

Dem Ungesagten eine Gestalt verleihen.

Repräsentationen des Weiblichen in den Kulturproduktionen der Postmoderne¹

In einer postmodernen Gesellschaft, in der es keine absoluten Wahrheiten mehr gibt, kann sich auch das, was wir herkömmlich als „männlich“ oder „weiblich“ verstehen, auf keine vorgegebene Ordnung mehr berufen. Folgt man den Argumentationen Judith Butlers (1990), dann ist jede geschlechtliche Zuschreibung immer schon kulturell bestimmt und kann von daher auch nicht aus Körpermerkmalen oder geschlechtsspezifischen Charaktereigenschaften abgelesen werden. Geschlechterzugehörigkeit zeigt sich vielmehr allein im Verhalten; d. h. sie wird performativ im Sinne eines „doing gender“ vollzogen (Gildemeister 2004) und ist von daher, wie alle Verhaltensweisen, grundsätzlich auch veränderbar. Wie veränderbar, zeigt schon ein Blick auf den tiefgreifenden Wandel, den unsere Geschlechterordnung in den letzten 50 Jahren erfahren hat. Anstelle einer klar definierten Geschlechterdichotomie, deren Überschreitung in der Regel gesellschaftliche Sanktionen nach sich zog, treffen wir heute auf eine Vielzahl sexueller Orientierungen, die gleichermaßen sozial legitimiert sind. Ebenso überholt sind auch die herkömmlichen Geschlechtsrollenerwartungen, in denen Männern und Frauen jeweils unterschiedliche Lebensbereiche zugewiesen wurden, mit denen sie sich identifizieren und in denen sie sich bewähren konnten. Heute stehen beiden Geschlechtern eine Vielzahl von Lebensentwürfen offen, die sich nicht mehr grundsätzlich voneinander unterscheiden, und wer sich aufgrund seines Geschlechtes gehindert fühlen sollte, diese auch zu nutzen, kann dieses Recht mittlerweile sogar juristisch einklagen. In den unterschiedlichen Identifikationen und Verhaltensweisen, die den Individuen dabei abgefordert werden, ist Gender-Verhalten nur mehr eines unter vielen.

Die feministische Bewegung, die bis noch vor wenigen Jahrzehnten um die Aufweichung verkrusteter patriarchalischer Strukturen kämpfte, wirkt angesichts dieser Entwicklung heute schlichtweg überholt. Damals waren feministische Theoretikerinnen noch auf der Suche nach

¹ Leicht veränderte Fassung des Vortrags beim COWAP Committee for Women and Psychoanalysis auf dem Frühjahrskongress der DPV in Freiburg am 31.5.2013

einem Ort, wo frau ihre eigene, noch nicht vom Mann her definierte Identität entwickeln konnte, und dies in einer Sprache, die ganz die ihre war. Namen wie Luce Irigaray (1974), Hélène Cixous (2013) oder auch Julia Kristeva (1974; 1979) sind zumindest den Älteren unter uns noch lebhaft in Erinnerung. Das alles ist noch nicht einmal 50 Jahre her und erweckt doch schon den Eindruck einer längst vergangenen Epoche (dazu auch Benhabib u. a. 1993; Schmuckli 1996).

Paradigmatisch dafür steht das 2014 erschienene Buch von Theresa Bäuerlein und Friederike Knüpling (2014), zwei Autorinnen, die - jung, mit hervorragender Bildung und von dem Bewusstsein geprägt, dass Jungs und Mädchen grundsätzlich gleich schlau sind und von daher im Leben auch die gleichen Chancen haben - mit dem Feminismus abrechnen. Für sie ist er eine ideologisch verhärtete „Tussikratie“, die auf Kosten der Männer eine Welt vorspiegelt, in der Männer grundsätzlich die Täter und Frauen grundsätzlich die Opfer sind, mit der sie nichts zu schaffen haben wollen. Im Feminismus, schreibt auch Melanie Wigger in der Zeitschrift *cultura* der Universität Paderborn vom 7.12.2011, steht offensichtlich ein Wechsel der Generationen an, und der Titel ihres Aufsatzes bezeichnet auch schon die Richtung, in die diese Entwicklung geht; der Titel heißt „Emma war gestern, jetzt kommen die Feuchtgebiete!“² Gemeint ist damit eine neue Frauengeneration, die in der modernen, durch Leistung und Erfolgsstreben geprägten Gesellschaft selbstbewusst „ihren Mann steht“ und sich mit dieser Position auch voll und ganz identifiziert. Die feministische, vor allem auf Geschlechtergleichheit beruhende Solidarität unter Frauen hat vor diesem Hintergrund ihre Funktion verloren. Aus „der Frau“ sind „Frauen“ geworden, die als eigenständige Subjekte ihren Weg gehen und dabei auch Konkurrenz, Neid und Machtstreben ganz offen unter sich austragen.³ Verbunden damit ist eine Vorstellung fiktiver Geschlechtergleichheit, vor der die Zuschreibung weiblicher Eigenschaften vor allem als Ausgrenzung erfahren wird und häufig

² Es handelt sich dabei um den 2008 erschienenen Roman von Charlotte Roche, der unter Kapitel 2 dieses Aufsatzes weiter besprochen wird.

³ Vgl. dazu u.a. den Artikel „Die Heuchelei der weißen Frau“ von Charlotte Theile in der Süddeutschen Zeitung vom 8. März 2014, in dem weiße Frauen, die sich für die Rechte von schwarzen und muslimischen Frauen einsetzen, aus der Sicht dieser Frauen vordergründig zwar ein gutes Werk tun wollen, in Wirklichkeit dabei aber vor allem ihre eigenen Privilegien festigen.

auch so gemeint ist.⁴ Wie stark diese Tendenz bereits voran geschritten ist, lässt sich exemplarisch am Vorschlag einer Professorin an der FU Berlin ablesen⁵, nach dem anstelle der Bezeichnung „Professorin“ oder „Professor“, für deren sprachliche Unterscheidung Frauen vor noch nicht allzu langer Zeit vehement gekämpft haben, die geschlechtslose Bezeichnung „Profess-x“ stehen sollte, damit auch jene Individuen, „die sich weder als Frau noch als Mann fühlen“, sich darin wiederfinden können. Damit ist die Geschlechtsidentität endgültig kontingent geworden; alles ist möglich.

Aber auch wenn sich unsere Einstellungen zu Geschlecht und Gender auf vielen Gebieten radikal verschoben haben: Ein geschlechtsfreies Denken gibt es nicht, nicht außerhalb und schon gar nicht innerhalb der Psychoanalyse. Toronto und ihre Mitherausgeberinnen haben dies mit ihrem Buch „Psychoanalytic reflections on a genderfree case. Into the void“ gerade wieder eindrucksvoll bewiesen (Toronto et al. 2005). Die Autorinnen hatten darin als erstes einen psychoanalytischen Fall beschrieben, bei dem das Geschlecht des Patienten offen blieb, und anschließend eine Reihe psychoanalytischer Kolleginnen gebeten, diesen Fall zu interpretieren. Dabei zeigte sich sehr schnell, wie unterschiedlich die Interpretationen ausfielen, je nachdem, ob diese Psychoanalytikerinnen den Patienten als weiblich oder als männlich einstufen. Ohne diese Vorannahme führten die Interpretationen ins Leere, ins Nichts.

