

Einleitung

Mit dem Begriff des Feminismus verbinden sich nicht nur politische Konzeptionen und Forderungen, sondern auch sehr konkrete und anschauliche Bilder – allen voran das Klischee der lustfeindlichen Emanze. Heute scheinen diese Konzeptionen und Bilder abgedankt zu haben. Wir befinden uns, so zumindest heißt es allenthalben, im Zeitalter des Postfeminismus. Doch ebenso wie die umstrittenen Begriffe der Post- oder gar der Nachpostmoderne erweist sich das Postulat eines ‚Danach‘ auch in der Rede vom Postfeminismus als problematisch. All jene, die sich dieses Begriffs bedienen, geraten leicht – und nicht selten unbegründet – in den Verdacht, allzu naiv eben jenem misogynen Klischee der kämpferischen Emanze aufzusitzen, die selbst ein so lustvolles Thema wie das der Lust zum Kampfschauplatz werden lässt.

Wie problematisch auch immer die Rede vom Postfeminismus sein mag, so verweist sie doch, zumindest von der Sache her, auf ein Phänomen, das begrifflich nur schwer zu fassen ist und das sich gleichwohl in der gegenwärtigen Kunst von Frauen beobachten lässt: auf Versuche, mit den herkömmlichen Strukturen des Geschlechterverhältnisses zugleich souverän und subversiv umzugehen. Diese Versuche sind heikel. Dabei liegt das Heikle nicht in der Möglichkeit des Missverständnisses von Verfahren der Parodie und Travestie als Affirmation der evozierten Bilder; Fehldeutungen dieser Art lassen sich widerlegen. Heikel an den Verfahren der Subversion ist vielmehr, dass sie für Darstellungen von Sexualität und hier insbesondere von pornographischen Darstellungen als unzureichend erscheinen, wenn nicht gar für unglaubwürdig gehalten werden.¹ Wird Lust doch immer auch als ein Kontrollverlust gedacht,

¹ Entgegen dem feministischen Diskurs der 60er und 70er Jahre wird hier explizit auf eine klare Differenzierung der Begriffe Pornographie und Sexualität verzichtet und im Folgenden zumeist die Formulierung ‚Darstellungsweisen von Sexualität‘ gewählt. Zum einen geschieht dies aus dem Bewusstsein heraus, dass jene Unterscheidung immer auch mit einem Werturteil und moralischen Setzungen verbunden ist; zum anderen zeichnen sich zeitgenössische Darstellungsweisen von Sexualität gerade dadurch aus, dass sie offen mit erotischen und erregenden Bildern und Sprachgesten spielen, um den herrschenden Sexualitätsdiskurs gleichermaßen zu durchbrechen. Die Grenze zwischen Pornographie und reiner Darstellung von Sexualität scheint also – und dies ist als ein Indiz gegenwärtiger Formen der Auseinandersetzung mit dem Thema zu verstehen – fließend zu sein. Vgl. hierzu Bettina Bremme: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*. Münster/New York 1990. S. 86: „Daß bislang immer noch keine Definition existiert, die in feministischen Kreisen allgemein Konsens findet, liegt nicht zuletzt an der Problematik, einen in so starkem Maße inhaltlich vorbelasteten Begriff von seinen bisherigen Konnotationen zu lösen und neu zu füllen. Während einige Kritikerinnen der Anti-Porno-Bewegung in den USA und auch in der Bundesrepublik Pornographie ‚wertneutral‘ als die deutliche Darstellung sexueller Handlungen definieren, wurde und wird von den Pornographie-Gegnerinnen Pornographie als frauenfeindliche Propaganda angesehen, bei der Frauen zur Ware gemacht, auf ihre Funktion als Sexualobjekt reduziert sowie als allzeit zum sexuellen Gebrauch verfügbare, willenlose bis masochistische Wesen dargestellt werden.“ Häufig genanntes Unterscheidungskriterium von Pornographie ist, dass sie „sexuel-

und damit als das zumindest zeitweilige Aussetzen distanzierender Wahrnehmungsmuster und ironischer Brechungen. Diese Schwierigkeiten, die in der Theorie aufgegriffen und ästhetisch reflektiert werden können und wurden, stellen für die ästhetische Umsetzung eine besondere Herausforderung dar. Das Dilemma, das dabei aus dem Zugleich von positiver Darstellung und subversivem Unterlaufen erwächst, hat Susan Sontag in einem Essay über Pornographie frühzeitig benannt.² Es besteht, so Sontag, in der Unmöglichkeit einer prinzipiell anderen, spezifisch weiblichen Darstellungsweise. Im Zusammenhang mit Pauline Reages *Geschichte der O.*³, die Sontag auf der Folie von de Sades „platten und opernhafte Inszenierungen“ und von Batailles „Kammerstücke[n]“ entfaltet, spricht sie daher folgerichtig nicht von einer Technik der *Umwendung*, die den Autorinnen in ihren Darstellungen von Sexualität zur Verfügung stünde, sondern von Techniken der *Verwendung*.⁴ Der Zweifel an den Möglichkeiten parodistischer Darstellungsweisen, der in Sontags Überlegungen durchaus noch mitschwingt, scheint in den gegenwärtigen theoretischen Konzeptionen und künstlerischen Arbeiten von Frauen seine Wirkmacht verloren zu haben. Vielmehr lässt sich gerade in der dezidiert parodistischen, oftmals provokativen Inszenierung des spannungsvollen Wechselverhältnisses von subversiven Unterhöhungen und positiven (Gegen)Entwürfen eine wesentliche Gemeinsamkeit der Inszenierungsmodalitäten von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen ausmachen.

