

erotische Inspirationen und Wissensdurst direkt mitteilen und austauschen könnten: Spiel-Orte (wie etwa Frauenbars, Saunas mit Entertainment, Cafés, Restaurants, warum nicht?) mit einladenden Séparés, Liebeslagern und galantem (abwechselndem!) Service . . . Und neben solch „profanen“ Strukturen mit ihren entsprechenden Verhaltenskodexen vielleicht sogar solche, wo wir gemeinsam rituelle Rendezvous mit dem „heiligen Eros“ erproben könnten, um Erotik bewußt als etwas zu erleben, das wir nicht „besitzen“, sondern das uns höchstens beflügelt . . . Wäre es nicht denkbar, daß wir eine menschliche und damit sexuelle Freiheit wiederfinden, wie sie ähnlich in Kulturen bestanden haben muß, in denen unser Körper nicht als angst- und ekelregend, sondern als schön, machtvoll und heilig empfunden wurde? Und wo in bestimmten Feiern ein Bewußtseinszustand eintrat, in dem jede Frau für alle anderen Frauen als wissens- und damit liebenswert galt?

Ich gebe zu, Zukunftsvisionen, die an unsere ferne Vergangenheit anknüpfen, regen mich an . . . Und wenn es schon so weit wäre, würde ich jetzt – je nach Venusstand – von meinem Schreibtisch gemächlich zu einem unserer Spiel-Orte schlendern . . . oder nähme mir ein Taxi zum Tempel!

## Anmerkungen

- 1 „In ihrem Essay ‚der Ursprung der Familie‘ zählt Kathleen Gough acht charakteristische Eigenschaften männlicher Macht in archaischen und modernen Gesellschaften auf, die ich als Ausgangsschema benutzen will: ‚Männer haben die Macht, Frauen Sexualität zu verweigern oder aufzuzwingen; über die Arbeit (auch des Gebärens) von Frauen zu bestimmen oder sie auszubeuten, um die Früchte dieser Arbeit unter Kontrolle zu halten; Kontrolle über ihre Kinder auszuüben oder ihnen die Kinder fortzunehmen; Frauen an ihrer Körper- und Bewegungsfreiheit zu hindern; sie als Objekte bei Geschäften unter Männern zu benutzen; ihre Kreativität zu ersticken oder ihnen weite Bereiche des verfügbaren Wissens der Gesellschaft und ihrer kulturellen Errungenschaften vorzuenthalten.‘“ Adrienne Rich: „Zwangsheterosexualität“, in: „Macht und Sinnlichkeit – ausgewählte Texte“ von Adrienne Rich und Audre Lorde, erscheint im Frühjahr 1983 im Sub Rosa Frauenverlag, Berlin.
- 2 Französischer Schriftsteller; marxistisch, soziologisch, analytisch und vor allem erotisch inspirierter Denker; 1962 gestorben. Ich beziehe mich auf sein Buch „Der heilige Eros“, Berlin, Ullstein-Verlag (Taschenbuch) 1974.

- 3 Fast alle Worte, genau wie fast alle Orte, sind männlich besetzt. Es wäre schön, wenn wir z.B. das Wort „Erotik“ für uns hätten und dem Patriarchat die „Sexualität“ überlassen könnten, aber so einfach ist es nicht. Wir müssen mißbrauchte Wörter gebrauchen und darauf dringen, daß sie durch uns einen neuen Sinn bekommen – und damit einen neuen Klang.

## Sylvia Kade Unsere Leichen lieben noch . . . Über die alternden Frauenidole in Rosa von Praunheims Arbeiten . . .

Es ist so selbstverständlich nicht, daß alternde Menschen – und erst recht nicht alternde Frauen – noch der Liebe frönen und es lohnt die Frage danach. Obwohl nun der Filmemacher und Hörspielautor Rosa von Praunheim ein Mann ist, der noch dazu nur Männer begehrt, hat dieser sich mit den Liebesbedürfnissen alternder Frauen identifiziert und die Frage danach stets aufs Neue in seinen Filmen und Hörspielen gestellt.

Rosa hat alle seine „Superstars“ selbst entdeckt, „die Künneke“, „die Bettwurst Luzi“ und „Telly Brown Superstar“, zuletzt „die Götze“, nur um sich getarnt hinter der Kamera oder dem Mikrofon sogleich wieder zu verstecken und darauf zu hören und zu schauen, wie seine Idole sich selbst in Szene setzten. Sobald aber die Idole in Wallung gerieten, sich und andere entblößend, hat Rosa dann – höflich und leicht asthmatisch hingehaucht – die immer gleiche Frage an seine Idole gerichtet:

„Meine Liebe, was macht Dein Sexleben?“

Die Antwort hierauf wurde ihm entgegengeschrien, anders als von den Jüngeren, die ihr Liebesleben vermeintlich noch als ihr Eigentum betrachten, das es im Seelengral zu hüten gilt.

An dieser Stelle interessiert weniger die Auseinandersetzung mit der Ästhetik Rosa von Praunheim's als vielmehr die Frage nach einer Lebensform, unter welchen Bedingungen nämlich und durch welche sozialen Fiktionen und Sprachspiele die Liebesbedürfnisse von alternenden Frauen sich realisieren bzw. verhindert werden. Mit der Rede von den Sprachspielen und Lebensformen ist zugleich impliziert, daß nicht individuelle Neurose sondern soziale Brechungen und Vermittlungen der Liebesspiele angesprochen sind, die diesen durch die Sprachspiele der Gesellschaft widerfahren. Aus Gründen der Darstellbarkeit sollen die einer direkten Beobachtung nicht zugänglichen Liebesbedürfnisse alternder Frauen anhand eines dokumentarischen Hörspiels von Rosa von Praunheim dargestellt werden.

Zunächst sollen die von Rosa befragten alternenden Frauen um die 60 zu Wort kommen, was diese über die Liebe zu sagen haben. Sodann wird der Frage nachgegangen, was das Faszinosum dieser Frauen für Rosa von Praunheim ausmacht und in welcher Verbindung dessen Fiktionen zusammen mit den Sprachspielen der Gesellschaft auf die Lebensform der Frauen einen Einfluß nehmen. Abschließend soll dann auch die Lebensform der Frauen selbst zur Debatte stehen.