Das bedeutet aber auch, dass unter der Decke fiktiver Geschlechtergleichheit jene kulturellen Vorstellungen von „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ weiter existieren, die wie eh und je den kindlichen Phantasien nachgebildet sind, mit denen wir alle lange vor unserer sprachlichen Entwicklung den Unterschied zwischen Mann und Frau zu begreifen suchten und in unser implizites Gedächtnis eingegraben haben, und die von dort aus unser Denken und Handeln trotz aller vordergründigen Rationalisierung unbewusst weiter bestimmen. Auf dieser Ebene ist auch die Unterscheidung in ein starkes (männliches) und ein schwaches (weibliches) Geschlecht verankert, und mit ihr auch die Werthierarchie, die unsere Gesellschaft bis heute

⁴ Künstlerinnen wie Louise Bourgeois (2001, S. 105 ff.) und Marina Abramović (Interview mit Bärnthaler 2014, S. 51) wollten aus diesem Grunde auch nie als „weibliche Künstlerinnen“ bezeichnet werden. Die Ausgrenzung aus der Kunstszene, die damit verbunden ist, hat vor allem Louise Bourgeois über viele Jahrzehnte selbst sehr schmerzlich erfahren.

⁵ Torsten Harmsen (2014): Gender – Professx heißt die neue Lösung. In: Berliner Zeitung vom 25. April 2014, S.

nachhaltig prägt. Die dort ganz oben stehenden Ideale von Autonomie, Selbstverwirklichung, Selbstoptimierung und Erfolgsorientierung sind dabei männlich konnotiert, während wir alles, was als emotionsbestimmt, passiv, schwach oder ängstlich erfahren wird, intuitiv mit Weiblichkeit verbinden. Der Unterschied zur patriarchalischen Gesellschaft am Beginn des 20. Jahrhunderts liegt lediglich darin, dass die männlich konnotierten Wertvorstellungen mittlerweile von beiden Geschlechtern, Männern ebenso wie Frauen, internalisiert worden sind und beide ihr Leben danach auszurichten suchen. Sie sind auf diese Weise praktisch universal geworden. Unter diesen Bedingungen zu bestimmen, was „Weiblichkeit“ bedeutet, ohne dabei sofort wieder auf die genannte Rangordnung zurück zu fallen, wird zwangsläufig zu einem Weg ins Ungewisse. Denn ohne festgelegte kulturelle Definition bleibt der Begriff kulturell unterbestimmt (Reckwitz 2000/2006) und steht damit einer Vielzahl von Sinndeutungen offen, die um die Interpretation der gleichen Handlungssituation konkurrieren können. Eine solche Mehrdeutigkeit ist der symbolischen Ordnung in der Postmoderne offenbar inhärent (Reckwitz, S. 623). Dabei ist es vor allem der ästhetische Bereich der Kultur, der in seinen Produktionen immer wieder neue Sinndeutungen kreiert. Dies gilt auch für die Sinndeutungen von „Weiblichkeit“. Und seit Frauen im Zuge der Angleichung der Geschlechterrollen zumindest nominell auch das Recht auf kulturelle Autorenschaft zugesprochen wird, das ihnen bis dahin systematisch verweigert wurde, wirken auch sie dabei auf vielfältige Weise mit. Die zahlreichen literarischen und künstlerischen Selbstdarstellungen von Frauen in den vergangenen hundert Jahren liefern dazu recht eindrucksvolle Beispiele (siehe dazu auch Knafo 2010; 2012). Wie weit sie dabei auch Einfluss auf die symbolische Kulturordnung nehmen können, hängt von der Intensität der Resonanz ab, die das künstlerische Werk in der Öffentlichkeit erfährt, und von den Sinngehalten, die die Rezipienten ihm zuschreiben (Reckwitz 2000/2006, S. 684). Wie dies geschieht, bleibt dabei zunächst unbestimmt und muss von Fall zu Fall immer wieder neu interpretiert werden. Um diesen Prozess in allen Dimensionen zu erfassen, werde ich im Folgenden sowohl kulturwissenschaftliche als auch psychoanalytische Überlegungen heranziehen.

Ausgewählt habe ich dazu vier künstlerische Produktionen von Frauen, die in der Öffentlichkeit in den letzten 20 Jahren eine besonders starke, wenn auch nicht immer konfliktfreie Resonanz erfahren haben, nämlich

1. „Shades of Grey“ von E.L. James (2012);

2. den Roman „Feuchtgebiete“ von Charlotte Roche (2008);
3. die Skulptur „Maman“ von Louise Bourgeois (1999); und
4. die Performance „The Artist is Present“ von Marina Abramović (2010).

Meine These ist, dass dabei unbemerkt auch unterschiedliche Definitionen von „Weiblichkeit“ mit transportiert werden, die neben vielem anderen auch Lösungsvorschläge für die elementaren Lebensfragen anbieten, für die die Postmoderne sonst keine ausreichende Antwort bereithält, und Frauen sich je nach Bedarf damit identifizieren und sich auf diese Weise auch selbst immer wieder neu definieren können.

1. „Shades of Grey“ (E. L. James 2012)

Folgt man Illouz (2013), dann wird ein Buch zum Bestseller, wenn es weitgehend mit den Werten, Ideen, Repräsentationen, Phantasien und Bildern übereinstimmt, die die Leserinnen und Leser schon vor der Begegnung mit dem Text im Kopf hatten, aber ohne sie wirklich formulieren zu können, entweder, weil sie dem gesellschaftlichen Mainstreamdiskurs zu sehr widersprachen oder weil ihnen einfach die richtigen Worte dafür fehlten (Illouz, S. 25).

„Shades of Grey“ ist ein solches Buch. Die erotische Romantrilogie der britischen Autorin E. L. James erreichte bereits im Jahr ihrer Ersterscheinung in den USA einen Verkaufserfolg von über 20 Millionen Exemplaren. Auch in Deutschland landete die Triologie unmittelbar auf der Bestsellerliste: 5 Wochen nach der Ersterscheinung belief sich der Verkauf des ersten Bandes bereits auf 1,2 Millionen Exemplare. Weltweit sind inzwischen mehr als 70 Millionen Exemplare an den Mann und – dies vor allem – an die Frau gebracht worden (S. 12).⁶ Denn die Leser der Romantrilogie sind vor allem Frauen, weshalb sie auch oft als „Mama Porno“ bezeichnet und auch abgetan wurde.⁷ Andere Kritiken sprechen von einer „biedereren Liebesgeschichte“, einem „Mädchen-Liebestraum mit Aua“ oder auch einem „zarten Sado-Maso-Pflänzchen für die Massen“; ebenso regelmäßig wird der „unbeholfene Sprachstil“ der Erzählung hervorgehoben, der mit Literatur nichts zu tun habe. Gleichzeitig und völlig unabhängig von dieser überwiegend negativen Kritik legt die enorme Auflagenhöhe der

⁶ Alle hier zitierten Auflagenhöhen sind dem Buch „Die neue Geschlechterordnung“ von Eva Illouz, Frankfurt a. M., ed. Suhrkamp 2013 entnommen,

⁷ Diese und alle weiteren Zitate von Rezensionen des Buchs entstammen der entsprechenden Sammlung von M. Blaszyk, München 2012.