Die Themenstellung, die der Band ausgehend von diesen Beobachtungen verfolgt, reiht sich ein in das Nachdenken über den gegenwärtig in Kunst und Wissenschaft wieder erstarkenden Subjektbegriff. Im Zusammenhang mit der Frage nach Darstellungsformen von Sexualität in der Literatur und Kunst der Gegenwart ist zu beobachten, wie ein weibliches Subjekt auf den Plan tritt, das sich nicht nur durch eine mehr oder weniger präsente Körperlichkeit auszeichnet, sondern das sich im Geschlechterdiskurs selbst verortet. Frauen erheben Anspruch darauf, nicht mehr lediglich Beschriebene zu sein; sie haben Anteil an der Definitionsmacht über ‚das Weibliche‘. Als sich selbst beschreibende, sich selbst ausdrückende Subjekte treten sie in Erscheinung. Diese Versuche sind nicht neu. Als dezidiert ironische, auch selbstironische, unterscheiden sie sich jedoch von Denkmustern in der Täter-Opfer-Dichotomie früherer feministischer Positionen – insbesondere der 1960er und 70er Jahre –, die das Fehlen einer weiblichen Identität und eines weiblichen Schreibens beklagten. Diese Positionen werden in der gegenwärtigen Kunst und Literatur

le Erregung hervorrufen will und tatsächlich hervorruff“, wie Werner Faulstich referiert. Werner Faulstich: *Die Kultur der Pornografie*. Bradowick 1994. S. 21.

² Im Zusammenhang mit Pornographie heißt es bei Sontag: „[...] Pornographie kann sich nicht selbst parodieren. Es gehört zum Wesen der pornographischen Phantasie, dass sie überkommene Schemata der Personenzeichnung, des Schauplatzes und der Handlung vorzieht.“ Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen. München/Wien 1980. S. 53.

³ Pauline Reage: *Geschichte der O.* Reinbek bei Hamburg 1977.

⁴ Vgl. Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. S. 50ff.

nicht zurückgenommen, vielmehr weitergedacht im Blick auf eine ebenso reflektierte wie lustbetonte Positionierung des weiblichen Subjekts.

Die Frage nach der so unternommenen Neupositionierung des (weiblichen) Subjekts im Kontext des Diskurses über (weibliche) Sexualität zieht Überlegungen zu einer Ethik der künstlerischen Darstellung nach sich, die sich in der Frage nach der Funktion und Bedeutsamkeit von Tabu und Tabubruch in der gegenwärtigen Literatur und Kunst widerspiegeln. Einen Tabubruch, der sich auf inhaltliche Prämissen und Darstellungsweisen bezieht und so mit dem Topos vom Schweigen der weiblichen Stimme bricht. Unter diesem spezifischen Aspekt gilt es erneut, mit Foucault gesprochen,

den Fall einer Gesellschaft zu prüfen, die seit mehr als einem Jahrhundert lautstark ihre Heuchelei geißelt, redselig von ihrem eigenen Schweigen spricht und leidenschaftlich und detailliert beschreibt, was sie nicht sagt, die genau die Mächte denunziert, die sie ausübt, und sich von den Gesetzen zu befreien verspricht, denen sie ihr Funktionieren verdankt.⁵

Doch hat sich seit diesem Diktum, gerade was die Rede über Sexualität und Pornographie betrifft, im wissenschaftlichen Diskurs einiges verändert. Die Schmutz- und Schunddebatten scheinen obsolet geworden zu sein. So führt etwa die auf Sontag rekurrierende Rekonstruktion der Pornographie-Diskussion von Dieter Lenzen aus dem Jahr 1987 das ebenso zwangsläufige wie endgültige Verschwinden der Auseinandersetzungen um die Pornographie auf unterschiedlichen ‚Diskursniveaus‘ vor. Resümierend stellt Lenzen im Blick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung fest:

Insofern kann es auch zwischen dem Lob der Pornographie und der Kritik an ihr niemals eine wissenschaftliche oder wie auch immer geartete sprachliche Vermittlung geben. Schon ihr Versuch ist selbst nichts als ein weiterer Beitrag zum polypenhaften Ausufern der sexuellen Diskurse. Nur im Schweigen und im sexuellen Tun bestünde eine Alternative. Ob aber nun wiederum der Entgrenzung des sexuellen Diskurses oder andererseits dem bloßen sexuellen Tun der Vorrang zu geben sei, wird in einer Argumentationskultur wie der abendländischen wieder diskursiv erörtert werden wollen.⁶

Eben dies, das Wort zu ergreifen und mitzuwirken am „polypenhaften Ausufern der sexuellen Diskurse“, ist Absicht sowohl der Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen als auch der wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit denselben befassen. Die politisch und ästhetisch relevanten Argumente nämlich sind in der Tat bereits in der Pornographiedebatte der 70er Jahre gefallen.⁷ Bis heute bildet diese nach wie vor den Dreh- und

⁵ Michel Foucault: Wir Viktorianer. In ders.: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt a. M. 1983. S. 16.

