

fälschen Gefühle vorzuspielen – vermittelt er der Zuhörer_innenschaft, dass heterosexuelle Männer grundsätzlich mit Frauen nur ins Bett wollen, und ihnen zu diesem Zweck Gefühle nur vorspielen. Mit diesem Rollenbild wird das Handlungsspektrum von Männern im Umgang mit ihren Emotionen dramatisch eingeschränkt.

Das Spiel der Stereotypen

Flirt, Verführung, Sex und Liebe geschehen nicht in einem Machtvakuum – gerade das macht sie reizvoll, im echten Leben ebenso wie in Geschichten, Filmen und Liedern. Song und Clip von *Dark Horse* positionieren sich jedoch in einem popkulturellen Mainstream, der Liebe und Sex plakativ auf ein heteronormatives Geschehen reduziert und Geschlechterstereotypen tradiert, die von Feministinnen seit langem denunziert werden. Durch das Setting des Videoclips im Alten Ägypten werden diese Rollenbilder zusätzlich zementiert. Nicht nur wird ein längst obsoletes Bild des geheimnisvollen Alten Ägyptens abgerufen. Durch die Projektion in eine vergangene oder zukünftige Kultur erhalten bestehende Geschlechterstereotypen zusätzliches, mythisches Gewicht. Die reaktionäre und stereotype Darstellung von Frauen ist in vielen Bibel-, Heroen- und Science-Fiction-Filmen symptomatisch. Damit situieren sich diese Filme stillschweigend in einen Diskurs, dessen

religiöser Strang weit besser bekannt ist. Als Beispiel sei hier nur die Strategie vieler christlicher Konfessionen erwähnt, unter Berufung auf biblische Stellen Frauen von kirchlichen Leitungsfunktionen fern zu halten.

Die überräussige Verwendung von Geschlechterstereotypen in der gesellschaftlichen Kommunikation hat direkte Konsequenzen für das Selbstverständnis von Frauen und Männern heute. Die ärgertliche Frage bleibt, warum viele Sängerninnen und Schauspielerinnen sich auf solche Darstellungen ihres Geschlechts einlassen – ja, sie sogar mitproduzieren. Ich sehne mich nach einem Mainstream-Pop, der das Spiel der Verführung auch ohne diese Stereotypen erlebbar machen kann. So schwierig wäre das nicht: Wie wär's zum Beispiel, wenn sich im Videoclip nicht nur Männer, sondern auch Frauen in Katy Perry verleben würden? Oder wenn Juicy | seine Verzwöpfung nicht in Morddrohungen ausdrücken müsste? ♦

Anmerkungen

¹ *Pfenn*, Katy Perrys drittes Studio-Album, wurde am 22. Oktober 2013 veröffentlicht. Eine glänzende Quelle für feministische Medienkritik ist Anita Sarkeezian's Youtube-Kanal *feminist frequency*.

² Diese Tropen sind grundsätzlich heterosexuell ausgerichtet, da sie innerhalb der patriarchalen Dialektik Frau-Objekt / Mann-Subjekt konstruiert sind.
³ Ein *dark horse* ist ein unbekanntes Pferd, das bei Pferderennen die Berechnungen der Wettenden zunichte macht.

⁴ Die Redewendung *perfect storm* bezeichnet einen apokalyptischen Zerfall des Kosmos, der durch das Zusammenfallen verschiedener Komponenten ausgelöst wird.

⁵ Jeffrey Dahmer war ein amerikanischer Serienmörder, der 1978–91 siebzehn Männer und Jungen vergewaltigt, ermordet und verstümmelt hat. Zu seinen Verbrechen gehörten auch Nekrophilie und Kannibalismus. Juicy | spielt mit der Redewendung *she eats my heart out*, was sich nach id. verzeichnen bedeutet: Sie isst mein Herz wie Jeffrey Dahmer.