Roman-Triologie die Vermutung nahe, dass Frauen sich in den darin abgebildeten masochistischen Sexualphantasien wiedererkennen und sich mit ihnen identifizieren, und dass dies zumindest einer der Gründe für den riesigen Verkaufserfolg des Buches ist.

Geschildert wird darin die Beziehung zwischen der 21-jährigen Studentin Anastasia Steele und dem sechs Jahre älteren Unternehmer und Milliardär Christian Grey. Anastasia, zu diesem Zeitpunkt noch Jungfrau, empfindet dem attraktiven Mann gegenüber erstmals ein intensives sexuelles Verlangen. Dieser will aber nur dann eine feste Beziehung mit ihr eingehen, wenn sie per Vertrag einwilligt, seine „Sub“ zu werden, d.h. sich von ihm fesseln und schlagen zu lassen und auch sonst ihr ganzes Leben, von der Nahrungsaufnahme bis zur Schlafdauer, so auszurichten, wie es ihm gerade beliebt. Anastasia Steele ist aber nicht bereit, diesen Vertrag bedingungslos zu unterschreiben, sondern tritt darüber mit ihm in Verhandlungen ein, die einen großen Teil der Roman-Triologie ausmachen. Anders als in der etwa 40 Jahre zuvor erschienenen „Geschichte der O“ von Pauline Réage (1954/2001), in der die weibliche Hauptfigur ihrem geliebten René zuliebe jede Erniedrigung und jede Folter erduldet, bis hin zur völligen Selbstausschöpfung, behält Anastasia hier also ihre Autonomie, und sie ist es auch, die entscheidet, wann sie sich dem Willen ihres Liebhabers beugen und wann sie sich seinen Forderungen verweigern will.

Folgt man Ilouz (S. 47), dann steht der hier verhandelte Konflikt damit stellvertretend auch für den zentralen Konflikt der Postmoderne, der um die Frage kreist, was es heißt, die eigene Souveränität aufzugeben, während man gleichzeitig nach Autonomie strebt. Ganz ähnlich, wenn auch vor einem völlig anderen theoretischen Hintergrund, sieht die französische Analytikerin J. Schaeffer (2000, 2011) die weibliche Sexualität von dem zentralen Konflikt überschattet, den sie auch als „Skandal des Weiblichen“ (Schaeffer 2000) beschreibt, weil das weibliche Genießen dabei mit Selbstaufgabe verbunden ist und damit jeder Vorstellung von Autonomie widerspricht. Das Ich der Frau, so Schaeffer, ist auf seine Autonomie bedacht und reagiert deshalb mit der Angst, diese Autonomie zu verlieren und „nicht mehr Herr im eigenen Haus“ zu sein. In dem Moment aber, wo es sich unterwirft und dem Liebhaber hingibt, kann es eine Form von Genießen erleben, die von Passivität und Selbstverlust bis hin zu Grenzsituationen von Besessenheit, von Ekstase und Todeserleben reichen kann (Schaeffer 2000, S. 103). Für Schaeffer verwirklicht sich diese Erfahrung in der weiblichen Niederlage im Liebesakt. Das Ich fühlt sich dabei überwältigt. Es hasst von daher diese Niederlage, aber das

Geschlecht fordert sie (Schaeffer, S. 109). „[...] je mehr sie unterworfen wird, desto mehr Macht erlangt sie über ihren Liebhaber. Und je mehr sie (die Frau) besiegt wird, desto mehr Lust hat sie und desto mehr wird sie geliebt. Die weibliche Niederlage ist die Macht der Frau“ (Schaeffer, S. 119). Freud (1924c, S. 373 ff.) konnte diese Form des Genießens nur unter dem Etikett des *femininen Masochismus* beschreiben, in dem das weibliche Erleben auf eine Weise geschildert wird, mit dem sich Frauen niemals einverstanden erklärt haben (dazu auch Rohde-Dachser 2006). Denn anders, als Freud dies glaubte, geht es dabei nicht um die Phantasie des Kastriertwerdens, des Koitiertwerdens oder des Gebärens (Freud 1924c, S. 374), sondern um die Fähigkeit, sich lustvoll der Inbesitznahme durch den Liebhaber zu überlassen (Schaeffer, S. 112). In der Romantrilogie „Shades of Grey“ verwandelt sich Grey dabei „allmählich von einem Sadisten zu einem romantischen Liebhaber, der die geheimste Phantasie einer Frau in Erfüllung gehen lässt, nämlich dass der Mann ihr seine respekteinflößende Macht aus Liebe zu Füßen legt“ (zit. nach Illouz, S. 44). Und sie ist dabei gleichzeitig die von ihm Auserwählte, dazu berufen, ihn zu verwandeln und zu erlösen. Gleichzeitig werden die masochistischen Phantasien, denen von vornherein der Ruch des Perversen anhaftet und die deshalb meist schamvoll verschwiegen werden, dabei nicht nur ganz offen benannt. „Shades of Grey“ bietet auch eine Anleitung, wie diese in die Praxis umgesetzt werden können. Und der Verkaufserfolg der dazu benötigten Utensilien zeigt, dass Frauen und Männer davon auch Gebrauch machen. Illouz sieht darin eine performative Form der Konfliktlösung, wobei die damit verbundenen sadomasochistischen Praktiken nicht etwa der Wiederherstellung von sexueller Geschlechterungleichheit dienen, sondern deren Überwindung (S. 69). In einer Zeit der Unsicherheit und der Instabilität von Liebesbeziehungen verspricht diese „neue Liebesordnung“ (so der Titel ihres Buches) gleichzeitig eine immanente Form von Gewissheit zumindest über die dazugehörigen Rollen, über den Schmerz, der dabei eine lustvolle Ausgestaltung erfährt, über die Kontrolle des Schmerzes und über die Grenzen des Konsenses, der immer wieder neu ausgehandelt werden muss, aber grundsätzlich möglich erscheint (S. 77). Die Skandalträchtigkeit der weiblichen Sexualität, von der Schaeffer spricht, ist damit aufgehoben. Mit „Shades of Grey“ ist die Botschaft verbunden, dass Mündigkeit und Hingabe keine unüberwindbaren Widersprüche sein müssen, zusammen mit der Einladung, diese Hingabe auch lustvoll zu genießen.