In dem (1981) produzierten Hörspiel „Frauen zwischen Hitler und Goethe“ hat von Praunheim fünf mit ihm befreundete ältere Frauen u. a. nach ihrem Liebesleben befragt, und die Antwort hierauf dokumentarisch aufgezeichnet. Die folgenden Dialog-Zitate sind dem Hörspiel ausschnitthaft aber wörtlich entnommen und von der Autorin locker kommentiert zu Portraitskizzen zusammengefaßt worden, um die Eigenart der jeweiligen Lebensentwürfe der Frauen zu verdeutlichen. Zudem wurden Beobachtungen eingefügt, die dem zu dem Hörspiel entstandenen Film: „Unsere Leichen leben noch“ entstammen.

### I. „Die unerhörte Verbindung“ . . .

Maria steht ganz ihren Mann, obwohl sie als einzige der fünf Frauen noch mit einem Mann zusammenlebt. Als ehemalige Tänzerin der Mary-Wigman-Schule hat sie den durchtrainierten Körper und die eiserne Disziplin einer Ballettänzerin und erinnert in der Strenge des Ausdrucks ein wenig an den „Bamberger Reiter“. Stets aktiv, übernahm sie in eigener Regie nach

einem kurzen lebensgeschichtlichen Zwischen spiel als Wirtin einer Künstlerkneipe den Frankfurter literarischen Kulturbetrieb, den sie noch heute organisiert.

Sie ist es auch, die in dem hier wiedergegebenen Hörspiel in dem Gespräch anläßlich eines 5-Uhr-Tees in der Damenriege für Ordnung sorgt und energisch zum nächsten Thema überleitet, indem sie imperativisch mit einem „Ich verstehe!“ das vorausgegangene Thema beendet.

Maria ist durch und durch gewillt, nur das Positive und Aufbauende im Leben zu sehen und unerschütterlich an die Möglichkeit von Veränderung zu glauben:

*„Ich glaube, es ist nicht anders, als es Goethe schon gesagt hat: Nichts schöner als die Wirklichkeit! Und ich denke jeden Morgen, wenn ich aufstehe, da ich mich wohlfühle, dann finde ich es immer ein Geschenk zu leben.“*

Inka, die kuhäugige Schöne, erwidert daraufhin sanft und zugleich doppelzüngig:

*„Ja, Du hast es ja auch besonders gut mit Deinem Johannes“.*

und fügt mit einem kleinen Seitenhieb hinzu,

*„und er hat sehr viel Verständnis für Dich, denn Du bist nicht einfach, das weißt Du!“*

Maria, die die großen Gefühle und Worte liebt, kontert mit Pathos in der Stimme:

*„Nein, aber er ist auch nicht einfach, weil er ein sehr kritischer Mensch ist . . . Im Grunde war ich sicher in meinem ganzen Leben mehr lesbisch. Und das finde ich ja auch am Johannes, weil der auch bisexuell ist. Und vielleicht diese unerhörte Verbindung, weil er auch sehr weiblich empfindet . . . Aber mein großes Liebesverhältnis war mit einer amerikanischen Journalistin. Und ich würde sagen, durch die wurde ich als Frau sexuell überhaupt erst aufgeschlossen.“*

Die Liebesbeziehung zu einer Frau nahm Maria auf, als sie bereits eine Ehe, aus der ein Kind hervorgegangen ist, hinter sich hatte. Maria betont aber, daß sie schon als Kind zur Toleranz erzogen worden ist:

*„Es gab damals für uns schon als Kinder keine Schranken zu den anders veranlagten Menschen!“*

Sie erhebt jedoch die Toleranz nicht nur in geschlechtlichen Dingen zu dem Gebot ihres weiteren Lebens, und kämpft während des Faschismus für verfolgte Juden und Kommunisten. Auch heute noch schlägt ihr Herz links, und man glaubt ihr, wenn sie mit Pathos verkündet:

*„Ich lebe im Aufbruch, täglich im Aufbruch!“*

„Weiter warten“ . . .

Ganz anders Nora, die Sanfte, Abhängige, die ein Leben lang ihrer Mutter hörig geblieben ist. Obwohl sie den Faschismus als Opfer überlebt hat, ist sie nicht als Verfolgte des Naziregimes sondern erst lange nach dem Krieg zu Bewußtsein gekommen. Erst als Ausgestoßene, nachdem sie als Witwe aus dem Rahmen ihrer bürgerlichen Ehen gefallen war, hat sie sich einer linken Partei angeschlossen, in der sie die Geborgenheit gesucht hat, die sie in den privaten Beziehungen vermißte. Die ehemals sehr schöne Frau, die von der Liebe lebte, und sich immer nur dann als ganzer Mensch fühlte, wenn sie geliebt wurde, leidet am stärksten unter dem Abzug des Begehrens im Alter. Sie ist entmutigt und Maria versucht sie aufzumuntern:

„Aber Norchen, Du siehst phantastisch aus, will ich Dir sagen, Du hast noch immer Deinen schönen Kopf!“

Nora verteidigt sich defensiv gegen die mögliche Spitze:

„Das freut mich, aber es wäre ja schön, wenn's andere auch so wäre, aber ich glaube, das kann man nicht auf Dauer, es sei denn, wenn man hungert oder keinen Alkohol trinkt.“

Maria schließt eine solche Zumutung lachend und immer noch aufbauend aus:

„Aber ich finde überhaupt nicht, wenn man auf alles verzichtet, dann muß man nicht mehr leben.“

Auch Nora wurde wie Maria erst im späteren Lebensalter, nachdem sie zwei Kinder geboren und eine Ehe hinter sich hatte, zur Liebe „erweckt“, in diesem Fall jedoch durch einen weit jüngeren Mann:

„Ja, das war so ein Mann, der war so, ich glaube nahezu 10 Jahre jünger. Durch diesen Mann habe ich überhaupt erst gemerkt, was Lust ist.“

Nach dem Ende ihrer zweiten Ehe durch den Tod ihres Mannes stürzt sich Nora auf den „ersten, besten Mann“, der ihr Nähe und Rettung aus ihrer Not verspricht:

„Und er starb dann 63. Und hab dann aber sehr schnell z. B. wieder mit einem Mann geschlafen. ‚Als das Bett noch warm war‘, sag ich immer. Das war ein alter Freund von mir, und der hatte mir seine Hilfe angeboten.“

Inka kann das gut verstehen und nennt die Situation ohne falsche Scham beim Namen:

„Das war ja praktisch so eine Erlösung aus Deinem Schmerz. Es gibt auch Männer, denen die Frau gestor-

ben ist, und die gehen dann in den Puff. Das können wir ja leider nicht. Ich kann das gut verstehen.“