⁶ *Shorzy* ist ein Slang-Begriff für einen «Grüdnachbarn». Damit bezeichnet Juicy | sich selbst.

«Das Spiel aller Frauen»

Die Protagonistin Iris Vegan verliert sich in Siri Hustvedts Roman *Die unsichtbare Frau* fast bis zur Auflösung in Männerblicken. Eine Reflexion über die weibliche Subjektposition.

von ANS

Ich habe lange keine Romane mehr gelesen. Das Studium hat sie mir ausgetrieben. Ich las die grossen Philosophen, politische und ästhetische Schriften. Ab und zu Gedichte. Aber kaum Romane, und schon gar keine «Frauenliteratur». Dann habe ich Siri Hustvedt entdeckt, von der ich lediglich wusste, dass sie die Frau von Paul Auster ist, ebenfalls schreibt und dass ihre Bücher (zumindest die deutschen Ausgaben) mit klischeeversprechenden Buchdeckeln und -titeln versehen sind. Eine Freundin, auf deren Geschmack und Intellekt ich mich verlassen liess mir *What I Loved* von Siri Hustvedt. Ich las das Buch in zwei Nächten. Danach wollte ich mehr und fand ein unscheinbares Bändchen mit dem Titel *Die unsichtbare Frau*. So kam es, dass ich mich mit Iris Vegan, der Heldin aus Siri Hustvedts Romandebüt, identifizierte. Ich liess es geschehen. Ich liess mich – um mit Iris' Worten zu sprechen – von diesen «Fiktiven Infizierten»¹. Es ist diese Nähe, dieses Wiedererkennen von Eigenem in dieser Geschichte, die mich veranlasst zu fragen, ob Iris' Geschichte nicht auch eine grösstere, allgemeinere Erzählung beinhaltet; eine Erzählung über die weibliche Subjektposi-

tion, weibliche Begehrensstrukturen, über «weibliche Neugierde und männlichen Fetischismus»², über die Nicht-«Repräsentierbarkeit» des Weiblichen in einer männlich dominierten Sprache und Kultur; über das Leiden an der unausweichlichen Unterwerfung unter diese Ordnung. Diesen Themen möchte ich in diesem Essay nachgehen.

Weibliche Neugierde und männlicher Fetischismus

Im ersten Teil des Romans lässt sich Iris Vegan, Doktorandin in Literatur, aus Geldnöten für ein etwas seltsames, morbides Projekt eines gewissen Mr. Morning einspannen. Iris soll die Gegenstände, die dieser in Schachteln aufbewahrt, detailliert beschreiben und auf Tonband sprechen – für sechzig Dollar pro Schachtel und Gegenstand. Die Gegenstände (ein Handschuh, ein Wattedäuschchen u.ä.) gehörten einer jungen Frau, die bis zu ihrem Tod in demselben Haus wie Mr. Morning wohnte. Er ist überzeugt davon, dass sie den «Abdruck» dieser Frau tragen,

«den Abdruck eines warmen lebendigen Körpers auf die Welt.» Um die Lebendigkeit dieser Dinge zu erhalten, steckt er sie in Schachteln. Iris soll ihm nun dabei helfen, «die Fragmente einer unbegreiflichen Existenz zusammenzufügen, indem sie die Gegenstände mit einer flüsternden, jeglicher Individualität beraubten Stimme beschreibt, damit sie sich in ihrer «Reinheit» und «Nacktheit» entfalten können. Iris ist zugleich fasziniert und abgestossen von diesem Projekt. Aus Neugierde beginnt sie zu recherchieren, wer diese junge Frau war, und findet dabei heraus, dass diese ermordet und Mr. Morning des Mordes verdächtigt wurde. Als sie Mr. Morning damit konfrontiert, antwortet dieser: «Ich glaube, Sie haben das Wesen Ihrer Aufgabe nicht ganz verstanden. Ich habe Sie gerade deswegen engagiert, weil Sie nichts wissen. Ich habe Sie engagiert, damit Sie sehen, was ich nicht sehen kann, weil Sie sind, wer Sie sind.» Iris Neugierde und ihr Interesse haben in diesem Projekt keinen Platz. Sie ist Parhalterin für das Phantasma eines Mannes, der glaubt, das Wesen einer Frau zu ergründen, indem er es auf Gegenstände reduziert und eben darin verfehlt und zu selten verweigert.³