2. „Feuchtgebiete“ (Charlotte Roche 2008)

Auch der Roman „Feuchtgebiete“ von Charlotte Roche hatte bereits in seinem Erscheinungsjahr 2008 einen Verkaufserfolg von über eine Million Exemplaren und stand über mehr als 30 Wochen auf Platz 1 der Spiegel-Bestsellerliste. 2011 wurde das Buch verfilmt. Auch der Film wurde bis heute von mehr als einer Million Kinobesuchern gesehen. Die Medienreaktion auf das Buch war demgegenüber ausgesprochen kontrovers und reichte von der Beschreibung einer „feministischen Hommage an den Körper der Frau“ (TAZ (28.2.2008) bis hin zur völligen Abwertung als „Blut- und Samen-Anekdotensammlung“, die sich nur deshalb so gut verkaufte, weil Anrühiges hierzulande immer geht („Die Welt“, 10. 4. 2008). Für Reich-Ranicki (2008) war das Buch ein pornographisches Erzeugnis, „ekeleerregend“ und „literarisch wertlos“.⁸ Auf Antrag der Stadt Witten führte die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien sogar ein Indizierungsverfahren gegen den Roman, das jedoch abgelehnt wurde.⁹

„Solange ich denken kann, habe ich Hämorrhiden. Viele, viele Jahre habe ich gedacht, ich dürfte das keinem sagen...“ Mit diesen Worten führt die Ich-Erzählerin Helen Memel den Leser in die proktologische Abteilung des Krankenhauses Mariahilf ein, führt, wo sie sich, nachdem sie sich bei einer missglückten Intimrasur eine schmerzhaft Analfissur zugezogen hatte, einer Operation unterziehen muss. Ihr persönliches Anliegen ist aber noch ein ganz anderes. Sie wartet darauf, dass ihre bereits seit vielen Jahren geschiedenen Eltern sie besuchen kommen und sie die beiden bei dieser Gelegenheit wieder zusammenführen kann, und gibt sich dabei ihren meistens ziemlich unappetitlichen sexuellen Phantasien und Körperpraktiken hin, die auch die Skandalträchtigkeit des Buches ausmachen. Aber die Eltern kommen, wenn überhaupt, jeweils nur kurz zu Besuch, und wenn, dann immer allein. Helen gibt aber so schnell nicht auf. Als die Entlassung schließlich nicht mehr abzuwenden ist, reißt sie sich als letztes Mittel mit einem metallenen Gegenstand ihre gerade erst verheilte rektale Wunde wieder auf, so dass es zu einer lebensgefährlichen Blutung kommt. In der anschließenden Notoperation geht es um Leben und Tod. Als die Eltern aber auch dann nicht kommen, gibt Helen diesen Plan endgültig auf und verlässt die Klinik in Begleitung ihres Krankenpflegers, der in sie verliebt ist und sie mit in seine Wohnung nimmt. Vorher aber

⁸ „Interview im ZDF in der Sendung „Menschen 2008“. <http://www.youtube.com/watch?v=2rYUOMEi6jw>

⁹ Indizierungsverfahren gegen Feuchtgebiete – <http://www.pornoanwalt.de/?p=6046>).

stellte sie in ihrem Krankenzimmer mit den dort vorfindbaren Utensilien noch eine Szene nach, die an den Selbstmordversuch ihrer Mutter vor 10 Jahren erinnern soll, bei dem diese auch ihren Bruder, der damals noch ein Baby war, mit in den Tod nehmen wollte. „Es gibt keinen Weg mehr zurück“ – mit diesen Worten verlässt sie das Krankenhaus. Dabei legt sie den Kopf in den Nacken und schreit.

Wollte man diesen Fall aus klinischer Sicht beschreiben, würde man angesichts der beschriebenen Symptomatik sehr wahrscheinlich zur Diagnose einer Borderline-Störung kommen (vgl. dazu auch T. Moser, 2013). Warum eine derartige Krankengeschichte eineinhalb Millionen Leser in ihren Bann zieht, die dabei zwischen Faszination, Ekel und Ablehnung hin- und herschwanken, ist damit aber noch nicht hinreichend erklärt. Nach meiner Sicht findet man diese Erklärung am ehesten, wenn man in der Heldin des Romans die Inkarnation einer heranwachsenden neuen Generation sieht, die den Adoleszenz-Konflikt zwischen „zurück in die Kindheit“ und „hinein ins Leben“ auf eine Weise zu lösen versucht, die in krassem Gegensatz zu der herkömmlichen Mädchenrolle steht: Helen ist selbstbewusst, „cool“, jeder Situation gewachsen, sexuell bereits mit allen Wassern gewaschen – Analverkehr und Bordellbesuch eingeschlossen -, schamlos, mutig, experimentierfreudig und dabei jedes gesellschaftliche Tabu missachtend; insgesamt also ein Verhalten, das jeden Erwachsenen über dreißig auf die Palme bringt. Und dabei vor allem eines zu sein: anders als die Mutter, anders, als diese ihr Leben lebte und auch anders als alles, was diese ihrer Tochter an sexuellen Warnungen mit auf den Weg gegeben hat. Helen hat sich, sobald sie 18 war, aus diesem Grunde sogar heimlich sterilisieren lassen. Männliche Ablösungsversuche von der Mutter haben nach meiner Erfahrung mit Abstand nicht diese Radikalität. Wenn man die Ich-Erzählerin, wie viele Leser dies vermutlich getan haben, auch noch mit der Autorin des Buches gleich setzt, und diese Autorin eine junge, sehr angesehene und erfolgreiche Moderatorin und Grimme-Preisträgerin ist, dann vermittelt der Roman die Botschaft, dass dies der Weg ist, um zu Erfolg, Reichtum und sexueller Befriedigung zu gelangen, und dass es dabei zwischen Männern und Frauen keine Unterschiede mehr gibt, während die schon in die Jahre Gekommenen empört sind, was diese freche Göre sich da erlaubt.

Feuchtgebiete ist – so gesehen – vor allem eine Geschichte des Triumphes der neuen Generation über die alte, die sie dabei hinter sich zurücklässt, ohne sich noch einmal umzuschauen. Die permanente sexuelle Erregung, die damit verbunden ist, muss dabei aber

aufrechterhalten werden. Sonst würde zum Vorschein kommen, was hinter diesen Phantasien verborgen ist, nämlich die Angst vor Verlassensein und Leere, die hier lediglich nur noch in dem Schrei zum Ausdruck kam, mit dem Helen das Krankenhaus verlässt. Erregung, sexuelle Phantasien und entsprechende Verführungspraktiken sind aber allenfalls ein Container auf Zeit. Wer sich darauf verlässt, wird sich irgendwann dem Alter und dem Tod nur umso gnadenloser ausgeliefert fühlen. Bei der Suche nach einem mütterlichen Objekt, das dabei Schutz und Zuflucht gewähren könnte, treffen wir hier auf eine Leerstelle. Anders ist dies in der nächsten Analyse, die sich mit einer Skulptur von Louise Bourgeois beschäftigt, der sie selbst den Namen „Maman“ gegeben hat.