Nora erzählt weiter, daß sie sich im späteren Alter immer wieder in weit jüngere Männer verliebt hat, die ihre Sehnsucht nach Nähe befriedigt und Schutz versprochen haben, die bereit waren und sich nicht entzogen. Und doch sind sie davongezogen. So war für Nora die Liebe, an die sie geglaubt hatte, als ganze entwertet, und wurde von ihr als bloßes „Abenteuer“ abgeurteilt:

„Und dann habe ich noch ein paar Abenteuer gehabt, mehr nicht. Und das bedaure ich zutiefst. Ich möchte schon jemand haben, mit dem ich alles zusammen machen kann. Und heute ist das so, daß das auch eine Frau sein könnte.“

Inka kann den Wunsch nach Nähe wiederum gut verstehen, aber sie überkommen Selbstzweifel, die sie jedoch gegen Nora wendet, denn sie hat sich und ihresgleichen mit den Augen der anderen sehen und hassen gelernt:

„Aber die Schwierigkeit ist folgende: Da mußt Du Dich ja kritisch betrachten. Unser Körper läßt nach, wir verwelken langsam, und dann kann man diese Ansprüche nicht mehr stellen. Im Grunde wünschen wir uns immer noch Jugend, Schönheit am anderen, und dann können wir nicht erwarten, so etwas zu bekommen, weil wir selbst nicht mehr so sind.“

Nora hingegen hat die Hoffnung nicht aufgegeben. Sie wartet in ihrem Reihenhauses, das stets offen ist für jedermann, wartet noch nachts um 4.00 Uhr auf einen Anruf, trinkt währenddessen Rotwein und schreibt Gedichte wie das folgende über einen nächtlichen Hundespaziergang, um nicht depressiv zu werden:

„Nein, nein, mir fällt nichts ein, in dieser murkelnden Septemberrnacht. Ich triefe wie die lahmen Regentropfen, auf die der Hund ganz stramm gepinkelt hat, und wünsche mir in einer ganz besonders großen Pfütze den Schuh von einem superstarken Mann, um ganz darin zu ertrinken. Und denke immerzu nur eines: Mann ist Mann. Der Skat verlief verhältnismäßig, auf meinem Rücken tummelt sich eine Allergie-Phobie. Da nimmt sie Platz, und wenn mich auch sonst nichts juckt, dann tut es wenigstens doch sie. Der Mond zeigt seine schlechte Seite, er paßte sich mir an.“

Nora hat das Warten gelernt, und wartet weiter auf den romantischen Prinzen, der sie aus ihrem verwunschenen Schloß erlösen soll:

„Jetzt leb ich halt allein, aber immer in der Hoffnung, daß sich noch mal was tut, und ich hab auch meine bestimmten Vorstellungen . . . Wenn das nicht ist, dann warte ich weiter, ich warte aber noch, aber das ist nicht so leicht.“

Inka sieht das Problem nicht unrealistisch auch als eines der Beweglichkeit und nicht allein der Zeit:

*„Aber Du kannst nicht zu Hause warten!“*

*„Mit dem Hintern auf dem Eis“ . . .*

Inka, die von weitem als 60jährige noch immer wie ein junges Mädchen aussieht, und auch erwartet, zunächst ein solches Kompliment zu hören, nennt souverän ihr Alter, denn dies zu verbergen, hat sie sich längst „abgewöhnt“. Sie ist auch sonst von einer eher gewöhnlichen Aufrichtigkeit, sagt, was sie denkt und auch, daß sie für Hitler „auf den Mond geflogen“ wäre:

*„Ich habe ihn geliebt!“*

Inka singt lauthals Nazi-Lieder und ahmt bis heute sich ironisierend mit rauchiger Stimme Zarah Leander nach.

Sie sagt: „Also, ich ahme jetzt ein bißchen die Zarah nach“, und singt „In mir tobt's wie ein Vulkan, wie ein Sturm im Ozean, meine Glut braucht ein Ventil“ – „also das war falsch“ – „wenn mir einer heut' gefiel, holla, der hätt' es gut!“

Inka verarscht Inka, die Lieder wie Zarah singt, oder wie Rosa von Praunheim es einmal ausgedrückt hat:

*„Als ich Zarah zum ersten Male sah, war ich enttäuscht. Zarah verarschte Zarah, machte sich lustig über ihren Kitsch der frühen Jahre und überließ das nicht dem Publikum. Aber nur so schien sie überleben zu können.“ (1)*

Ebenso wie Rosa pocht auch Maria auf Authentizität:

*„Du bist doch Du, wie kannst Du Dich mit Zarah Leander vergleichen!“*

Inka aber hat durch Selbstironie „überlebt“, durch penetrante Anzüglichkeiten am Rande der Obszönität, von denen sie weder sich noch andere verschont.

Nach dem Krieg ist sie auf zweitrangigen Tengel-Tangel-Bühnen aufgetreten, als was, weiß man nicht, dafür aber wie.

Heute arbeitet sie als Sekretärin. Im Gegensatz zu Luzi, die „an ihrem Schreibtisch sterben will“, kann sie jedoch die Pensionierung kaum abwarten:

*„Ach, ich gehe mit Freuden, ich hab doch noch so viel vor, wo ich kein Büro gebrauchen kann (Lachen)“.*

Die Andeutung genügt, jeder kann sich vorstellen, wozu.

Inka wechselt ständig thematisch vom Leben zum Tod, und vom Tod zum Leben, denn alles wird zum sinnlichen Ereignis. Das Leben zu zweit ist gut durch Bewegung, durch Körperlichkeit und Geruch, das Leben allein aber wie auf einer „Eisscholle“:

*„Schau, ein Partner, auch wenn man manchmal Wut auf ihn hat, aber es ist jemand da, es bewegt sich jemand.“*

Übergangslos beschreibt Inka die Leere der Zeit nach dem Tod ihres Mannes, um sogleich zu der Darstellung einer leidenschaftlichen Liebe überzugehen:

