko ausagieren kann. *«Historisch gesehen»*, schreibt der französische Philosoph Roland Barthes, *«wird der Diskurs der Abwesenheit von der Frau gehalten: die Frau ist sesshaft, der Mann ist Jäger, Reisender; die Frau ist treu (sie wartet), der Mann ist Herumtrei-*

Mütter sorgen sich, kümmern sich, opfern sich auf, aber sie begehren nicht – und deshalb haben sie hochhackige Schuhe, Röcke und tief ausgeschnittene Decolletés längst in die hinterste Ecke ihres Schanks verbannt.

ber (er fährt zur See, er reisst auf). Es ist die Frau, die der Abwesenheit Gestalt gibt, ihre Fiktion ausarbeitet, denn sie hat die Zeit dazu...»

Ein solches «Herumtreiben» und die damit einhergehende, bisweilen schizophrene anmutende Grenzziehung zwischen Lust und Liebe gelingt Männern, der landläufigen Meinung zufolge, weitaus besser als Frauen. Es ist, als würde das nach aussen gerichtete, angehängte Geschlecht es dem Mann ermöglichen, gänzlich unbeschadet von einer Sphäre in die andere zu wechseln. Seine geschlechtliche Anatomie, so scheint es, bewahrt ihn davor, den Schmutz mit nach Hause zu bringen – lässt er doch seinen Samen, beziehungsweise die Sünde, im Körper der beschlafenen Frau zurück und kann sich auf diese Weise, im wahrsten Sinne des Wortes, schadlos aus der Affäre ziehen. Im männlichen Körper finden sich (abgesehen von etwaigen Geschlechtskrankheiten) keine Rückstände des verbotenen Aktes – ein anatomischer Vorteil, der im Falle eines von der Frau begangenen Seitensprungs oder Ehebruchs so nicht besteht. Als Penetrierte trägt sie das Eja-

kulat als Zeichen der Sünde tief in ihrem Leibe, und selbst wenn ein Kondom verwendet wird, ist der verbotene Penis immerhin in sie eingedrungen. Diese Grenzüberschreitung wiegt um so schwerer, als die Frau gemäss dem bürgerlichen Familienideal die Repräsentantin des familiären Heims ist, so dass der Nebenbuhler seine Spuren strenggenommen nicht nur in ihrem Körper, sondern gleichzeitig im Innersten der heilen Welt hinterlässt. Die Frau kann also die Schande nicht am Fussabtreter abstreifen wie der Mann, sondern sie trägt sie unweigerlich über die Schwelle.

Erschwerend für die Frau kommt hinzu, dass eine solche eher metaphorische Nestbeschmutzung sich durchaus zu einer gänzlich realen wandeln kann – dass also der Nebenbuhler dem rechtmässigen Stammherrn, wie man sagt, «ein Kuckucksei ins Nest legt». Die Natur bringt es nun einmal mit sich, dass Frauen immer ihr eigenes Kind gebären. Der Mann hingegen ist, wenn er sich seiner Vaterschaft sicher sein will, auf die Monogamie seiner Partnerin angewiesen. Und was läge da näher, als sie, wenn auch unter dem Deckmantel charmanter, männlicher Fürsorglichkeit, zu domestizieren?

Natürlich geht eine solche Domestizierung nicht spurlos an der Frau vorbei – ja, man gewinnt sogar den Eindruck, als würden sich Frauen, sobald sie gebunden sind, selbst domestizieren, indem sie in einem mehr oder minder schleichen Prozess ihre sinnliche Seite abwerten. Zu beobachten ist eine solche Abwertung vor allem an Müttern. Es scheint, als vertrüge sich sexuelle Attraktivität schlichtweg nicht mit ihrer Rolle, und tatsächlich behauptet das bürgerliche Mutterideal, die Heilige Maria, auch im 21. Jahrhundert noch seine Macht. Mütter sorgen sich, kümmern sich, opfern sich auf, aber sie begehren nicht – und deshalb haben sie hochhackige Schuhe, Röcke und tief ausgeschnittene Decolletés längst in die hinterste Ecke ihres Schanks verbannt. Auch ein knappes Spitzenhöschen ist vermutlich das letzte, was eine Mutter-Maria-Frau anziehen würde – und wenn sie es doch tut, wirkt es eher verzweifelt: nur unzureichend verdeckt das Dessous die Tatsache, dass der Versuch, Emanzipiertheit zu verkörpern, ohne sich aus der Sphäre des Privaten zu befreien, gehörig in die Hose gegangen ist.

SVENJA
FLASSPÖHLER,
geboren 1975, promovierte in Philosophie über Pornographie und das moderne Subjekt (*«Der Wille zur Lust»*, 2007). Sie lebt als Autorin in Berlin. Gerade ist von ihr *«Gutes Gift. Über Eifersucht und Liebe»* erschienen.