2. Louise Bourgeois Spinnenskulptur „Maman“ (1999)

Der Skulptur „Maman“ bin ich zum ersten Mal vor etwa 25 Jahren in der Tate-Galerie in London begegnet. Ich erinnere mich noch sehr genau, wie ich mich damals beim Durchqueren der großen Vorhalle plötzlich zwischen merkwürdigen, hohen Säulen fand, die sich beim Blick nach oben als die Beine einer großen, fast 10 m hohen Spinne erwiesen, die mich mit ihrem Körper überdachte, fast wie in einer Kirche. Der Eindruck war überwältigend und unheimlich zugleich. Spinnen weben bekanntlich Netze, aus denen es für die Insekten, die sich darin verfangen, kein Entrinnen gibt, und manche von ihnen sind auch giftig, so sehr, dass ihr Biss sogar tödlich wirken kann. Symbolisch steht die Spinne deshalb auch für das Urbild der bösen, verschlingenden, todbringenden Mutter, aus deren Netzen sich das Kind im Zuge seiner Subjektwerdung befreien muss, um zu einer eigenständigen Existenz zu gelangen. Das waren deshalb auch die ersten Assoziationen, die mir als Psychoanalytikerin durch den Kopf schossen, während ich weiter in dem von Spinnenbeinen eingefassten Raum umherging. Der Eindruck hielt aber nicht lange an. Je länger ich dort verweilte, desto mehr



„Maman“ vor der Kunsthalle in Hamburg

machte sich in mir das Gefühl breit, noch etwas länger an diesem Ort verbleiben zu wollen, so als könnte er Ruhe und Zuflucht versprechen vor dem, was das Leben draußen sonst alles an Aufgaben und Gefahren bereit hielt.

Die Größe und Stärke der Spinne wirkte dabei auch nicht mehr ängstigend, sondern eher wie ein Garant dafür, dass einem nichts geschehen konnte, solange man sich nur unter ihrem Schutz befand. Offenbar ist dies nicht nur mir so gegangen, denn die riesige Spinnenskulptur ist heute nicht nur in der Tate-Galerie in London zu sehen, sondern an vielen Orten über die ganze Welt verstreut, vom Jardin des Tuileries in Paris über die Eremitage in St. Petersburg, dem Guggenheim-Museum in Bilbao und der Foundation Beyeler in Basel bis hin zu der National Gallery of Canada, Ottawa und dem Samsung Museum of Modern Art in Seoul, Südkorea, um nur einige zu nennen.¹⁰

Geschaffen wurde sie von Louise Bourgeois, eine der bekanntesten Bildhauerinnen des 20. Jahrhunderts, die 1911 in Paris geboren und mit 99 Jahren, also vor nunmehr 6 Jahren, in New York gestorben ist.¹¹ Die Skulptur „Maman“ entstand im Jahre 1999; Louise Bourgeois war damals 89 Jahre alt. Sie ist über neun Meter hoch und trägt unter ihrem Körper einen Beutel mit 26 Marmoreiern. Der Name „Maman“, den Louise Bourgeois ihr gegeben hat, ist das französische Wort für „Mutter“ und eine „Ode à ma Mère“ (Louise Bourgeois 2001, S. 357 ff.), eine „Huldigung an meine Mutter“, von der sie selber sagt: „Die wichtigste Person in meinem Leben war meine Mutter. Meine ‚Spinnen‘ sind eine Ode an sie“. - „Meine beste Freundin war meine Mutter. sie war besonnen, klug, geduldig, beruhigend, vernünftig, wählerisch, raffiniert, unentbehrlich, ordentlich und nützlich – wie eine Spinne“ (a.a.O.).

Die symbolische Übertragung dieser Eigenschaften auf die Skulptur der Riesenspinne wird verständlich, wenn wir erfahren, dass Louise Bourgeois' Mutter Weberin war und als solche auch den Familienbetrieb leitete, ein Atelier mit 22 Angestellten, in dem alte Tapisserien restauriert wurden. Viele Skulpturen, die Louise später formte, sind aus den Stoffmaterialien zusammengesetzt, die auch die Mutter bei der Reparatur der Teppiche benutzte. Als Kind musste sie 10 Jahre lang mit ansehen, wie ihr Vater die Mutter mit der jungen Englischlehrerin betrog, die er offiziell für Louise ins Haus gebracht hatte, und auch sie selbst musste von ihrem Vater am Familientisch über viele Jahre immer wieder massive Demütigungen und Kränkungen einstecken, die vor allem ihre Existenz als Frau betrafen.¹² Unter dem Tisch knetete sie währenddessen aber bereits damals aus Brotstücken Figuren, die

¹⁰ Nachweise dazu in <http://de.wikipedia.org/wiki/Maman>

¹¹ Die biographischen Informationen sind dem Buch von Küster (2011/2013 entnommen.

¹² Vgl. <http://www.emma.de/artikel/portraet-louise-bourgeois-die-potente-kuenstlerin-263411>

sie anschließend mit dem Messer wieder zerschnitt. Ihr gesamtes künstlerisches Werk hat nach ihren eigenen Worten darin seine Wurzel.

Als Louise 20 Jahre alt war, starb ihre Mutter. Sie verlässt daraufhin den elterlichen Betrieb, in dem sie bis dahin mitgearbeitet hatte, und schrieb sich in Paris an der Ecole des Beaux Arts ein, wo sie auch die Grundlagen für ihr späteres bildhauerisches Arbeiten erwirbt. 1938 heiratet sie einen amerikanischen Kunsthistoriker, mit dem sie sich später in New York niederlässt. Neben der Erziehung ihrer drei Kinder arbeitet sie dort weiter an ihren bildhauerischen Werken, mit denen sie langsam auch in der Kunstszene bekannt wird. Heute sind ihre Arbeiten nicht nur in den USA, sondern in Museen über die ganze Welt vertreten. 1999 würdigte die Japan Art Association sie für ihre Lebensleistung mit der Verleihung des Praemium Imperiale, dem bedeutendsten Preis für zeitgenössische Kunst.

„Ich vergesse nicht“, sagt Louise Bourgeois über ihre Kindheitserfahrungen, „aber ich gebe ihnen mit meiner Arbeit eine Form.“. Die Formgebung ist dabei nicht nur eine kreative Aneignung der erlittenen traumatischen Erfahrungen, sondern auch eine Wiedergutmachung, die auf die Wiederherstellung der verlorenen oder zerstörten Objekte zielt (dazu auch Härtl 2009, S. 188 f.). Louise Bourgeois Leben ist von Todesfällen überschattet. Sie verlor im Laufe ihres Lebens nicht nur ihre Eltern, Schwestern und Brüder, sondern nach 35-jähriger Ehe auch ihren Mann und 1990 ihren Sohn Michèle. Die einschneidenden Erfahrungen von Verlust und Vergänglichkeit, die damit einhergehen, sind auch in ihre Zeichnungen und Skulpturen eingegangen, mit denen sie sie in eine symbolische Form zu überführen suchte. Die Spinnenskulptur „Maman“ wurde 9 Jahre nach dem Tod ihres Sohnes vollendet. In der gleichen Zeit tauchen die ersten Spinnenskulpturen auf, die Spinne als Urmutter und Teil einer Generationenfolge in „Das Nest“ (1994), die Spinne als Schützerin des Nestes (Spider 1997)¹³ bis hin zur Riesenspinne „Maman“ (1999), mit der sie ihrer Mutter am Ende ihres eigenen Lebens einen Tempel baute.