*„Ja, das war sehr schlimm und ich hab gedacht, man ist ja, wenn man länger zusammenlebt, wie siamesische Zwillinge, und wenn dann einer weg ist, dann kann der andere überhaupt nichts mit sich anfangen. Du hast das Gefühl, Du wirst mit dem nackten Hintern auf eine Eisscholle gesetzt. So fühlst Du Dich. Fürchterlich. Es ist schauerlich, und da hab ich mir überhaupt nicht vorstellen können, daß ich jemals einen Mann, überhaupt einen Mann, einen anderen als den, im Bett haben könnte. Da hat eben alles gestimmt. Und dann ist das passiert, im TAT in der Pause, steck ich mir eine Zigarette an und da kommt ein Mann auf mich zu, ein junger Mann mit 'nem Bart, das war damals modern, Vollbart, heute kann ich die nicht mehr ausstehen. Hmm. Aber damals fand ich das schön, und 'son sanfter Typ, und gab mir Feuer . . . Und daraus entwickelte sich eine richtige leidenschaftliche Liebe . . . Und nach 'nem halben Jahr konnte ich es nicht mehr ertragen, mir fiel alles auf den Wecker, der Bart, und dann, wenn der sprach . . .“*

Auch heute noch hat Inka Liebhaber, die stets weit jünger sind als sie, die sie aber nurmehr sporadisch sieht:

*„Und der ist 25 Jahre jünger, den hat das nicht gestört. Alter ist für den 'ne Zahl. Also das ist so, ich hab in meinem Leben mit keinem Mann, auch nicht mit meinem Ehemann, im wahrsten Sinn „schlafen“ können. Aber mit diesem Mann konnte ich das. Ja, ich kann ihn wirklich im wahrsten Sinn des Wortes „riechen“ (Lachen). Und so junge Männer riechen gut, also, oh-la-la!“*

Inka ist das „Weibchen“ der Frauengruppe, die ihre erotischen Chancen konkurrierend gegen die anderen ausspielt, und zugleich offen und unverblümt bekennt, das Älterwerden zu hassen, weil es einen Verlust an Schönheit – und damit der Chancen beim Mann – bedeute:

*„Wenn die Leute sagen, ab 50 fängt man an zu leben, ich finde das Scheiße. Ich finde Jungsein und Schönsein ist viel schöner als Altsein!“*

Alle anderen Frauen brechen hierauf in ein wil-

des Protestgeschrei aus, und leugnen, was Inka beim Namen zu nennen wagte. Inka glaubt auch weder sich noch den anderen, wenn das Leiden an den sexuellen Einschränkungen bestritten wird, die das Alter mit sich bringt:

*„Also wenn das mit dem Sex stimmt, dann bin ich mit 90 ne Schönheit! Ich will ja damit ausdrücken, daß ich gar nicht die Absicht habe, keinen Spaß mehr an solchen Dingen zu haben. Man kann sich das auch einreden, man wolle das nicht mehr. Ich nehm mir jedes Jahr vor, wenn ich Geburtstag hab', so jetzt ist Schluß damit (Lachen), und da kommt mir immer was dazwischen!“*

Insofern auch grenzt sich Inka deutlich gegen die Geschlechtsgenossinnen ab:

*„Ich hab also nicht gedacht, daß das so schön werden würde. Denn als Du sagtest, Maria, lauter so Weiber, so Gleichartige, da hab ich gedacht, um Gottes Willen, „Damenkränzchen“, da bin ich immer geflüchtet. Aber ich muß sagen, ich bin sehr angenehm überrascht.“*

Ihr Selbsthaß drückt sich in ihrem Widerwillen gegen das eigene Geschlecht nahezu körperlich aus, und nur ein Mann ist in ihren Augen liebenswert, wohingegen lesbische Beziehungen für sie ekelhaft sind. Infolgedessen hatte sie bei der einmaligen Annäherung einer Frau an sie nur den einen Gedanken:

*„Mensch, käm jetzt son richtiger schöner Kerl! Ich kann das nicht, diese Weichheit der Frauen, die find ich so fürchterlich, ich brauch nen schlanken, drahtigen Mann!“*

### *Musik ist Erotik . . .*

Auch Anneliese bleibt von Inkas Attacken nicht verschont. Nachdem Anneliese mit ihrer raumfüllenden Sopranstimme die „Kartenarie“ aus „Carmen“ vorgetragen hat, empfängt sie Applaus und zugleich Gehässigkeit:

*„Also Anneliese, Du kannst mich mit jeder Oper jagen, also ich mag keine Opern, weil es mir zu theatralisch ist, und unecht ist, aber wenn ich so ein Lied höre, hervorragend!“*

Maria stimmt in die Kritik ein, auf anderer Ebene:

*„Ich habe das Gefühl, daß Du Deinen Beruf einfach abgeschoben hast.“*

Und Inka ergänzt:

*„Daß sie nur noch Oma spielt.“*

Maria fügt aufbauend und dirigistisch zugleich hinzu:

*„Also Anneliese, jetzt will ich Dir mal was sagen, hervorragend! Ich muß Dir sagen, Du wirst Dich ab morgen anders anziehen (Gelächter), Du siehst, eben wie Du das dargebracht hast, jung aus, und Du kleidest Dich zu bürgerlich. Das darfst Du nicht zu Deinem Typ!“*

Die Damen sind sich einig, das Matronenbild von Anneliese muß wegetuschiert werden, denn es erinnert daran, was niemand sein will, eine Oma. Und doch hat Maria ihr gerade zuvor auch diese Rolle zugeschrieben. Maria sagt einerseits:

*„Ja, sie spielt Oma.“*

Und einen Satz weiter:

*„Schon das Wort ‚Oma‘ find ich ein grausliches!“*

Inka faßt sodann die Kritik an Anneliese zusammen:

*„Dein Leben besteht nur noch aus Deinem Enkel. Du hast doch Dein eigenes Leben!“*

Anneliese, eine stattliche Frau mit üppigem Busen und hochgestecktem schwarzem Haar, fühlt sich in die Ecke gedrängt von so viel ausgespielter Jugendlichkeit:

*„Ich weiß nicht, was ihr meint, ihr glaubt, ich würde mit meiner Sexualität überhaupt nicht fertig?“*

Inka und Maria unisono:

*„Du hast überhaupt keine mehr! Du hast Deinen Enkel!“*

Anneliese geht nun in die Offensive und sagt, was sie von den anderen hält:

*„Sollte ich mir irgend einen Mann suchen um jeden Preis? Darum geht es ja! Ich hab einen Mann gehabt, wenn ich dann einen anderen Mann hätte und ich würde Vergleiche ziehen . . . Gott, wir wissen ja, daß ein absoluter Frauenüberschuß herrscht. Daß es ja 5 mal so viel Frauen gibt wie Männer in unserem Alter (allgemeiner ungläubiger Protest). Ich komme nicht raus. Aber wo soll ich hingehen? Wo soll ich hin? Wo?“*