Gemäss Lacans Freud-Lektüre verleugnet der Fettschist den Mangel des Phallus der Frau, indem er einen symbolischen Ersatz für den fehlenden Phallus findet.⁴ Damit verleugnet er nicht nur die Andersheit der Frau, sondern auch seinen eigenen Mangel, mit dem sie ihn in ihrer Andersheit konfrontiert. Denn mit dem Penis besitzt der Mann den Phallus, der ihn vollständig machen würde, nur vermeintlich – im Imaginären. Indem Iris Neugierde auf den «nekrrophilen Fettschismus»⁵ eines Mannes trifft, bedient sie dieses Phantasma (und ihr eigenes) und schreckt zugleich davor zurück. Am Ende des ersten Teils wirft Iris die Gegenstände der toten Frau mitsamt dem Lohnscheck von Mr. Morning weg und lässt ihm – auf seine Bitte hin – nur

einen Radiergummi von sich und einen falschen Namen zurück.

Begehren und Begehrtwerden

Iris scheint Männer, die sie für ihre Zwecke einspannen, geradezu anzuziehen. Der zweite Teil des Romans erzählt von der Dreierbeziehung zwischen Iris, ihrem Freund Stephen und dem Fotokünstler George. Iris' Liebesbeziehung zu Stephen ist keine auf Augenhöhe. Stephen bezeichnet sie als «offenes Buch» während er sich selbst verschliesst und ihr «zu glatt[el], zu vollständig[el]» Geschichten erzählt, die sie immer wieder nach den «Löchern» fragen lässt. Ihre Gespräche erschöpfen sich für Iris in «Zeit[el] aus Groschenromanen» und «vorgefertigte[n] Antwort[en]». Sie fühlt sich verwundbar und beeinflussbar: «Ihm reizte die Vorstellung, er könne mein Begehren manipulieren. Jedemfalls befürchte ich das. Was mich anwiderte, war, dass ich an dieser undurchsichtigen Beziehung beteiligt war. Ich hatte sie gesucht, und meine Motive waren kontus.»

Iris erkennt also, dass sie das Manipuliertwerden durch andere (Männer) sucht und gemisst, auch wenn sie darunter leidet. Beschimpft und «klein gemacht zu werden», gibt ihr das Gefühl, geliebt zu werden.⁶ Iris gemisst es, begehrt zu werden und macht sich dazu immer wieder zum Objekt des Begehrens eines anderen – zu dem, was dem anderen fehlt und in ihr zu finden glaubt. So bemerkt sie einmal Iuzide: «Sie [die Jungen] suchten alle nach einem Objekt, und einige von ihnen dachten, ich wäre es. [...] [Sie] bettelten um irgendein geheimnisvolles Geschenk, von dem sie glaubten, ich könnte es ihnen geben. Aber ich hatte es nicht – das, was sie wollten.»