Die Spinne mit dem Behältnis von Eiern an ihrem Körper ist Trägerin des Lebens und damit auch Urheberin des Todes, auf den das Leben unweigerlich zusteuert. Als Webspinne repräsentiert sie für Bourgeois aber gleichzeitig auch das immerwährende Prinzip des Reparierens und Erneuerns. Bei all dem hat Louise Bourgeois ihre Mutter mit Sicherheit nicht nur idealisiert. Nach einer mehr als ein Jahrzehnt dauernden Analyse bei Heinrich

¹³ Aus: Larratt-Smith 2012, The Return of the Repressed, Bd. 1, London, Violette Editions, S. 61

Löwenfeld¹⁴ wusste sie auch von dem, was sie bei ihrer Mutter verabscheute oder hasste (die „zornige Mutter“; die Mutter, die sich vom Vater begehren ließ und Lust daran hatte; die Mutter, die 13 Monate nach ihrer Geburt endlich den vom Vater heiß erwarteten Bruder gebar; die Mutter, die sie viel zu frühzeitig endgültig verlassen hatte). Auch dies alles ist in die Maman-Skulptur mit eingewebt. Was dabei entstanden ist, ist „Maman“ als Große Mutter, und zwar in jeder ihrer Erscheinungsformen, als Gebärende, als Verantwortungstragende, als Leidende, als Trauernde. „Ich vermisse meine Mutter, ich bin eine Mutter, ich suche nach einer Mutter“, sagt Louise Bourgeois dazu von sich selbst (Bourgouis 2001), und die Ode an die Mutter endet mit den Worten: „Wart auf mich, renn nicht weg, ich komme. Ich brauche Dich“ (S. 365). Und alles dies fließt auch in die zeitenthobene Position der Maman-Skulptur mit ein, als Ergebnis eines langen Ringens, in dem auch der Tod eine versöhnlichere Gestalt gewonnen hat. Takeo Doi (2002), ein japanischer Analytiker, hat ein Buch über „Amae“ (Mutterliebe) geschrieben und darüber geklagt, dass es in unserer Gesellschaft davon nur mehr wenig Spuren gebe. Vermutlich reist die Maman-Skulptur auch deshalb um die halbe Welt – als Verkörperung eines mütterlichen Containers, der auch in einer Postmoderne, in der der Mensch unerbittlich auf sich selbst zurück verwiesen wird, Sicherheit und Schutz bietet, ähnlich einer Mutter, wenn sie ihr Kind auf den Armen wiegt.

3. Marina Abramović: The Artist is Present (2010)

Marina Abramović ist eine der bekanntesten Performancekünstlerinnen der Gegenwart und kommt mit dieser Kunstform gleichzeitig unserer Fragestellung der performativen Hervorbringung von etwas Neuem, Unvorhergesehenen in besonderer Weise nahe. Dazu gehört explizit auch Reaktion des Publikums, und erst diese, im Vorhinein nicht voraussagbare Reaktion, kann die performative Aktion zum Abschluss bringen. Jeder Autor, jeder Maler, jeder Bildhauer und auch jeder Filmregisseur hat außerdem die Möglichkeit, im künstlerischen Schaffensprozess das, was er kreiert, zwischendurch kritisch von außen zu betrachten und es zu verändern oder zu verbessern, wenn es seinen Erwartungen nicht entspricht. Für die künstlerische Performance gilt dies nicht. Was dort geschieht, geschieht ausschließlich im Hier und Jetzt. Deshalb gibt es hier auch keine Generalprobe und keine

¹⁴ Vgl. dazu Larratt-Smith 2012, S. 71

Wiederholung. Mit dem Ende der Performance ist auch diese selbst unwiderruflich Vergangenheit geworden. Vermutlich ist es aber gerade diese Einmaligkeit, die der Performance ihren unwiederbringlichen Wert verleiht. Marina Abramović hat dies in ihrer bisherigen künstlerischen Laufbahn selbst auf vielfache Weise bewiesen. In ihren Performances geht es neben der Interaktion mit dem Publikum vor allem um die Überwindung von Schmerz und um spirituelle Selbstfindung. „Schmerz in der Kunst ist für mich eine Tür zu einer höheren Bewusstseinsstufe, wo das Innere zu leuchten beginnt [...]. Schmerz ist eine Form von Suche [...]. Als Columbus nach Westen aufbrach, hatte er noch die Angst, er könnte dabei irgendwann von der Erde fallen. Und entdeckte Amerika. Als Künstler muss man bereit sein, von der Erde zu fallen“ (Interview mit Bärnthaler 2014, S. 48). Was dies bedeutet, lässt sich exemplarisch an der Performance „Rhythm 0“ (1974) ersehen, wo sie 72 Gegenstände ausgelegt hatte, die das Publikum (meistens Männer) für vier Stunden an ihr ausprobieren konnten, darunter auch eine geladene Pistole, die einer der Männer schließlich auch auf sie richtete. Bei dieser Inszenierung der Frau als Opfer männlicher Aggression hat sie also sogar ihr Leben aufs Spiel gesetzt (Abramović 2010, S. 75-79).

Auch in ihrem persönlichen Leben war Marina Abramović lange Zeit hindurch rastlos. Über viele Jahre fuhr sie zunächst 5 Jahre lang mit ihrem künstlerischen Partner Ulay und später allein durch die halbe Welt und verbrachte dabei längere Zeit auch bei den Aborigines in Australien und bei buddhistischen Mönchen in Tibet. „Ich wollte nirgendwo ankommen, ich kenne das Gefühl von Heimat nicht.“ Sie ist tibetische Buddhistin geworden (Interview mit Bärnthaler, S. 48).

Diese Vorerfahrungen sind auch in die Performance „**The artist is present**“ eingegangen, die Marina Abramović 2010 im Museum of Modern Arts in New York zelebrierte (vgl. dazu auch Biesenbach 2010; Abramović 2010, S. 204 ff.; Anelli 2012). Marina saß dabei über 3 Monate jeweils 6 Tage in der Woche 8 Stunden lang bewegungslos vor einem leeren Tisch, mit einem leeren Stuhl auf der anderen Seite, als Einladung an das Publikum, sich ihr gegenüber zu setzen und sie anzublicken. Voraussetzung war ein langes, hartes Training mit einer Umstellung des gesamten Stoffwechsels, um sich auf täglich 8 Stunden ohne Essen und Trinken einzustellen und um die Schmerzen des bewegungslosen Sitzens auszuhalten. Irgendwann gelangt man dabei zu dem Punkt, an dem man glaubt ohnmächtig zu werden, wenn man sich nicht sofort bewegt [...]. Die Befreiung kommt, wenn man sich aufgibt und

merkt, dass es doch weitergeht und dass der Schmerz sich überwinden lässt und man unglaubliche Dinge erfährt, wenn man es geschafft hat (Interview Bärnthalers mit Abramović 2014, S. 48).