Inka bleibt unerbittlich, hält das alles für faule Ausreden:

*„Wie ich Dich vorhin gesehen habe, als Du gesungen hast, da hab ich gemerkt, daß da noch Feuer drin ist. Da kannst Du mir sagen, was Du willst!“*

Anneliese zeigt nun unter dem Druck ihre dramatischen, letzten Gefühle:

*„Ich habe einen sehr berühmten Opernregisseur erlebt (sie sang dort im Chor), den Felsenstein. Und der hat Musik und alles, was auf der Bühne geschah, mit Erotik verschmolzen. Also Musik, alles, was Du tust, ist Erotik! Dieses Gefühl habe ich heute noch, selbstver-*

*ständig. Aber wo, wo kann ich das austoben, wo? Dieses Gefühl, wo?"*

Anneliese rechtfertigt daraufhin, warum sie ihren Beruf aufgeben mußte. Das Unglück zieht sich in der Erinnerung wie in einem Zeitraffer zu einem einzigen Moment zusammen:

*„In dem einen Moment habe ich meinen Mann verloren, den Beruf verloren und dann war ich sterbenskrank und dann – depressiv!“*

Heute lebt Anneliese für ihren Enkel, der mit ihr im ehemaligen Ehebett schläft. Der Enkel, der am gleichen Tag geboren wurde wie ihr Mann, bedeutet für sie eine Art Reinkarnation, an die sie nahezu „religiös“ glaubt:

*„Das ist für mich eine Art Wiedergeburt! Das Kind ist auch so zärtlich. Vielleicht geb ich ihm auch so viel, daß es eben so ist. Und da häng ich eben dran. Als wenn ein Mensch wiedergekommen ist. Das Kind sagt jeden Tag zu mir: „Du bist so lieb.“ Die Zärtlichkeit, das ist genau dasselbe, mein Mann war auch so zärtlich zu mir!“*

### *Tanz für eine Nacht . . .*

Luzi, bekannt als „Bettwurst“, sonnt sich in spätem Starruhm. Ihr mangelt es weder an Selbstbewußtsein, noch an Männern. Sie ist im Wort-sinn modern, geht mit der Mode und wechselt Perücken, Kleider, Orte und Männer nach den Jahreszeiten. Luzi sieht aus wie „Schweinchen Schlau“ und ist es auch. Sie kleidet sich mit ausgesucht schlechtem Geschmack, als sei sie die Großmutter der Punkszene. Ihr Auftritt reizt stets zum Lachen, was sie weiß und provoziert. Ihr Auftritt kündigt sich durch eine schrille Kinderstimme an:

*„Halleluja, Arriva, mich kennen ja alle vom Film her!“*

Luzi bekennt trotzig und offensiv, Männer nicht zu mögen, und dennoch zuzugreifen, sich zu nehmen, wen und solange sie will:

*„Ich lebe allein. Mich schrecken Männer ab, weil ich eben schlechte Erfahrungen gemacht habe. Ach, natürlich, ich hab auch gerne mal einen Mann, aber das ist eben nichts Festes! Natürlich, für einen Abend. Na, ich amüsiere mich eben gern! Aber nicht mit Zukunftsplänen. Das ist vorübergehend, ich empfinde das so wie einen Tanz!“*

So viel an „männlicher“ Direktheit und Kurzlebigkeit der Gefühle, so viel Munterkeit und egoistischer Genuß, das verschlägt selbst den weiblichen Hetären die Sprache, die zuvor anderen zu ihrem Glück verhelfen wollten. Inka sucht vergeblich nach einem verborgenen Motiv, das

Luzis mangelnden Liebesdurst und deren „Gefühlskälte“ im landläufigen Sinn erklären könnte:

*„Ist es vielleicht so, daß Du die Männer gar nicht haßt, sondern daß Du um Deine Liebe betrogen worden bist und Dich rächst irgendwie?“*

Aber Luzi beharrt darauf, ihr jetziges Leben zu genießen:

*„Ich bin gern allein, ohne einsam zu sein.“*

Sie zählt auf, was sie durch den Krieg alles verloren und versäumt hat und verrechnet dies mit ihrem jetzigen Leben und Besitzstand. Sie spielt Klavier, ist Dolmetscherin neben ihrer Sekretärinentätigkeit, bewohnt ein Apartment in einem modernen Betonhochhaus mit einem Balkon „auf der Sonnenseite“, besitzt eine neue Frisierkommode und einen künstlich beleuchteten, elektrischen Kamin, was will sie mehr.

Sie ist beileibe kein Hausmütterchen, das sich in ihr Heim zurückgezogen hat, sondern nutzt den modernen Massentourismus – Diskotheken, Bars und Swimmingpools – dessen Attraktionen stets zum Anlaß für ein kurzes unverbindliches Glück werden. Beischlaf nennt sie „sich-amüsieren-gehen“:

*„Ich bin in Teneriffa gewesen, in Jerusalem, in Athen. Ich bin überall alleine gewesen. Und wenn ich mich amüsieren will . . . Tanzen natürlich, das muß als erstes sein. Also ohne das würde ich das nicht tun. Das ist eine Inspiration für mich.“*

Beeindruckt von so viel narzißtischer Unabhängigkeit, gestehen nunmehr Inka und auch Maria zu, daß Luzi doch wohl die „Emanzipierteste“ unter den Frauen sei. Selbstverliebt setzt Luzi sich daraufhin ihre rosafarbene Perücke auf und bereitet sich vor für einen Ausgang im „Ball der einsamen Herzen“, der ihr bevorzugtes Tanzlokal ist:

*„Ich hab keine Angst vor dem Alter, meine Mutter (mit der sie bis zu ihrem Tode gelebt hat) ist 92 geworden, also bis dahin hab ich ja noch viel Zeit!“*

## II.

Hat von Praunheim in dem vorstehend ausschnittthaft wiedergegebenen Hörspiel lediglich die Äußerungen der Frauen dokumentiert, so liegt doch schon in der Perspektive auf diese wie auch der Auswahl der Frauen eine Interpretation zugrunde. Was also macht die Affinität zu seinen Idolen aus und in welcher Perspektive hat er diese portraitiert und interpretiert?

Es ist zunächst die „Körperlichkeit als Schicksal“, die Schwule wie Frauen gemeinsam betrifft, und besonders im Alter zum Bewußtsein kommt.