Der zerstückelte Körper

Dass dieses Objekt-Werden fatale Folgen haben kann, zeigt Iris Begegnung mit dem Fotokünstler George, von dem sie vermutet, dass er eine heimliche sexuelle Beziehung mit ihrem Freund Stephen lebt. Aus Neugierde und von der erotischen Ausstrahlung Georges angezogen, lässt sich Iris auf ein Fotoshooting mit ihm ein. Dabei entdeckt sie die Lust «angesehen zu werden» und gerät in einen ekstatischen, tranceartigen Zustand, indem sie sich voll und ganz dem Blick des Fotografen hingibt. Das einzige Foto, bei dem es sich – gemäss George – wirklich um Kunst handelt, ist eine Aufnahme, die Iris' Körper nur fragmentarisch zeigt: «Die Aufnahme zeigte nicht meinen ganzen Körper. Ich war unter den Brüsten abgeschnitten, und meine ausgestreckten Arme waren am Ellbogen abgetrennt. Fotos werden auf alle möglichen Arten geschnitten, und die Ergebnisse sind selten verstörend. Der Betrachter ergänzt die fehlenden Teile. Aber dieses Bild war anders. [...] ich hatte, den furchtbaren Eindruck, dass die Teile von mir, die nicht im Bild waren, wirklich fehlten.»

Iris fühlt sich von George nicht nur «beraubt», sie erkennt sich auf der Fotografie selbst nicht wieder, während andere sie auf der Fotografie als Iris erkennen. Dies stürzt sie in eine fundamentale Krise der Grenzhebung zwischen Bild und Körper, Fiktion und Realität. Wie Elisabeth Bronfen in ihrem Essay zu Siri Hustvedt, Paul Auster und Sophie Calle überzeugend zeigt, beginnt Iris «[...] ganz im Sinne der klassischen Hysterikerin [...] jene unsaubere Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität, die das Foto für sie markiert, am eigenen Leib nachzuspüren.»⁸ Iris entwickelt eine Reihe von Symptomen und Halluzinationen. Das Foto erhält für Iris ein Eigenleben: «Das Bild veränderte sich. [...] [ich bemerkte] ein kleines schwarzes Loch im Gesicht. [...] Es war vorher nicht da. Aber

keinen Moment lang zweifelte ich, dass es real war. Das Loch wuchs, verzehrte das linke Auge und die Nase, und dann kam die Furcht, kalt und absolut, ein so tiefes Entsetzen, dass es eine Art Lähmung bewirkte. Ich war starr. [...] ich beobachtete, wie das Loch den Rand des Bildes verschluckte. Ich hatte Angst um meine Finger, dachte aber nicht daran, das Foto fallen zu lassen. Es war mit meinen Händen verbunden, war Teil meiner Gliedmassen, und dann war ich blind.»

Das Bild entwickelt aber auch ein Eigenleben in dem Sinne, dass es ohne Iris' Zustimmung und angeblich ohne Georges Wissen in Umlauf gerät. Plötzlich wird Iris von fremden Männern auf das Bild angesprochen. Iris entwickelt die Idee, sie sei zum «Tauschobjekt»⁹ geworden, und Stephen sei von Anfang an in Georges Plan eingeweiht gewesen.¹⁰ Als sie George damit konfrontiert, weicht ihr dieser aus. Er hält es für sich als Künstler für legitim, Iris' Bild neben demjenigen einer Epileptikerin, deren Anfall er zufällig auf der Strasse fotografierte, in einer Galerie auszustellen. Damit fügt er sich ein in die Reihe der männlichen Voyeuristen und Fettschisten in Iris' Leben.¹¹ Iris' Körper hat er durch seine Fotografie zerstückelt: Rumpf, Hände, Beine, Unterleib sind abgeschnitten, was wie schon bei Mr. Morning als Verweigerung betrachtet werden kann, die Frau in ihrer Andersheit zu sehen.¹² Iris wird als (Partial-)Objekt gesehen und gebraucht, nicht als Subjekt – was auch erklärt, weshalb sich Iris selbst auf dem Bild nicht erkennt.

<Diskurs des Hysterikers>

Iris' Migräneattacken und Halluzinationen führen schliesslich zur Hospitalisierung, wo sie sich in die Hände des «Kopfschmerz-Zar[en]» Dr. Fish, eines hoch angesehenen Spezialisten für neurologische Leiden, begibt.¹³ Von diesem verspricht sie

sich nach dem erfolglosen Aussuchen einer Reihe anderer Ärzte endlich Hilfe, konfrontiert ihn jedoch gleichzeitig mit seiner Unzulänglichkeit und Unmöglichkeit, die Ursache ihres körperlichen Leidens zu erklären.