Vor Beginn der Performance war niemandem klar, wie das Publikum auf das Angebot reagieren würde. Niemand ahnte damals, dass das Sitzen auf dem Stuhl gegenüber Marina zu etwas so Begehrtem wurde, dass viele in der Erwartung einer solchen Erfahrung schon Stunden, bevor das Museum öffnete, draußen campierten. Niemand in New York hat jemals Zeit, und niemand in New York schaut jemals länger in die Augen eines Fremden. Marina tat dies, drei Monate lang jeden Tag sieben Stunden, ohne jeden Schutz und gleich, wer immer sich ihr gegenüber setzte. Es waren insgesamt rund 1500 Menschen, die das Angebot annahmen und sich ihr gegenüber setzten, manche einige Minuten, andere mehrere Stunden; Menschen allen Alters, aller Rassen und aller Nationalitäten. Manche reisten dazu über eine große Entfernung, um ihre Chance in der Schlange zu nutzen. Wir wissen nicht, was dabei in den Sitzenden vor sich ging. Was wir aber haben, sind die Aufnahmen des Photographen Marcus Anelli (2012), der diese Performance begleitete und mit seiner Kamera den Gesichtsausdruck jedes Sitzenden festhielt, sofern diese dazu vorher ihre Erlaubnis gegeben hatten. Mit Hilfe der Kamera wurde es auf diese Weise möglich, die intensiven Emotionen, die sich auf ihren Gesichtern widerspiegelten, festzuhalten, wie eine Blitzaufnahme eines im nächsten Moment bereits vergangenen Ereignisses. Die Emotionen, die dabei sichtbar wurden, waren so verschieden wie die Menschen, zu denen sie gehörten: Traurigkeit, Sympathie, Angst, Begehren, Ärger, Neugier, Liebe, Ruhe, Trauer und andere Gefühle und Gedanken, die nur dem Sitzenden bekannt waren und – vielleicht – per Intuition auch Marina als Gegenüber. Auf vielen Bildern lächeln die Sitzenden, häufig als Vorspiel für eine emotionale Erfahrung, die einen Augenblick später sichtbar wird, oder wie eine Antwort auf ein schweigendes Gefühl, das nur mit Marina ausgetauscht wird, während wir als Außenstehende dazu keinen Zugang haben. Auf einer großen Anzahl der Bilder weinen die Sitzenden, als ob sie in diesem Moment etwas ganz Unerwartetes, Kostbares erlebten; sie sitzen dabei schweigend, während die Tränen ihre Wangen herunterrollen (Anelli, 2012).

Wenn wir das, was sie uns dabei signalisieren, in Worte fassen wollten, dann wäre dies am ehesten die kurzfristige Verschmelzungserfahrung mit dem Gegenüber in einem Moment absoluter Präsenz, so wie wir sie auch von mystischen Erfahrungen her kennen, oder wie

Stern (2005) sie als „Moment der Begegnung“ beschrieben hat, in dem sich die Bewusstheit der beiden Partner in der unmittelbaren Gegenwart, im Jetzt, begegnen. Bollas (1987) hat diese Momente mit der frühen „Mutter der Verwandlung“ in Beziehung gebracht und meint damit eine Mutter, deren Erscheinen die Welt verwandelt. Der Säugling schreit, hat Hunger und ist verzweifelt, solange, bis die Mutter erscheint und ihn tröstend auf den Arm nimmt. In diesem Augenblick verwandelt sich die Welt, und Hunger, Qual und Wut verwandeln sich in Fülle und Zufriedenheit. Unbewusst wird eine solche Erfahrung später immer wieder gesucht, und wenn sie einmal geschieht, ist der Betroffene im Nachhinein von der absoluten Gewissheit erfüllt, dass er vom Geist des Objekts umfassen war und mit ihm weilte, in einem innigen unmittelbaren Erkennen, das mit Begriffen nicht zu erfassen ist, so als würde er von dem Objekt gehalten und die Welt dabei in ein ganz anderes, „heiliges“ Licht getaucht. Was nachklingt, ist die tiefe Überzeugung, dabei in Verbindung mit einem heiligen Objekt zu sein (Bollas, S. 43). Es sieht so aus, als hätten unsere Probanden etwas Ähnliches auch in der Begegnung mit Maria Abramović wiedergefunden. Die tiefe Ergriffenheit, die die meisten von ihnen signalisieren, deutet jedenfalls darauf hin.

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich beim Interpretationsversuch der vier künstlerischen Produktionen Bedeutungen von Weiblichkeit herausgeschält haben, die heterogener nicht sein können. Bei „Shades of Grey“ war es die Umdeutung des „Skandals weiblicher Sexualität“ in ein lustvolles weibliches Genießen, ohne dass Hingabe und Autonomie dabei in einen unlösbaren Widerspruch geraten müssen; bei „Feuchtgebiete“ war es umgekehrt die Aufrechterhaltung einer permanenten sexuellen Erregung, die niemals versiegen darf, weil sonst die Angst- und Verlassenheitsgefühle wieder zum Vorschein kommen würden, die über die sexuelle Erregung in Schach gehalten werden. In der Spinnen-Skulptur „Maman“ von Louise Bourgeois fanden wir demgegenüber einen übergroßen mütterlichen Container, unter dessen Dach man Schutz und Halt finden vor den Grausamkeiten des Lebens. Marina Abramović schließlich eröffnete mit ihrer Performance „The Artist is present“ den Menschen, die sich darauf einließen, eine Erfahrung absoluter Präsenz, der der Nimbus des Heiligen anhaftete.

Offenbar schließen sich diese, auf den ersten Blick inkompatiblen Sinnzuschreibungen aber nicht gegenseitig aus, sondern lassen sich je nach Handlungssituation abrufen, ohne dass es dabei zu konflikthafter Überschneidungen kommen muss (Reckwitz, S. 635). Eine solche Mehrdeutigkeit ist der modernen Gesellschaft offensichtlich inhärent (S. 648). Das macht die Unsicherheit in der Postmoderne aus, kann aber auch ihre Dynamik auf entscheidende Weise fördern (S. 623). Das Bild von der Eindeutigkeit und Homogenität der symbolischen Ordnung bedarf nach dieser Sichtung jedenfalls einer Revision.

Aus der Sicht der Psychoanalyse eröffnet sich dem Individuum dabei ein ebenso breites Angebot unterschiedlicher Identifikationsmöglichkeiten, von dem es je nach Bedarf Gebrauch machen kann, ohne dass sein Über-Ich sich dabei sofort verbietend dazwischen drängt. Dies entspricht auch der Auffassung Honneths (2000), dass die innere Struktur des Menschen in der Moderne flüssiger und damit auch vielseitiger und anpassungsfähiger geworden ist. Wie weit die hier diskutierten kulturellen Weiblichkeitsentwürfe ihrerseits die Möglichkeit besitzen, über den jeweiligen situativen Kontext hinaus an einer dauerhaften Veränderung der symbolischen Ordnung mitzuwirken, muss an dieser Stelle erst einmal offen bleiben. Manchen von ihnen möchte man es wünschen.

