

Urte Helduser

Joan Smith: Femmes Totales. Wie Bilder von Frauen entstehen

Berlin: Rütten & Loening, 1998, 160 S., 38 Abb.¹

Als im Jahr 1994 in einem Artikel des *New Yorker* die Autorinnenschaft des vierzig Jahre zuvor anonym erschienenen Skandalromans *Die Geschichte der O* endgültig enthüllt wurde, konnte sich eine Partei in einem heftig geführten Streit bestätigt fühlen: Während nicht nur Feministinnen angezweifelt hatten, daß sich hinter dem Pseudonym „Pauline Réage“ tatsächlich eine Frau verberge und die Schilderungen weiblicher Unterwerfung unter die sexuelle Gewalt eines Mannes im Roman vielmehr als zweifelsfreien Ausdruck einer Männerphantasie deklarierten, stellte sich nun heraus, daß das Buch tatsächlich aus der Feder einer Frau stammte. Recht bekamen damit diejenigen, für die sich in den Schilderungen von Vergewaltigungen und Auspeitschungen unverblümt der wahre weibliche Charakter äußere: Endlich eine Frau, die entgegen aller Zeittrends die sexuelle Determiniertheit ihres Geschlechts zugab und sich zum masochistischen Charakter weiblichen Begehrens bekannte.

Für Joan Smith ist die Frage, ob sich in der *Geschichte der O* weibliche oder männliche erotische Phantasien äußern, mit dem Outing der Autorin Dominique Aury allerdings noch nicht geklärt. In ihrem Buch *Femmes totales. Wie Bilder von Frauen entstehen* zeigt Smith die Verwicklung eines Mannes in die Geschichte: Der Roman enthüllt sich als Liebesbrief an den Liebhaber, der die Autorin zu verlassen droht, ihre Phantasien sind ein Versuch, ihn an sich zu binden, er selbst ermuntert sie zum Schreiben: „Ein Roman, der für seinen Mut gelobt wurde, weil er eingesteht, daß Frauen sich heimlich danach sehnen, dominiert zu werden, [...] entpuppt sich als Text, den eine Frau aus Angst verlassen zu werden, geschrieben hat.“ Entgegen einer Belobigung des Buches als Paradigma weiblichen Schreibens über Sex diagnostiziert Smith die „Abwesenheit eines leidenschaftlich empfindenden, begehrenden weiblichen Körpers“. (S. 117) Vielmehr erzähle das Buch den Männern, was sie hören wollen.

Die Diskussion um *Die Geschichte der O* verdeutlicht den jeweiligen Anteil von Männern *und* Frauen an der kulturellen Produktion von Weiblichkeitsbildern, die Smith in ihrem Buch untersucht. Ob Prinzessin Diana, Jacky Kennedy oder Mandy Allwood, die durch eine Fertilitätsbehandlung beinahe-Mutter von Achtlingen, alle sind perfekte Inszenierungen weiblicher Stereotype, an denen die Protagonistinnen auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maße selbst beteiligt sind.

Diese zeitgenössischen Frauenbilder und ihre Negativfolien von grausamen Serienmörderinnen bis zu den *Femme fatales* des *Film noir* betrachtet Smith als

Grenzmarkierungen, die den Bereich des Erlaubten und Verbotenen in den Geschlechterrollen von einander unterscheiden und damit der Stabilisierung einer im Zusammenbruch begriffenen Gewißheit über die Geschlechterdifferenz dienen sollen. Smith diagnostiziert eine wieder vermehrt geschürte Angst vor einer Angleichung der Geschlechter. Als Bestandteil eines die Jahrhundertwende begleitenden Weltuntergangsszenario äußerte sich diese Furcht etwa in der Klage um karrieristische, sich dem Kinderkriegen verweigernde Frauen und werde in den letzten Jahren von einem backlash in Form von essentialistischen Geschlechtertheorien etwa Matt Riddleys (*Eros und Evolution. Die Naturgeschichte der Sexualität*, München 1995) oder John Grays (*Männer sind anders. Frauen auch*, München 1992) begleitet.

Die Analyse der von ihr untersuchten weiblichen Stereotype ordnet Smith gemäß ihrer Theorie der Grenzziehung in zwei Gruppen: in die der „Traumfrauen“ auf der einen und der „Alpträume“ auf der anderen Seite.