Wie schon im Zusammenhang mit dem Fettschisten Mr. Morning, dem voyeuristischen Fotografen George und mit Stephen, an dessen Begehren sich Iris ausrichtet, zeigt sich auch hier Iris' ambivalente Haltung: Einerseits bedient sie das Begehren von Dr. Fish, indem sie ihn an den Platz des Wissenden setzt und sich als (Untersuchungs)Objekt zur Verfügung stellt.¹⁴ Andererseits fordert sie ihn heraus und konfrontiert ihn mit seinem Mangel, für den Iris rätselhafte Symptome und Halluzinationen als Beweis fungieren: «Dr. Fish war ein Mann, der Erfolge liebte. Er liebte sie so sehr, dass er mir, bevor ich im Krankenhaus landete, sagte, es ging mir besser, wenn es mir schlechter ging, und jetzt, wo es mir offensichtlich nicht besser ging, mied er mich. Ich war das Symbol seines Versagens geworden, ein widerspenstiger Körper, eine Verhöhnung seiner medizinischen Überlegenheit.»

Diese Konstellation erinnert an Lacans «Diskurs des Hysterikers», in dem sich ein Subjekt an einen «Herren» wendet, dem es ein Wissen unterstellt und von dem es etwas wissen will, während es diesen «Herren» jedoch gleichzeitig mit seiner Unzulänglichkeit konfrontiert.¹⁵ Iris' Symptome können also in diesem Zusammenhang nicht nur als Ausdruck eines inneren Konflikts zweier widerstreitender Begehren verstanden werden.¹⁶ Sie weisen auch auf die Löchrigkeit des «Symbolischen»¹⁷ hin, von dem das System der empiristischen Wissenschaft und der medizinischen Sprache Teil ist, und das hier von Dr. Fish verkörpert wird. Zu fragen bleibt, inwiefern Iris als Frau einerseits dazu prädestiniert ist, andere von dieser Löchrigkeit unserer

gesellschaftlichen Ordnung zu konfrontieren und andererseits besonders gefährdet ist, ein psychosomatisches Leiden zu entwickeln.¹⁸

Bin ich ein Mann oder bin ich eine Frau?

Auch im vierten Teil gerät Iris an eine Reihe von (wissenden?) Männern. So etwa an Prof. Michael Rose, für den sie als Assistentin zu arbeiten beginnt. Die Arbeiten lassen sie ebenso kalt wie ihre früheren Recherchen für den Medizinhistoriker Dr. Rosenbergl – bis sie damit beauftragt wird, die Geschichte *Der brutale Junge* zu übersetzen. «Etwas an der Geschichte, etwas in ihr war wahnsinnig aufregend, und es hat auf uns übergelitten», wird Iris später zu ihrem Liebhaber Michael Rose sagen. Während der Übersetzungsarbeiten beginnt Iris, sich mit dem Jungen Klaus Krüger aus der Geschichte zu identifizieren. So sehr, dass sie nachts zu Klaus wird und als Mann durch das nächtliche New York zieht – ebenso wie Klaus getrieben von «perverse[n] Impulse[n]», etwas «Irrationales zu tun».