⁶ Dieter Lenzen: Pornographie und sexuelle Wirklichkeit – Vom notwendigen Ende des pornographischen Diskurses. In: Vermessene Sexualität. Hg. v. Alexander Schuller, Nikolaus Heim. Heidelberg 1987. S. 122-141, hier S. 140.

⁷ Vgl. hierzu auch Anm. 1.

Angelpunkt fast aller Ausführungen über die Frage der Definition von und des Umgangs mit pornographischen Erzeugnissen. In ihr standen sich schon bald zwei prinzipiell nicht zu vereinende oder – so ließe sich möglicherweise aus heutiger Sicht argumentieren – *scheinbar* nicht zu vereinende Positionen gegenüber. Auf der einen Seite war dies die Forderung nach dem prinzipiellen Abschaffen pornographischer Erzeugnisse mit dem Argument, es bestünden nicht oder noch nicht die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Herstellung einer Pornographie, die weder frauenfeindlich noch gewaltverherrlichend sei.⁸ Es ist eben jene Auffassung, die Elfriede Jelinek in ihrem 1989 erschienenen Roman *Lust* noch einmal entfaltet, einem Roman, der sich in Auseinandersetzung mit Bataille als ein feministisches Manifest zur Frage der Unmöglichkeit weiblicher Pornographie versteht. Es ist eine Position, die – betrachtet man die erbitterten Auseinandersetzungen um die Qualität des Jelinekschen Werks im Gefolge der Verleihung des Nobelpreises 2005 – nicht nur im Elfenbeinturm einiger weniger Intellektueller, sondern auch auf breiter Ebene für aufgeregte Auseinandersetzungen sorgte und immer noch sorgt. Eine solche Positionsbestimmung, für die Jelineks Roman beispielhaft steht, geht von der Annahme aus, dass gewaltfreie Sexualität nicht gedacht werden kann, dass sexuell erregende Szenarien notwendig an die Erfahrung von Grenzüberschreitungen und zwangsweise an Gewalt- und Todeserfahrungen gebunden seien. Die Hoffnung, die sich daran knüpft, richtet sich auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sich die Geschlechter begegnen.⁹

Diese Position ist durch einen allgemeinen gesellschaftlichen Fortschritt oder durch die Weiterentwicklung feministischer Diskurse zwar im Laufe der Zeit keineswegs obsolet geworden, ihr werden jedoch noch andere Möglichkeiten im Umgang mit Darstellungsweisen von Sexualität zur Seite gestellt. Einerseits wird also die Forderung nach einer prinzipiell notwendigen Abschaffung von Pornographie erhoben, diskursbewusste Gegenentwürfe und dezidiert sich als Kunst verstehende Werke eingeschlossen. Andererseits aber werden immer wieder Versuche von Künstlerinnen unternommen, attraktive –

⁸ Vgl. Marie-Françoise Hans, Gilles Lapouge (Hg.): *Die Frauen. Pornographie und Erotik*. Frankfurt a. M. 1990.

⁹ Das anthropologische Gegenstück beschreibt die Position Batailles. Eine Darstellung von Sexualität jenseits von Szenarien sexueller Gewalt ist dort nicht möglich und schon gar nicht erhofft, offenbart sich darin letztlich doch nur eine Verlogenheit. Es ist die spießbürgerliche Verlogenheit derer, die vorgeben, sich als erregend zu denken, was doch nicht erregend sein kann. In diesem Sinne formuliert Georges Bataille: „Gemeinhin schätzt man die ‚Fleischelust‘ unter der Bedingung, daß sie fade sei. [...] Ich liebte das, was man für ‚schmutzig‘ hält. Die übliche Ausschweifung hingegen konnte mich nicht befriedigen, beschmutzt sie doch nur die Ausschweifung selbst und läßt auf alle Fälle eine erhabene und untadelig reine Wesenheit unberührt. Die Ausschweifung, die ich kenne, beschmutzt nicht nur meinen Körper und meine Gedanken, sondern alles, was ich mir dabei vorstellen kann, und vor allem das gestirnte Universum.“ Georges Bataille: *Die Geschichte des Auges. Die offenen Augen der Toten*. Reinbek bei Hamburg 1980. S. 31f.