Als die drei Traumfrauen des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts schlechthin betrachtet sie die britische „Königin der Herzen“ Diana, den amerikanischen nationalen Witwen-Mythos Jacky Kennedy/Onassis und das Sex-Idol Marilyn Monroe, deren Gemeinsamkeit nach Smith nicht zufällig in ihrer jeweiligen Verbindung mit irgendeiner Form von (persönlicher) Tragödie steht.

Das Kapitel über die britische Prinzessin ist laut Hinweis des Verlags bereits vor dem tödlichen Unfall verfaßt worden. In der Beschreibung der Figur erscheint der baldige Tod jedoch als notwendiges Ereignis, wenn das von Diana selbst mitkonstruierte Bild aufrechterhalten bleiben soll: Lady Di erscheint darin „zum Sterben schön“. Die (Selbst-)Stilisierung Dianas zum Opfer der sensationslüsternen Boulevardpresse sowie der erstarrten britischen Monarchie und schließlich als klassische *donna abbandonata* hätte keine Kratzer einer verblassenden Schönheit aushalten können. Im Gegensatz zu ihrer Traumfrau-Kollegin Claudia Schiffer, der ihr Chef und Schöpfer Karl Lagerfeld erst ins Gesicht sagen mußte, daß ihr „Verfallsdatum abgelaufen“ sei, wurde Diana rechtzeitig verbraucht.

Hätte ihre Geschichte einige Jahre früher stattgefunden, wäre Diana sicher auch zu Jacky Kennedy und Marilyn Monroe in Andy Warhols Galerie weiblicher Pop-Ikonen aufgenommen worden. In der Tatsache, daß Warhol die Präsidentenwitwe und das Filmsternchen genau dann zum Objekt einer künstlerischen Obsession macht, als sich mit ihnen eine tödliche Tragödie verbindet – ein Attentat und ein Selbstmord – sieht Smith ihre These bestätigt, daß die mit den Frauen verbundene Faszination sich an dieses tragische Moment knüpft: „Wir mögen unsere Ikonen am meisten dann, wenn sie leiden“ (S. 43).

Nicht nur als bevorzugte Motive Warhols, sondern vor allem durch die Person John F. Kennedys sind die beiden unterschiedlichen Frauen, die auch im blutbefleckten Kleid noch Reinheit verkörpernde trauernde Witwe und die mutmaßliche Geliebte, miteinander verbunden: Als „dunkle Madonna“ und „blondes Dummchen“ (S. 45).

Auf der Seite der Alpträume findet dieses Paar eine Entsprechung: in Gestalt der Serienmörderinnen Myra Hindley und Rosemary West, die sich im Gefängnis

begegnen und dort Freundschaft schließen: als „blondes Gift“ und „biedere Hausfrau“, die gemeinsam das weibliche Duo aus „weißer Teufelin“ und „schwarzer Witwe“ bilden. Während Myra Hindley in ihrem äußeren Erscheinungsbild als eiskalte Mörderin überzeugte, wirkten die in der Boulevardpresse veröffentlichten Bilder der eher bieder und zurückhaltend aussehenden Rosemary West enttäuschend. Um so erfolgreicher funktioniert aber hier die Konstruktion des öffentlichen Bildes eines weiblichen Monsters, das in offensichtlichem Gegensatz zur tatsächlichen Geschichte Wests steht: West scheint vielmehr als junges Mädchen aus Abhängigkeit von ihrem wesentlichen älteren Mann zu dessen Komplizin geworden zu sein. Auf die Serienmörderinnen der Gegenwart wird der Mythos der Lady Macbeth projiziert: „Wenn eine Frau schlecht ist, dann ist sie bei weitem schlimmer, als ein Mann es jemals sein könnte.“ (S. 140)

Nicht immer geht Joan Smiths dichotomisches Modell, der „Traumfrauen“ auf der einen und der „Alpträume“ auf der anderen Seite, völlig auf. Auf der Traumfrauen-Seite handelt die Autorin neben den drei Persönlichkeiten Diana, Jacky und Marilyn, den „Mythos Mutterschaft“ sowie die Models und Modelle ab.