Literaturverzeichnis .

Abramovic, M. (2010). *The Artist Is Present*. New York, The Museum of Modern Art (MoMa). Anelli, M. (2012). *Portraits in the Presence of Marina Abramovic*. Bologna/Italy, Damiani.

Anelli 2014

Bärnthaler, Thomas (2014). „Man muss bereit sein, von der Erde zu fallen.“ Interview mit Marina Abramović . *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 11. April 2014, S. 44-51

Bäuerlein, T., Knüpling, F. (2014). *Tussikratie. Warum Frauen nichts falsch und Männer nichts richtig machen können*. München, Heyne-Verlag.

Benhabib, S., Butler, J., Cornell, D., Fraser, N. (1993). *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag.

Biesenbach, K. (2010). *Marina Abramovic: The Artist Is Present. The Artist Was Present. The Artist ill be Present*. In Marina Abramovic. *The Artist Is Present*. New York, Museum of Modern Art: 22-27.

Blasczyk, M. (2012). *"Shades of Grey" im Spiegel des deutschen Feuilletons*. München Ravensburg, GRIN Verlag.

Bollas, C. (1987). *Der Schatten des Objekts. Das ungedachte Bekannte: Zur Psychoanalyse der frühen Entwicklung*. Stuttgart, Klett Cotta 1997.

Bourgeois, L. (2001). *Destruction of the Father - Reconstruction of the Father*. Schriften und Interviews 1923 - 2000, hg. von Marie-Laure Bernadac, Hans-Ulrich Obrist und I. Presser. Zürich, Ammann-Verlag.

Bourgeois, L. (2006). *La famille*. Köln, Buchhandlung Walter König.

Butler, J. (1990). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Cixous, H. (2013). *Das Lachen der Medusa*. Wien, Passagen Verlag. Doi, T. (2002). *Amae*. Freiheit in Geborgenheit. Frankfurt a. M., edition suhrkamp.

Freud, S. (1924). *Das ökonomische Problem des Masochismus*. GW Bd. 13: 369-383.

Gildemeister, R. (2004). *Doing Gender*. Zentrale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. In Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hrsg.). *Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften, S. 137-145.

Harmsen, Torsten (2014): *Gender – Profess-x heißt die neue Lösung*. In *Berliner Zeitung*, 70. Jahrgang, Nr. 96, 25. April 2014

Härtel, I. (2009). *Symbolische Ordnungen umschreiben*. Autorität, Autorschaft und Handlungsmacht. Bielefeld, transcript Verlag.

Honneth, A. (2000). *Objektbeziehungstheorie und postmoderne Identität*. Über das vermeintliche Veralten der Psychoanalyse" *Psyche - Z Psychoanal* 54: 1087-1109.

Illouz, E. (2013). *Die neue Liebesordnung*. Frauen, Männer und *Shades of Grey*. Frankfurt a. M., edition suhrkamp.

Irigaray, L. (1974). *Speculum - Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

James, E. L. (2011/2012). *Shades of Grey*. Roman-Triologie. 1. Bd.: *Fifty Shades of Grey*. Geheimes Verlangen. 2. Bd.: *Fifty Shades Darker*. Gefährliche Liebe. 3. Bd.: *Fifty Shades Freed*. Befreite Lust. München, Goldmann.

Knafo, D. (2010). *In Her Own*. Women's Self-Representation in Twentieth-Century Art. Cranbury, NJ., Associated University Press.

Knafo, D. (2012). *Dancing with the Unconscious*. The Art of Psychoanalysis and the Psychoanalysis of Art. New York, Routledge.

Kristeva, J. (1974). *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Kristeva, J. (1979). *Women's time*. In C. Zanardi (Ed.). *Essential papers on the psychology of women*. New York, New York University Press: 374-398.

Küster, U. (2011/2013). *Louise Bourgeois*. Ostfildern, Hatje Cantz, 3. Auflage.

Moser, T. (2013). *Lektüren eines Psychoanalytikers*. Romane als Krankengeschichten. Giessen, Psychosozial-Verlag.

Larrett-Smith, P.(Ed.). (2012). *The Return of the Repressed*. 2 Volumes. London, Violette Editions.

Ranicki, M. (2008)

Réage, P. (1954/2001). *Die Geschichte der O und Rückkehr nach Roissy*. München, Langen Müller.

Reckwitz, A. (2000/2006). *Die Transformation der Kulturtheorien*. Zur Entwicklung eines Theorie-Programms. Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.

Roche, C. (2008/2013). *Feuchtgebiete*. Berlin, Ullstein Taschenbuch, 26. Aufl. 2013.

Rohde-Dachser, C. (1991). *Expedition in den dunklen Kontinent*. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Heidelberg, Springer.

- Rohde-Dachser, C. (2006). Über Hingabe, Tod und das Rätsel der Geschlechtlichkeit. Freuds Weiblichkeitstheorie aus heutiger Sicht. *Psyche - Z Psychoanal* 60(9/10): 948-977.
- Schaeffer, J. (2000). Was will das Weib? Oder: Vom Skandal des Weiblichen. In S. Heenen-Wolff (Hrsg.). *Neues vom Weib: französische Beiträge*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht: 99-122.
- Schaeffer, J. (2011). *The Universal Refusal. A Psychoanalytic Exploration of the Feminine Sphere and its Repudation*. London, Karnac.
- Schmuckli, L. (1996). *Differenzen und Dissonanzen. Zugänge zu feministischen Erkenntnistheorien in der Postmoderne*. Königsstein/Taunus, Helmer.
- Stern, D. N. (2005). *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt a. M., Brandes & Apsel.
- Theile, Charlotte (2014). Es reicht! Oder doch nicht? Zwei Autorinnen wehren sich gegen die „Tussikratie“. In *Süddeutsche Zeitung* Nr. 91, Ostern, 19./20./21. April 2014
- Theile, Charlotte (2014): Die Heuchelei der weißen Frau. Unter Feministinnen herrscht Krieg. In *Süddeutsche Zeitung* vom 18.3.2014, S. 11.
- Toronto, E. K., Ainslie, G., Donovan, M., Kelly, M., Kieffer, Ch. C., McWilliams, N. (Eds.) (2005). *Psychoanalytic Reflections on a Gender-free Case. Into the void*. London, New York, Routledge.
- Wigger, Melanie (2011): Emma war gestern, jetzt kommen die Feuchtgebiete. In: *cultura* vom 7.12.2011. <https://cultura.uni-paderborn.de>

Adresse der Verfasserin:
 Prof. Dr. Rohde-Dachser
 Colmarstraße 2
 30559 Hannover