Altern bedeutet für Frauen wie für Schwule in der üblichen Lesart körperlichen Verfall und damit einhergehend den Rückzug der Begehrlichkeit vom Objekt. Die Rolle des Objekts impliziert zugleich auch die des Opfers, sofern das Maß der Fremdbestimmung und des Leidens schon durch die mit der Zeit verfallende körperliche Attraktivität vorgegeben ist.

Frauen wie Homosexuellen ist in Fleisch und Blut eingeschrieben, daß durch ihr Geschlechtsleben, ihre Körperlichkeit, ihr Sein als Objekt des Begehrens, ein für allemal definiert ist, wer sie sind. Die Zuschreibungen halten jedoch nicht nur fest am Körper als der eigentlichen Bestimmung der Person, sie durchdringen auch alle anderen Existenzweisen schwulen und weiblichen Lebens.

Der „normale“ Mann hingegen lebt seine Körperlichkeit lebenslänglich ungeschmälert aus, ohne je der Lächerlichkeit preisgegeben zu sein, deshalb aber auch nie zur Ironie vordringend, die sich auf seine Leiblichkeit bezieht. Im Gegenteil, der Bauch, die Runzeln, das weiße Haar, heben nur das „Vaterbild“, an das anzulehnen sich jeder wünscht. Ein Schwuler dagegen wird nie zur „Vaterfigur“.

Warum aber ist nichts ekelregender im allgemeinen Menschenverstand als eine „unwürdige Greisin“, die es wagt, an ihrer Körperlichkeit festzuhalten?

Zunächst einmal ist es das „Mutterbild“, das im Gegensatz zum „Vaterbild“ Verzicht auferlegt, weil das ursprüngliche Objekt des Begehrens verdrängt werden muß, damit es kein Zurück mehr gibt.

Unser Blick als ewiges Kind auf die alternde Frau ist der Blick der Verdrängung, der grausam-puristisch den Alten verbietet, selbst noch zu begehren, selbst noch begehrenswert zu sein. Nicht allein für den Mann, auch für das großgewordene Kind in der Frau, ist die Mutter als Liebende Tabu und nicht akzeptierbar.

Frauen altern insgesamt länger und intensiver als Männer, schon deshalb, weil sie früher als alt gelten und zugleich länger leben als ein Mann. Paßt sich nun eine alternde Frau an die ehernen Gesetze sozialer Regeln an, so hat sie sich zurückziehen, ihren Körper zu verhüllen, nicht mehr das Begehren eines anderen zu erregen und überhaupt das Wünschen aufzugeben, das sich auf ihre Körperlichkeit bezieht. Eine al-

ternde Frau hat einsam zu sein, eine Frau mit einem Partner zumindest vernünftig.

Rein, idealisiert und frei von „schmutzigen“ Gefühlen wird aus der alternden Frau dann die „Matrone“. Aber erst wenn das soziale Diktat der Desexualisierung auch innerlich akzeptiert ist, kommt der alternden Frau dann auch die Würde des Alters zu.

Auch noch im Selbsthaß, im Kampf gegen die eigene Körperlichkeit und in dem Wunsch nach Desexualisierung sind Frauen und Schwule sich nahe. Rosa hierzu:

*„Irgendwo habe ich Sexualität auch immer abgelehnt. Ich fand es für mich einfach wichtiger, mich kreativ zu verhalten“ (2).*

Wehe aber den alternden Frauen, die dennoch ihr Recht auf ein körperliches „Eigenleben“ zu behaupten wagten und die die sozialen Zuschreibungen der geschlechtslosen und gefühlsneutralen Matrone unterwandert haben. Und doch hat es sie zu allen Zeiten gegeben, die „unwürdigen Greisinnen“, die dem Stigma der gesellschaftlichen Ausstoßung verfallen waren und fortan als „Vogelfreie“, als „Hexe hinter dem Zaun“ überlebt haben, wenn überhaupt.

Der Tatbestand ist über die Zeiten hinweg nahezu der gleiche geblieben, wenn auch die Sprachspiele sich gemäß den veränderten Lebensformen gewandelt haben. Das moderne Gegenbild zur „Matrone“ ist prototypisch die männliche Fiktion des „Vamps“:

*Der Vamp ist alterslos – weder jung noch alt – eine „Frau mit Erfahrung“. Das Geschlecht changiert zwischen männlich und weiblich, männlich schon deshalb, weil die Vampirin die Rolle der Frau als Objekt verlassen hat und mit den Männern macht, was sie will. Und doch gebärdet sie sich weiblich-verführerisch, zieht die Männer in die selbstausgelegten Fangnetze, in welchen Frauen nur für die Lust des Mannes existieren. In Habitus und Gebaren hält sie dem Mann den Spiegel vor, der das Bild der Frau als Objekt reflektiert und dieses zugleich als männliches Gespinst entlarvt und karikiert. Indem sie die Rolle des Objekts der Lust dramatisiert, wird der Mann zum Opfer seiner eigenen Imagination. Die Geste des Vamps bleibt gleichwohl ironisch: ist der Mann ihr erst einmal verfallen, um Hab und Gut und um den Verstand gebracht, so schnippt sie ironisch die Asche von der Zigarettenspitze und geht zur Tagesordnung über, denn der Vamp liebt nur sich allein.*

*Mörderisch wird der Vamp erst in den Augen des Mannes, der die Einschränkung seiner Allmacht in der Abhängigkeit von einer Frau gefährdet sieht und dessen Weltbild nur Täter oder Opfer kennt. Indem sich nun die verdrängte Mutter an ihren Verdrängern rächt, wird die aktive Frau zur Verfolgerin und die Abhängigkeit*

*von dieser zum Untergang. In der Fiktion des Vamps – der kastrierenden Frau, die dem Mann nach dem Leben trachtet – kehren sich nunmehr die Rollen von Täter und Opfer um.*

Genau von diesem Gegenbild zur „Matrone“, dem melodramatischen, transvestitischen „Vamp“, ist Rosa von Praunheim, gleich anderen homosexuellen Filmern wie Faßbinder oder Schröter, fasziniert:

*„Jeder will so sein wie sie, ein männermordender Star, angestarrt und bewundert, exzentrisch und unberechenbar. . . Ein Vamp, der die Männer für all die dreckigen Gemeinheiten bestraft; eine Frau, die die Welt-herrschaft an sich reißt, die Männer fickt mit monströsem, nachgemachten Schwanz“ (3).*

Genau an diesem Punkt endet jedoch auch die identifizierende Nähe von Praunheims im Blick auf die alternde Frau.