Wie schon bei Iris' körperlicher Reaktion auf das Foto scheinen sich für Iris auch hier die Grenzen zwischen Fiktion und Realität zu verwischen. «Du weißt genau, was ich, dass man keine Grenzen ziehen kann, dass wir ständig von allen möglichen Fiktionen infiziert werden, dass es unvermeidlich ist», sagt Iris später zu Michael Rose. Sie magert ab, schneidet sich die Haare kurz und zieht die Kleider eines fremden Mannes an, «Ich war dieser Junge. Woher er kam, wusste ich nicht. Klaus war vor langer Zeit an einem unterirdischen Ort, den ich nicht erreichen konnte, konstruiert worden.» Nach Freud ist es unmöglich geworden, in Iris' Ausdruck des «unterirdischen Ortes» nicht eine Metapher für das Unbewusste zu

vermuten. Mit dem luziden Satz drückt Iris aus, dass sie etwas Männliches in sich trägt, für das Klaus nur Repräsentant ist und dem sie in ihren nächtlichen Verwandlungen Ausdruck verschafft und nachforscht.

Nach Lacan kennt das Unbewusste kein Geschlecht.¹⁹ Das Subjekt nimmt lediglich auf der Ebene der symbolischen Ordnung die Position «Mann» oder «Frau» ein.²⁰ Und selbst diese Positionierung ist eine unsichere Angelegenheit. Da es keinen signifikanten der Geschlechterdifferenz gibt, der es erlauben würde, «Mann» oder «Frau» vollständig zu symbolisieren, sieht sich das Subjekt dazu gezwungen, sein Geschlecht immer wieder aufs Neue zu befragen.²¹

Die Frage, die Iris umtreibt und auf die sie sich von ihren nächtlichen Streitfzigen als Klaus Krüger eine Antwort erhofft, ist die Frage der Hysterikerin: «Bin ich ein Mann oder eine Frau?» und genauer: «Was ist das, eine Frau zu sein?»²² Eine wirkliche Antwort auf diese (unbewussten) Fragen findet Iris konsequenterweise weder im fiktiven Klaus Krüger noch beim Kunstkritiker Paris (der mit seinen Anspielungen vermutlich wesentlich zu Iris' Verwandlung in Klaus beigetragen hat). Und auch nicht bei ihrem Liebhaber Prof. Michael Rose, der sie dazu bringt, ihre nächtlichen Streitfzige als Klaus aufzugeben. Dennoch scheint sich im Laufe des Buches Iris' Haltung zu sich selbst und ihre Beziehung zu Männern zu ändern.

Das Spiel aller Frauen

Iris wird es möglich, die Lust an ihrer «Weiblichkeit» zu entdecken, die sie als «Spiel aller Frauen» erkennt, in dem sie sich verlieren kann. Weiblichkeit als lustvolles Spiel zu erleben scheint mir eine komplett andere Erfahrung zu sein, als sich dem Begehren eines anderen zu unterwerfen und zu seinem Objekt zu werden.

Mit dieser Entdeckung ihrer Weiblichkeit ändert sich auch Iris' Beziehung zu Männern. Ein letztes Mal lässt sich Iris auf eine dieser Grenzerfahrungen ein, die sie stets gesucht und gefürchtet, genossen und erlitten hat. Auf dem Weg zu ihrer Wohnung lässt sich Iris von Michael Rose die Augen mit einem Tuch verbinden, das er ihr geschenkt hat. «Wie ein Kind hatte ich das Gefühl, dass meine Blindheit mich verschwinden oder die Grenzen meines Körpers verschwimmen liess.» Dieses zunächst harmlose Kinderspiel, das dem Roman im Original auch seinen Namen gibt (*The Blindfold*) kann als Metapher verstanden werden für Iris' Phantasie, sich dem männlichen Blick als Objekt des Begehrens komplett auszuliefern und dadurch als Subjekt, als Zurückblickende und Erwidernde zu verschwinden.

Was als erotisch verspielte Geste beginnt, endet für Iris mit der erschreckenden Begegnung mit einem komplett Anderen. Michael Rose drängt sie gegen ihren Willen zum Geschlechtsakt, schlägt und beschimpft sie als «Hexe». Iris erkennt eine unüberbrückbare Kluft zwischen sich und diesem Mann, und die beiden trennen sich.