und das heißt: sowohl Frauen wie Männer anziehende – (Gegen)Entwürfe auszuarbeiten. Es verbindet sich mit ihnen der Anspruch, eine – so die Formulierung von Drucilla Cornell im Anschluss an Luce Irigaray – neue Choreographie der sexuellen Differenz zu entwerfen.¹⁰ In diese Richtung weisen auch die gegenwärtig diskutierten Schriften Judith Butlers. Die besondere Attraktivität dieser Ansätze liegt darin, nicht der klischeehaften Annahme aufzusitzen, feministische Anliegen seien nicht anders als durch verbissene Manifeste zu formulieren. Vielmehr implizieren diese Ansätze eine lustvolle Arbeit an der Lust und, dies nicht zuletzt, eine überaus amüsante Arbeit. Dabei geht es – aber auch das wäre bereits wieder zu diskutieren – nicht so sehr um das Homerische Gelächter der Frauen, das Julia Kristeva in Aussicht gestellt hatte.¹¹ Betrachtet man Phänomene der Gegenwartskunst, wie die populäre Fernsehserie *Sex and the City* oder die breit rezipierte Gattung der Chick Lit, so wäre vielmehr an ein haltloses, unkontrolliertes und unkontrollierbares Gekicher zu denken, das auf die buchstäblich lachhaften Szenarien und Inszenierungen der Geschlechterdifferenz antwortet. Dieses Kichern wäre nicht als eine harmlose oder gar denunziatorische Variante des einstigen großen Gelächters misszuverstehen. In seinem Verzicht auf allzu lautstarke Inszenierungen, wie sie ein neuartiger Erkenntnisgewinn erfordert, markierte dieses Kichern vielmehr das Bewusstsein seiner Zugehörigkeit zu einer bereits in und durch die Jahre gekommenen Frauenbewegung. Im Gestus des Amusements bliebe der Ausdruck eines Bewusstseins erhalten, das von der Überlegenheit der eingenommenen Perspektive ausgeht, einer Überlegenheit allerdings, die neben dem unzulänglichen Handeln und Empfinden der Männer durchaus auch ironisch das der Frauen im Blick hätte, die eigene Person eingeschlossen.

Entschiedener als Susan Sontag mit ihren zurückhaltenden Zweifeln an einem möglichen Spielraum der Parodie im Bereich des Pornographischen setzen Autorinnen wie Luce Irigaray, Julia Kristeva und Judith Butler nachdrücklich auf Techniken der Subversion, der Durchquerung und der Parodie.¹² Einem pornographischen Diskurs, der sich an Gewaltszenarien erhitzt, begegnen sie mit dem Vertrauen in das Wissen, dass diesem kaum besser als mit schlichter Ironie zu antworten sei. Butler beschreibt dieses Verfahren als ein Zusammenspiel von Melancholie und Ironie.¹³ Die „heterosexuelle Melancholie“, so formuliert Butler, „wird als Preis für stabile geschlechtlich bestimmte Identitäten, die durch gegensätzliches Begehren verbunden sind, kulturell

¹⁰ Vgl. Drucilla Cornell: Gender, Geschlecht und gleichwertige Rechte. In: Seyla Benhabib u.a.: Der Streit um Differenz - Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a. M. 1993. S. 80 ff.

¹¹ Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M. 1978. S. 57.

¹² Vgl. Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Frankfurt a. M. 1991; Luce Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979; dies.: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt a. M. 1990; dies.: Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt a. M. 1991; Julia Kristeva: Geschichten von der Liebe. Frankfurt a. M. 1989; dies.: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt a. M. 2001.

¹³ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. S. 109.

institutioniert und aufrechterhalten“.¹⁴ Dieser Melancholie stellt Butler den Begriff der Geschlechter-Parodie zur Seite, einen Begriff, der nun nicht mehr an die Vorstellung einer ‚wahren‘ Geschlechtsidentität gebunden ist. „Der hier verteidigte Begriff der Geschlechter-Parodie (gender parody)“, so schreibt sie in *Das Unbehagen der Geschlechter*, setzt nicht voraus, „daß es ein Original gibt, das diese parodistischen Identitäten imitiere. Vielmehr geht es gerade um die Parodie des Begriffs des Originals als solchem. [...] In diesem Sinne“, so fährt Butler fort, „bricht das Gelächter aus, sobald man gewahr wird, dass das Original immer schon abgeleitet war.“¹⁵ Butler verweist in diesem Zusammenhang mit Blick auf den Gender-Diskurs im Allgemeinen wie auf den Pornographiediskurs im Besonderen auf die nicht auszugrenzende Frage der gesellschaftlichen Relevanz und auf die Zwänge der Performanz von Geschlechtsidentitäten.¹⁶ In diesen Zwängen, unter denen allererst die Zwänge zu nennen wären, die aus der finanziellen Abhängigkeit erwachsen, bleiben parodistische Entwürfe oft genug gefangen. Nicht aber, so die Hypothese des vorliegenden Bandes, in der neueren Kunst von Frauen. Sowohl bei Autorinnen wie Marlene Streeruwitz oder Malin Schwerdtfeger als auch in einer Serie wie *Sex and the City* sind die ‚Dreißig-plus‘ Protagonistinnen vor allem eins: finanziell unabhängig. Und wohl auch dies: Ausgestattet mit einem klaren Blick für den eigenen, von Jahr zu Jahr schwindenden Marktwert im marktformig organisierten Geschehen sexueller Begegnungen. So werden aus den in patriarchalischen Strukturen Gefangenen nur mehr höchstens Befangene. Und auch deren Befangenheit scheint in zunehmendem Maße dahinzuschwinden, möglicherweise in jenem Maße, in dem sie miteinander ins Gespräch kommen – ins Gespräch und darüber ins Gelächter, oder eben: in ein irritierendes, die herrschenden Diskurse durchquerendes Kichern.