Zu den Alpträumen zählt Smith außer den Serienmörderinnen die Geschichte um die Autorinnenschaft der *Geschichte der O*, die *Femme fatale des Film noir* und ein Kapitel über „freiwillige Kinderlosigkeit“.

Zumindest in ihrer Darstellung der Filmfrauen entgeht der Autorin jedoch die Ambivalenz, die die ebenso verführerisch wie bedrohlichen von Barbara Stanwick, Jane Fonda, Kathleen Turner oder Glenn Close verkörperten Heldinnen hervorrufen. Ebenso zeigt sich in der Erfolgsstory der *Geschichte der O* ein eher Faszination auslösendes als alptraumartiges Bild.

Während Smiths Modell der Grenzziehungen durch negative und positive Stereotype somit eher auf wackligen Beinen steht, überzeugen vielmehr die Einzelanalysen ihrer Fallbeispiele. Durch die Kontrastierung der Geschichten ihrer Heldinnen mit Vergleichen aus Literatur- und Kunstgeschichte (die zum Teil auf die Selbstdarstellung der Figuren zurückgehen) werden die exemplarischen Fälle als kulturhistorische Muster erkennbar: So zum Beispiel, wenn Smith die Rolle von Models wie Claudia Schiffer, Kate Moss oder Naomi Campbell gegenüber den männlichen Stardesignern der Haute Couture mit der der Modelle der präraffaelitischen Maler als „Pygmalion-Phantasien“ vergleicht, die die Frauen als *tabulae rasae* benutzen. Unter anderem zieht Smith in diesem Zusammenhang etwa Romanbeispiele der Brontë-Schwester, Charles Dickens.

Das Resümee, daß die Autorin aus ihren Analysen zieht, mutet gegenüber diesen Einzelstudien jedoch etwas merkwürdig an. Problematisch ist zunächst, daß Smith ausgerechnet das apokalyptische Überbevölkerungsgerede eines Biologen wie Edward O. Wilson heranzieht, um „freiwillige Kinderlosigkeit“ zu rechtfertigen. Ebenso hätte Smith besser darauf verzichtet, bei der Suche nach den historischen Gründen für die von ihr beschriebenen Weiblichkeitsbilder ausgerechnet patriarchalische Strukturen des Islams zur Zielscheibe ihrer Kritik zu machen, handelt es sich bei den Bildern, die sie analysiert, doch ausschließlich um solche westlicher Gesellschaften. Irreführend ist auch der (Unter-)Titel des Bu-

ches, denn erklärt wird kaum „wie Bilder von Frauen entstehen“, sondern vielmehr liefert Smith aufschlußreiche Beispiele für das Funktionieren von stereotypen Geschlechterimages in der öffentlichen Wahrnehmung. Die Titelwahl deutet jedoch bereits den oberflächlich generalisierenden Gestus eines allumfassenden Erklärungsanspruchs des Buches an. Die abschließenden „fünf Thesen und eine Schlußfolgerung“, die den gegenwärtigen Versuchen der Reaktivierung von tradierten Geschlechtscharakteren ein Plädoyer für eine Marginalisierung der Differenz entgegensetzen sollen, erwecken schließlich den Eindruck, als wolle oder müsse Smith den Feminismus neu erfinden. Ihre Behauptung, als erste die Geschichte der Theorien der Verschiedenheit der Geschlechter als historische Übertreibung entlarvt zu haben, mit der sie „ziemlich alleine dastehe“, zeugt von einer Mischung aus Unbekümmertheit und Ignoranz in der Teilhabe am feministischen Diskurs.

Nicht zuletzt die Verlagswerbung unterstützt einen Hauch von Unseriosität. Attestiert wird der Autorin, die Entdeckung der „zunächst abwegig klingenden These“, „unser Geschlecht [sei] nicht angeboren, sondern gesellschaftlich determiniert“, so als hätte es Simone de Beauvoir und Judith Butler nie gegeben.

- 1 Aus dem Englischen von Henriette Zeltner und Astrid Roh (engl. Originaltitel: *Different for Girls. How Culture creates Women*, London: Chatto & Windus, 1997), broschiert, ISBN 3-352-00618-0 39,90 DM (38,40 SFr, 291,- ÖS.).