Es ist nunmehr der kalte, erschreckte und zugleich faszinierte Blick von außen, der der Männerwelt entstammt.

Rosa sagt hierzu:

*„Mutti war kalt“ und weiter:*

*„Ich hatte stets Angst, mich mehr mit Frauen einzulassen, weil ich ihren Besitzanspruch spürte. . . Ich befürchtete, daß ich festgelegt würde, daß ich etwas erfüllen müßte, das ich unter Umständen nicht konnte. . . Folglich haben die meisten Männer Angst, daß sie festgehalten werden sollen, wenn sie mal mit einer Frau schlafen. Alle kennen diese Furcht: Da bin ich dann fürs erste festgelegt!“ . . . „Ich glaube, Sexualität erfährt man immer sehr stark in Verbindung mit Angst“ (4).*

Was jedoch Rosas Idole in seinen Filmen von der klassischen Darstellung des Vamps unterscheidet, ist der Fall auf die Straßen des Alltäglichen, daß diese vom Filmhimmel der Illusionen herabgestürzt sind: Es sind die „Vamps der Vorstädte“, mit fetten Brüsten und ohne Stil im Sinne der Oberklassen. Ist es vielleicht Rosas Versuch, die kastrierende Frau der Unnahbarkeit zu entreißen, sie ihrer Gefährlichkeit zu entkleiden und sich selbst zu beruhigen, indem er sich ihrer Menschlichkeit versichert?

*„Ich träume von alten, halbnackten Frauen, die bei drückender Hitze im Unterrock am offenen Fenster stehen. Die verschrumpelte Haut alter Frauen liebe ich, den faulen Geruch, die falschen Zähne“ (5).*

Er gibt die Distanz auf, mit der andere den Glamour und das Geheimnis einer Marlene Dietrich im Gegenlicht gezeichnet haben. Rosa zerstört die Fiktion des Vamps – das Ideale und Zerstörerische in einem – und rückt seinen Idolen unanständig auf den Leib. Aus der Nähe be-

sehen und grell ausgeleuchtet, bleiben unwürdige Greisinnen über, die nichts mehr zu verlieren haben und gerade deshalb sich umso heftiger auf das Leben stürzen. Aus dem Ideal ist das Idol geworden:

Es sind die Dramen selbst inszenierenden, Marter erleidenden Vamps der Vorstädte, die ständig vor Intensität verbrennen und im Haß Feuer spucken, die laut und grell sind, schamlos und gänzlich unbescheiden. Die sich ein Leben erkämpfen, das ihnen keiner freiwillig zugesteht. Das Huldvolle, die Distanz, eben den Stil des klassischen Vamps haben sie nie besessen. Indessen haben sie sich und ihresgleichen mit den Augen der anderen sehen und hassen gelernt.

Daß Rosa von Praunheim das Leiden und die Ambivalenz der unwürdigen Greisinnen zu enthüllen vermochte, liegt in der identifizierenden Nähe begründet, mit der er seinen Idolen auf den Leib gerückt ist. Zugleich aber ist er dem Bild der „kastrierenden“ Frau aufgesessen, das seinen Blick auf die alternden Frauen verzerrt. Beschränkt er sich nämlich vermeintlich objektivierend auf einen passiven Rückzug in den Voyeurismus des Dokumentaristen, der sich nunmehr scheinbar kongruent zu dem Exhibitionismus der von ihm dargestellten alternden Idole verhält, so hat er bereits die Sichtweise und Fiktion von der „kastrierenden“ Frau übernommen, die, solchermaßen herausgefordert, zur offensiven Selbstdarstellung der unwürdigen Greisin übergeht.

Und doch wird nun aber durch den „gebannten“ Blick auf das anziehende und zugleich erschreckende Idol hindurch genau jene Lebendigkeit, Ironie und List der alternden Frauen sichtbar, die sich der Fiktion von der unwürdigen Greisin als männermordendem Vamp verweigern, gerade indem die zugewiesene Rolle nunmehr aktiv ausgestaltet und hierdurch zugleich distanziert wird.

### III.

Wenn wir uns abschließend einer Interpretation der Lebensformen der in der Hörspielskizze porträtierten Frauen zuwenden wollen, so wird auf Anhieb deutlich, daß diese nicht einem Entwurf nach vorn entsprungen sind. Erst mit dem Totalausschluß der alternden Frauen aus allen Bedürfniszusammenhängen – erst indem diese zum Nicht-Objekt erklärt werden – wird die all-

gemeine Nichtexistenz weiblicher Bedürfnisse im sozialen Geschehen offenbar, die in der Rolle der Frau als Objekt noch verdeckt blieb.

Obwohl nun jede der Frauen unterschiedlich auf die Zumutungen des Verzichts reagiert, eint sie doch der Versuch, individuell einen Ausweg zu suchen. Dieser kann jedoch unter den Bedingungen des aufgezwungenen Verzichts nur als Kompromiß realisiert werden.

Erst wenn das Sextabu keinen angemessenen Ersatz für die unerfüllten Wünsche mehr zuläßt, wird der Wunsch nunmehr unbewußt aufrechterhalten und das Verbot zugleich bewußt akzeptiert, weil dem Wunsch nach individueller Triebbefriedigung der Wunsch nach sozialer Anerkennung inkompatibel entgegensteht.

Zwei Wege der Bewältigung stehen nunmehr den Frauen noch offen, die lediglich eine halbierte Lösung des Konfliktes zulassen: Werden im einen Fall die unbefriedigten Wünsche durch Ersatzobjekte wie Enkelkinder, Haustiere etc. oder mit unmäßiger Nahrungszufuhr nur scheinbar bewältigt, so äußert sich im anderen Fall der ursprüngliche Wunsch als Karikatur, indem nämlich zuzeiten, da die alternden Frauen zum Nicht-Objekt erklärt werden, diese die Rolle des Objekts dramatisieren zur Rolle des „also-b“-Objekts. Bleibt im einen Fall der Wunsch unstillbar aber die Sozialintegration erhalten, so wird im anderen Fall die Wunschbefriedigung um den Preis der sozialen Ächtung erkaufte.

Und doch werden in beiden Fällen die Zuschreibungen der Gesellschaft sowohl anerkannt als auch schon jetzt unterwandert, indem an dem Wunsch zu lieben festgehalten wird.