Aus der Überzeugung heraus, dass ein solches Gespräch nur aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive nachvollzogen werden kann, ist der vorliegende Band interdisziplinär angelegt. Er widmet sich zeitgenössischen Werken der ‚Hochkultur‘ ebenso wie Phänomenen der gegenwärtigen Populärkultur. Die Hypothese, dass Frauen mit ihren gegenwärtigen Darstellungen von Sexualität eine Definitionsmacht über das Weibliche für sich in Anspruch nehmen, wird in allen Beiträgen reflektiert. Die Ausgestaltung dieser Definitionsmacht reicht dabei vom subversiven Unterlaufen gängiger männlicher Diskursmuster bis hin zu gänzlich neuen Entwürfen weiblicher Sexualität. Allen Entwürfen gemeinsam ist jedoch das Bedürfnis, ein eigenes Bild von sich selbst als weibliches Subjekt zu entwerfen und nicht mehr länger ein vom Diskurs beschriebenes zu sein. Diese Entwicklung wird im ersten Teil des Bandes an literarischen Beispielen verdeutlicht und findet im zweiten Teil seine Zuspitzung: Es

¹⁴ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 110.

¹⁵ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 204.

¹⁶ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 205.

sind vor allem die populären medialen Inszenierungen, die einen neuen Blick auf weibliche Darstellungsweisen von Sexualität werfen. Durch ihre Omnipräsenz werden sie diskursbestimmend und haben damit wesentlichen Anteil an der Präsenz der weiblichen Stimme und des weiblichen Subjekts. So wird nicht nur die ethische Grundfrage nach dem Status des (weiblichen) Subjekts neu gestellt, sondern auch mit dem Tabu, Sexualität und hier insbesondere weibliche Sexualität sei nicht beschreib- oder gar darstellbar, gebrochen.

Der erste literaturwissenschaftliche Teil beleuchtet aus unterschiedlichen Philologien heraus literarische Inszenierungen weiblicher Sexualität. Neben Aufsätzen zur deutschen, anglo-amerikanischen und französischen Literatur bietet dieser Block auch Einblicke in die russische und polnische Gegenwartsliteratur. Den Einstieg in diesen ersten Teil nimmt der Band mit dem Beitrag von THOMAS HECKEN, der vor dem Hintergrund von Kants Philosophie auf die Vorgeschichte der gegenwärtigen Frauenbewegung, auf die Liberalisierung und sexuelle Befreiung der 1960er und 70er Jahre in Gesellschaft, Kunst und Literatur rekurriert. Er diskutiert das Werk der Aktionskünstlerin Valerie Solanas, die den Regeln des Avantgardismus und Futurismus verpflichtet und in der amerikanischen Boheme beheimatet war. Solanas nutzt als eine der wenigen schreibenden Frauen die männlich dominierte Gattung des Manifests. In ihrem SCUM-Manifest proklamiert sie eine radikale kulturelle Veränderung: die Vernichtung des patriarchalischen Systems, die in ihrer Konsequenz die Auslöschung aller Männer fordert. Diese radikale ‚weibliche‘ Gegenposition zum damals herrschenden ‚männlichen‘ Diskurs wird aufgezeigt und auf Anschlussmöglichkeiten an gegenwärtige Positionen überprüft. Insbesondere gilt dies im Blick auf die Überlegungen Judith Butlers, die mit ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* eine Reihe früherer und aktueller Ansätze der feministischen Forschung und der Gender-Forschung zusammenführte und auf eine Weise ausformulierte, dass die Debatte wieder neu angestoßen wurde. Dass Butlers Thesen in der zeitgenössischen deutschen Literatur weitergeführt oder gar an ihr Ende gebracht werden, zeigt STEPHANIE WALDOW in ihrem Beitrag auf. Die gegenwärtige Literatur von Frauen, so Waldow, beansprucht einen neuen, souveränen Umgang mit herkömmlichen Weiblichkeitsbildern und Geschlechterstrukturen. Diese werden nicht nur, wie von Butler gefordert, subversiv unterlaufen, sondern zudem ästhetisch reflektiert. Gezeigt wird, dass weiblichen, literarisch wie medial inszenierten Subjekten die Kompetenz und Fähigkeit zugesprochen wird, ihre diskursive Geschlechterrolle zu reflektieren und beständig neu auszuhandeln, um sich so im Sinne der Foucaultschen Selbstsorge verantwortlich im Geschlechterdiskurs zu platzieren. Der Beitrag von MIRIAM STRUBE verhält sich kritisch zu den Thesen Butlers und hinterfragt deren Dominanz im gegenwärtigen Gender-Diskurs. Er zeigt auf, dass neben Butler auch andere aus der Philosophie kommende Autonomiekonzepte durchaus für eine feministische Konzeption fruchtbar gemacht werden können und worden sind. Anknüpfend an die Überlegungen von Catriona Mackenzie und Natalie Stoljar und ihr Konzept der ‚relationalen Autonomie‘ geht Strube