Am Ende des Buches macht der exzentrische Kunstkritiker Paris Iris ein eindringliches Angebot: «Bist Du nicht neugierig?» Iris schlägt das Angebot aus und als Paris seinerseits physischen Druck auf sie ausübt, rennt sie davon «[...] als wäre der Teufel hinter [ih] her.» Wohin sie rennt, wissen wir nicht. Vielleicht ist sie dabei, Frau zu werden – in dem Sinne, dass sie ihre Weiblichkeit, ihre Andersheit anderen, aber auch sich selbst gegenüber, erkennt und als Möglichkeitstraum annimmt.

Zum Schluss am Rande: Siri Husvedt, die ihrer Heldin den Namen Iris – ein Anagramm von Siri – gegeben hat, hat *Die unsichtbare Frau* übrigens ihrem Mann, Paul Auster, gewidmet. Eine unerhörte Botschaft? ♦

Die Schöne und das Biest

Oder: Frau werden ist ein psychischer Prozess, der Zeit braucht

Ausgehend von der mittelalterlichen Erzählung *Der Rosendorn* wird das Verhältnis von Sexualität und Ästhetik psychoanalytisch betrachtet. Dabei wird aufgezeigt, wie wir Prozesse der Aneignung und Integration von Geschlecht zur Bildung der eigenen Geschlechtsidentität alternativ zu populären Gendertheorien begreifen können.

von MG

Anmerkungen

- ¹ Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Zitate aus: Hustvedt, Siri: *Die unsichtbare Frau*. Deutsch von Ulli Aumüller. 11. Auflage. Rohwolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2012.
- ² Bronfen, Elisabeth: *Männlicher Wissensdurst, weibliche Neugierde: Überkreuzte double games von Siri Hustvedt, Paul Auster und Sophie Calle*. In: Crossmappings. Essays zur visuellen Kultur. Scheidegger & Spess. Zürich 2009, S. 173.
- ³ Siehe dazu auch: ebd. S. 167.
- ⁴ Evans, Dylan: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Tura und Kant Wien 2002, S. 100.
- ⁵ Bronfen 2009, S. 167.
- ⁶ Iris: «Seine Gegenwart liess mich schrumpfen, und obwohl ich mich darüber ärgerte, freute ich mich auch auf dieses Gefühl, Kleinermacht zu werden [...] Ich kann unmöglich sagen, warum diese Beschimpfung mir das Gefühl gab, geliebt zu werden, aber es war so.»
- ⁷ Siehe dazu auch: Bronfen 2009, S. 168.
- ⁸ Ebd.
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ Iris' Vorstellung, ein Tauschobjekt zu sein, erinnert auch an Lacans frühe Schriften, in denen er in Anlehnung an Levi-Strauss die Schwierigkeit der weiblichen Subjektposition darin sieht, dass sie in die Position eines Tauschobjektes gedrängt wird und dazu (als Tauschobjekt, als Signifikant, der zwischen verschiedenen Familienverbänden zirkuliert) «zur symbolischen Ordnung eine Beziehung zweiten Grades hat» (zitiert nach Evans 2002, S. 103).
- ¹¹ Siehe dazu auch: Bronfen 2009, S. 168.
- ¹² Ebd.
- ¹³ Interessanterweise bringt Iris ihre Symptome selbst mit ihrer Lektüre über eine Adelige aus dem 18. Jahrhundert in Verbindung, die über zwanzig Jahre an Kopfschmerzen gelitten haben soll. Auch dies ist ein Beispiel für die ausgeprägte Wechselwirkung zwischen Fiktion und Realität in Iris' Erleben, interessant wäre es, der Frage nachzugehen, inwiefern es sich bei (psychosomatischen) Symptomen immer auch um eine Form der Kulturleistung handelt.
- ¹⁴ Iris: «Dr. Fish war zweiseitlich, und ich glaube ihm halbwegs. In Wahrheit beteiligte ich mich an dem Beitrag.»
- ¹⁵ Der Diskurs des Hysterikers ist einer von vier Diskursen, die Lacan entwickelt hat, um verschiedene soziale Bindungen oder intersubjektive Beziehungen zu charakterisieren (siehe dazu Evans 2002, S. 78–81). Der Diskurs des Hysterikers muss jedoch von der Hysterie als neurotische Struktur unterschieden werden (ebd. S. 137).
- ¹⁶ Evans 2012, S. 302.
- ¹⁷ Das Symbolische bezeichnet eines der drei Register (Symbolisches, Imaginäres und Reales) in Lacans Denken. Die symbolische Ordnung kann hier, sehr stark vereinfacht, als Bereich der Kultur mit ihren Gesetzen und ihrer Sprache verstanden werden. Siehe dazu auch: Evans 2002, S. 298–301.
- ¹⁸ Den Hinweis darauf, dass die notwendige Unterwerfung des Subjekts unter eine männliche, phallogozentrische Sprache und Kultur für die weibliche Subjektposition mit einem «Selbstkannibalisierung» (Tove Soland) einhergeht und damit Aufschluss über die grosse Verdrängung psychosomatischer Leiden bei Frauen geben könnte, verdanke ich Tove Soland.
- ¹⁹ Siehe dazu: Evans 2002, S. 117–122.
- ²⁰ Ebd.
- ²¹ Ebd.
- ²² Ebd. S. 137.