am Beispiel der beiden Aktionskünstlerinnen Peaches und Jennifer Miller der Frage nach Darstellungsformen und Möglichkeiten eines selbstbestimmten sexuellen Begehrens der Frau nach. Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive schließt der Beitrag von URSULA KOCHER an die Überlegungen an, die Strube zu den Möglichkeiten einer als spezifisch feministisch konzipierten ‚relationalen Autonomie‘ entwickelt. Wie Elfriede Jelinek, doch weniger programmatisch und thesenhaft als diese, so argumentiert Kocher, stellen die Texte von Marlene Streeruwitz das Verhältnis der Geschlechter ins Zentrum. Auch sie pointieren in den Darstellungen von Sexualität und Lust ihre Charakterisierungen des Geschlechterverhältnisses, auch sie zeigen sich darin durchaus erkennbar den politischen Forderungen der Frauenbewegung der 1970er und 80er Jahre verpflichtet. Anders jedoch als bei Jelinek stehen die Protagonistinnen im Werk von Streeruwitz bei aller Unterschiedlichkeit für die Überzeugung ein, dass weibliche Lust zwar eine Empfindung sein mag, die von der Wirklichkeit patriarchalischer Strukturen bedroht ist, dass sie jedoch in der reflektierten Distanznahme von diesen Strukturen in einem Akt der Selbstbewusstwerdung wieder gewonnen werden kann. Aus poststrukturalistischer Perspektive untersucht MARTIN MITTELMEIER in seinem Beitrag narrative Strategien der Subversion am Beispiel des Romans *Mitgift* von Ulrike Draesner. Vermittelt über die Figur der Hermaphroditin Anita, die das diskursiv-normative System der „selige[n] Zweigeschlechtlichkeit“ unterläuft, stellt Mittelmeier eine Analogie zwischen den Überlegungen zur phonologischen Binarität bei Roland Barthes und den Möglichkeiten einer narrativ inzenierten Subversion des herkömmlichen Geschlechterverhältnisses her. Lust wird in dieser Lesart vor allem als Lust an der Sprache vor jeder sprachlichen Festsetzung begriffen, die in Draesners Roman anhand des Figurenpersonals und Handlungsverlaufs metaphorisch aufgeladen wird. Die Binarität des Geschlechterverhältnisses stellt auch der Roman *Stone Butch Blues* der/des amerikanischen Autorin/Autors Leslie Feinberg in Frage. In ihrem Beitrag zeigt NADYNE STRITZKE, dass Feinberg mit der/dem als weiblich geborenen Protagonistin/en Jess nicht nur Zuschreibungen der patriarchal-hegemonial strukturierten Gesellschaftsordnung subversiv unterläuft. Mit der Stimme der Ich-Erzählerin/des Ich-Erzählers wird in dem Roman zugleich eine Stimme hörbar, die jenseits der Binarität nach neuen Möglichkeiten der Verwirklichung einer eigenen Sexualität und (Geschlechts)Identität sucht. Im Spiel mit dem autobiographischen Material, das Feinberg dabei unternimmt, wird diese Suche zudem als eine inszeniert, in der sich die/der Autor/in selbst zur Darstellung bringt. Jenseits der Schemata der tradierten und durch diskursive Mechanismen naturalisierten Kategorien der binären Geschlechtsidentität, so die These von Stritzke, formuliert der Roman damit ein Plädoyer für die Etablierung einer genuin eigenen Sexualität, die nicht in der scheinbaren Zwangsläufigkeit eines binären Geschlechtermodells gefangen bleibt – und die mit Nachdruck die Möglichkeit einer ‚tatsächlichen‘, gesellschaftspolitisch relevanten Umsetzung eines solchen Plädoyers postuliert. In ihrem Beitrag zur

gegenwärtigen französischen Literatur kommt SUSANNE SCHLÜNDER zu ähnlichen Ergebnissen. In den Darstellungen von sexuellem Begehren und sexuellen Begegnungen zeichnet sich hier, so Schlünder, eine Dualität in der Subjektkonzeption ab, die möglicherweise kennzeichnend für ein Schreiben nach der Postmoderne ist. In literarischen Darstellungen wird deshalb nicht mehr nur auf die kulturelle und diskursive Überformtheit sinnlicher Erfahrungen verwiesen, sondern inzwischen auch auf die unhintergehbare Leiblichkeit des Individuums. Leiblichkeit fungiert als zentrales Prinzip der eigenen, wenn auch fragilen und defizitären Körperwahrnehmung und besitzt somit das phänomenologische Potential eines ‚Sich-Versicherns‘ in der Welt. Diese Ambivalenz des Subjekt-Seins führt Schlünder beispielhaft an der Untersuchung des sexualisierten Körpers in Véronique Olmis Roman *La pluie ne change rien au désir* aus. Mit Foucault argumentiert BOZENA CHOLUJ, wenn sie seine These von der ‚Verdunkelung der Sexualität‘ durch ihre diskursive Offenlegung im Wissenschaftsdiskurs zum Ausgangspunkt nimmt. Inwiefern zeitgenössische polnische und deutsche Texte literarische Strategien entwickeln, um mit dieser Verdunkelung produktiv umzugehen, untersucht Choluj anhand von Texten von Manuela Gretkowska, Elisabeth Reichart, Margit Hahn und Hanna Samson. Der Fokus dieser komparatistischen Studie richtet sich somit auf Erzählungen, die allesamt den Konnex von Sprache, Sexualität, Geschlechtlichkeit und Macht thematisieren. Jede der in den Texten vorgestellten Protagonistinnen entwickelt dabei eine je eigene Strategie, um sich innerhalb dieses Zusammenhangs zu verorten: von der Etablierung einer „autistischen Erotik“ über die subversive oder radikale gewalttätige Umkehrung der körperlichen Machtverhältnisse bis hin zu einer ironischen Distanznahme. Der Beitrag von GESINE DREWS-SYLLA nimmt die Zeit nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen. Auf diese Krisensituation reagierten vor allem männliche Künstler wie Vladimir Sorokin oder Vertreter des Moskauer Aktionismus mit Darstellungen des sexuellen Tabubruchs. Ihr Ziel war es, die Grenzen in der Kunst der postsowjetischen Zeit neu auszutariieren, zu parodieren und nicht zuletzt zu provozieren. Vor dem Hintergrund dieser männlichen Diskursmuster untersucht Drews-Sylla weibliche Reaktionen auf eben diese Tabubrüche: Die Schriftstellerin und Künstlerin Julija Kisina schreibt dem weiblichen Subjekt dabei ein eigenes aggressives Potential zu und etabliert so eine Form von weiblicher Sexualität, die über einen reinen Umkehrdiskurs und eine Dekonstruktion des männlichen Schreibens und Handelns hinausgeht. Auch die Moskauer Künstlerin Tat’jana Antošina rekuriert auf eine prominente männliche Folie, indem sie avantgardistische und sexuelle Tabubrüche des Künstlers Aleksandr Brener dekontextualisiert und in Form von Porzellanfigürchen zu popularisierten Sammlerobjekten für den Wohnzimmerschrank neutralisiert und reduziert. Beide Künstlerinnen verunmöglichen durch ihre Arbeitsweise sowohl einen Täter-Opfer- wie auch einen Subjekt-Objekt-Diskurs, indem sie das Weibliche performativ neu erschaffen.