Als ich vor über 20 Jahren auf der Suche nach einem Thema für meine Dissertation war, stiess ich in einer spätmittelalterlichen Märchensammlung auf eine Geschichte, die mich seltsam berührte: *Der Rosendorn* erzählt die Geschichte einer jungen Frau, deren Genitale eines Tages zu sprechen beginnt. Es beklagt sich bitterlich darüber, dass es vernachlässigt werde: Von all den Zuwendungen, in deren Genuss ihre Herrin komme, werde ihm gar nichts zuteil – und dies, obwohl man sie, die junge Dame, überall nur seinetwegen begehre. Die Schöne blickt verwundert an sich hinab und erschrickt zutiefst über das, was sie dort am eigenen Leib entdeckt: Nein, das konnte unmöglich sein, dass so ein hässliches, schwarzes, haariges Ding der Grund für die Verhöhnung der Männer war – «viel eher müsste ich mich schämen, würde man dich sehen.» Die *Fur* versucht sich treuerzig zu verteidigen, lobt die makellos hellrosa schimmernde Haut ihrer Herrin, meint aber, dass der braune Pelz ihr auch nicht schlecht stehe: «Denn jedes Ding soll man nach der Farbe loben, die zu ihm passt.» Davon will die Schöne aber gar nichts

wissen, und nachdem das kleine zottelige Ding noch einmal frech seinen Anteil an Ehre und Anerkennung fordert, wird es von der Herrin zum Teufel gefügt: «Geh weg, du verfluchtes schwarzes Ungeheuer, stachelig wie ein Meermonster. *Du pist grulich geschuffen*!»

Unter Tränen trennt sich die *Fur* von ihrer Herrin und versucht ihr Glück bei den Männern alleine. Doch es wird ihr schlecht gelohnt: Wo immer man sie erblickt, hält man sie für eine Kröte und tritt sie mit Füssen. Der Herrin aber ergeht es nicht viel besser: Kaum hatte sie herumgesprochen, dass ihr das Ding zwischen den Beinen fehlte, wurde sie als *die Fidlase* verachtet. Man begann, den Blick von ihr abzuwenden und tat, als ob man sie gar nicht mehr sähe. Beide sind zutiefst unglücklich und wünschen sich nichts schmerzlicher, als einander wieder zu finden. Als sie sich tatsächlich nach einem Jahr just an der Stelle, an der sie sich getrennt hatten, wieder begegnen, sind sie überglücklich und beschliessen, einander nie mehr zu verlassen.