Der zweite Abschnitt des vorliegenden Bandes, der sich theatralen und medialen Inszenierungen weiblicher Sexualität widmet, wird eingeleitet durch einen Beitrag von SUSANNE ALTMANN. Was der Beitrag von Thomas Hecken für die Literatur leistet, unternimmt Altmann in ihrem Rekurs auf die Zeit der 1960er und 70er Jahre für die bildende Kunst. Sie untersucht Inszenierungsformen weiblicher Körperlichkeit und Sexualität in der zeitgenössischen bildenden Kunst von Frauen am Beispiel des Werks von Nancy Spero, Ana Mendieta und Hannah Wilke. Das künstlerische Schaffen dieser Frauen, die sich dem sog. ‚Second Wave Feminism‘ zurechnen, zeugt auf je eigene Art und Weise von dem Versuch des Aufbrechens des Phallo(go)zentrismus und der diskursiven Subjekt-Objekt-Dichotomie. Ebenfalls anknüpfend an die Tradition der frühen feministischen Performancekunst der 1960er und 70er Jahre widmet sich die Theaterwissenschaftlerin MIRIAM DREYSSE in ihrem Beitrag den Untersuchungen von Blickverhältnissen auf den weiblichen Körper in (bildender) Kunst und medial überformter Realität. Indem zeitgenössische Performance-Darbietungen diese Blickverhältnisse öffentlich ausstellen und subversiv unterlaufen, rücken sie vor allem die Subjekt-Objekt-Dichotomie von Betrachter und Künstlerinnen in den Mittelpunkt. Dreysse führt ihre Überlegungen zunächst am Beispiel der Performancekünstlerin Annie Sprinkle aus, die im Moment eines tabubrechenden Exponierens ihres eigenen Körpers Blick und Begehren der Zuschauer ins Absurde und Peinliche kippen lässt. Auch die Performancegruppe She She Pop reflektiert diese Verbindung von voyeuristischer Lust und Objekthaftigkeit des weiblichen Körpers, wenn sie die komplexe Struktur des Blickes theatral inszeniert und zur Schau stellt. In ihrem filmwissenschaftlichen Beitrag stellt VERENA MUND zwei Beispiele für einen Gegenentwurf zur herkömmlichen Darstellung des Geschlechterverhältnisses vor – und dies am Beispiel zweier Filme, die den wenig ‚filmischen‘ Geruchssinn zu ihrem Gegenstand machen. Im Gegensatz zu audiovisuellen Sinnesindrücken, so argumentiert Mund, ist dem Geruchssinn im Laufe der kulturellen Entwicklung eine untergeordnete Rolle im Sinnessystem des Menschen zugewiesen worden. Gerade das Medium Film schreibt diese bereits von Kant getroffene kulturelle Pejorisation des Riechens als einem defizitären Sinn fort, indem es ein auf Bild und Ton reduziertes Medium repräsentiert. In den Filmen von Catherine Breillat und Claire Denis allerdings wird erstaunlicherweise gerade der Geruchssinn thematisiert. Mehr noch, hier wird der Geruchssinn zum Funktionsträger der sexuellen Lust der Protagonistinnen. Auf diese Weise kann er als kultureller Gegenentwurf zur archaischen Witterung der Frau durch den Mann inszeniert werden. Synästhetische Effekte wecken zudem assoziative olfaktorische Erinnerungen und Erfahrungen des Zuschauers und lassen diesen so an der buchstäblich sinnlichen Lust der Protagonistin teilhaben. Zwei Beiträge zu gegenwärtig populären Inszenierungsformen weiblicher Sexualität – zu der Fernsehserie *Sex and the City* und zur Popikone Madonna – beschließen den Band. HEIDE VOLKENING liest in ihrem Beitrag das Buch und die Serie *Sex and the City* als eine seismographische Auskunft

über das Lebensgefühl von Frauen um 2000. Die dort dargestellten Frauen sind allesamt urban, erfolgreich, ökonomisch unabhängig, emotional wie sexuell auf der Suche und bieten der Zielgruppe reichlich identifikatorisches Potential an. Sowohl der dem Genre der Chick-Lit zugehörige Text wie auch die sich aus Elementen der Sitcom und des Melodramas speisende TV-Produktion ist vor allem eins – mainstream. Ob diese Form der weiblichen Selbstbeschreibung daher eher eine affirmative Stabilisierung des Geschlechterdualismus mit sich bringt oder als subversive Resignifizierung und somit Parodie der naturalisierten Geschlechterrollen zählen kann, steht zur Disposition. BRITTA HERRMANN stellt in ihrem Text die Popikone Madonna als einen postmodernen Mythos vor. Mit Louise Kaplan zeigt sie in einem ersten Schritt die Vielschichtigkeit der Strategien des Perversen auf, um daran anschließend zu verdeutlichen, wie die Figur Madonna aus diesen Strategien gleichermaßen symbolisches, libidinöses und pekuniäres Kapital schlägt. Das Besondere an Madonnas Umgang mit diesen Strategien ist die Herausarbeitung einer spezifischen Ambivalenz des Perversen. Zum einen werden die mit Freud als naturalisiert geltenden Perversionen im Diskurs öffentlich zur Schau gestellt, zugleich findet aber auch eine subversive Durchkreuzung und Durchstreichung eben dieser Stereotypen und Klischees des Perversen statt.

Der vorliegende Band entstand im Rahmen einer interdisziplinären Tagung, die vom 26.-27. Januar 2007 an der Universität Erlangen stattfand. Die Tagung und die Veröffentlichung der Beiträge wurde gefördert durch das Hochschul- und Wissenschaftsprogramm (HWP), vergeben durch das Frauenbüro der Universität Erlangen, und die Dr. Alfred Vinzl-Stiftung Erlangen-Nürnberg. Ihnen sei an dieser Stelle gedankt, nicht zuletzt für das in seiner Unkompliziertheit keineswegs selbstverständliche Prozedere bei der Gewährung der Mittel. Den Referentinnen und Referenten der Tagung danken wir für die Bereitstellung ihrer anregenden Beiträge zur Veröffentlichung. Dabei durften wir die angenehme Erfahrung machen, dass die von freundlicher Offenheit und interessierter Diskussionsbereitschaft bestimmte Atmosphäre der Tagung bei der Ausarbeitung der Beiträge anhielt. Die Herausgabe des Bandes wurde so zu einem besonderen Vergnügen für uns. Dass dies so war, verdankt sich nicht zuletzt der sachkundigen und aufmerksamen Unterstützung, die wir bei der Durchsicht der Beiträge durch Agnes Bidmon und Manuel Illi erhielten. Die dankenswert unaufgeregte Überführung des Manuskripts in eine druckreife Version besorgte Benno Wagner.