Die Ambivalenz der Frauen ist Resultat von fremdbestimmter Fiktion und selbstdurchlittener Wirklichkeit zugleich, denn die strukturelle Ambivalenz geht aus einem gesellschaftlichen Dilemma hervor:

Sie wollen lieben, die Vamps der Vorstädte, sie suchen nach körperlicher Nähe und schreien nach einer Umarmung, die Männer aber sind längst weggestorben oder hierzu gänzlich ungeeignet und die Frauen untereinander zu sehr isoliert.

Und doch teilen sie andererseits den bedrohlichen Blick der Außenwelt auf ihr eigenes Leben, haben die Ächtung der unwürdigen Greisin akzeptiert. Schon der Wunsch nach einem körperlichen Eigenleben wird als „Abenteurer“, „Amüsement“ oder als das „Unaussprechliche“ (das da) entwertet und durch die eigene Selbstdarstellung scheint die allgemeine Entrüstung hindurch.

Sie bleiben befangen in den Sprachspielen der Gesellschaft und leben deren Widersprüche, indem neben dem Mitgefühl für die andere Frau konkurriert wird, neben der praktischen Erkenntnis illusorische Wünsche weiterbestehen. Ihre Selbstausslegungen schwanken zwischen Selbstbewußtsein und Selbsthaß, zwischen Offensive und Verzicht. Und dennoch haben sie bereits innerhalb des Gegenbildes der unwürdigen Greisin alle Verbotsschilder für alternde Frauen überrannt, wenn auch hieraus noch kein Entwurf für ein besseres Leben erwächst.

Die Vamps der Vorstädte leben zumeist ohne Mann und lieben nur jüngere Männer und letzten Endes nur sich selbst. Sie sind Autokratinnen, die keine Nebenbuhlerin dulden, solange der Auftritt andauert, hinter den Kulissen aber nachsichtig und verständig sind im Hinblick auf die Leidensgenossin, die ihr Schicksal teilt.

Sie sind illusionslos in Liebesdingen, warten nicht mehr darauf, erlöst zu werden, sondern nehmen sich, was und wen sie wollen und was sich nicht entzieht. Sie nehmen sich das Recht zur Obszönität, das von den Männern gepachtet schien und haben die Scham verloren, diese gegen Selbstironie ausgetauscht um des Überlebens willen.

Die Pein, die der Anblick dieser Frauen dem allgemeinen Menschenverstand bereitet, leitet sich her aus der Schlüpfrigkeit ihrer Liebesbeziehungen, daß die Liebe zusammenschumpft auf ihren offen obszönen Kern und das Leiden, das aus diesem erwächst. Nicht mehr zählen die idealisierenden, geistigen Verbrämungen auf der Suche nach Seelenverwandtschaft noch der Anspruch auf Exklusivität und Unaustauschbarkeit der Liebesbeziehung. Der andere zählt nur noch im Hinblick darauf

*„weil man nicht allein sein will, weil man die Liebe braucht, weil man überhaupt jemand braucht, also körperlich braucht, um überhaupt leben zu können, so, wie man Essen und Trinken braucht“ (6).*

Die Liebe wird hier zum Skandal, weil das undomestizierte Körperbedürfnis als der Wunsch nach „Nähe“, „Geruch“ und „Bewegung“ direkt zum Ausdruck kommt.

Und sie sind ironisch in Liebesdingen, inszenieren sich selbst und ihren Körper für ein reales oder imaginiertes Publikum. Desillusioniert spielen die Vamps der Vorstädte nunmehr das ganze noch einmal durch, woran sie früher geglaubt haben, die Rollen des bürgerlichen Trauerspiels von Sehnsucht, Leidenschaft, Haß und Eifersucht und wissen doch stets, daß sie nur spielen.

Ähnlich dem Schwulen schlüpfen sie in die Rolle des offenen „Posiergehabes“, „machen sich schön“, ein Arsenal von falschen Wimpern, Perücken und Schminkutensilien nutzend, das es ihnen erlaubt, die großen Gefühle in Szene zu setzen und „nachzuäffen“. Authentizität wird nur unter der Maske der unwürdigen Greisin sichtbar. Aber die List der Rolle überwindet ihr Dasein als Objekt, das eben nicht das ganze ist.

Authentizität zu fordern, stünde uns erst dann an, wenn die Liebesbedürfnisse von alternden Frauen weder im Hinblick auf ihre Eigenliebe noch im Hinblick auf die Fremddachtung gefährdet wären. Vorerst aber müssen alternde Frauen, die sich nicht in die Rolle der sublimierenden Intellektuellen zurückziehen können, noch den fremden Zuschreibungen beugen wollen, jede für sich allein einen listigen Ausweg aus dem Tunnel des Verzichts suchen.

## Anmerkungen

- 1 Rosa v. Praunheim, „Die Baßamsel singt nicht mehr“, *Der Spiegel* Nr. 27, 29. 6. 1981, S. 159
- 2 Helga Dierichs, Margarete Mitscherlich, *Männer*, Ffm. 1981, S. 223
- 3 Rosa v. Praunheim, „Rosa oder die Sehnsucht nach dem Happy-End“, *Pardon* Nr. 12, Dez. 1976, S. 16
- 4 Helga Dierichs, Margarete Mitscherlich, a.a.O., S. 222
- 5 Rosa v. Praunheim, „Rosa oder die Sehnsucht nach dem Happy-End“, a.a.O., S. 16
- 6 Helga Dierichs, Margarete Mitscherlich, a.a.O., S. 226

## Lerke Gravenhorst Frau und Mann im Patriarchat: Die falsche Liebe oder die falsche Theorie?

### Eine Streitschrift und ihre Absicht

„Ja, ja und nochmals ja“ möchte man Cheryl Benard und Edit Schlaffer bei vielen Passagen ihres Buches zurufen, während man befreit aufatmet; bei anderen Passagen aber „Nein, nein und nochmals nein“, da sie einem (und einer) eher die Sprache verschlagen. Und damit haben die beiden Autorinnen gewiß einen Teil ihres Ziels erreicht. Denn wenn das Buch die Gemüter der Lesenden, für die es hauptsächlich gedacht ist – die Frauen im Umkreis der Frauenbewegung – in Bewegung hält, trägt es vielleicht dazu bei, die Frauenbewegung selbst in Bewegung zu halten. Genau die ist nämlich in Gefahr – so die Diagnose der Autorinnen. Sie ist eben auch deswegen in Gefahr, weil sogar die frauenbewußten Frauen sich aus der politischen Arena in die privaten Räume zurückziehen – und da vornehmlich in die lähmenden Arme von Männern. Aus diesen soll das Buch die Frauen lösen und ihnen für ihre männerunabhängigen, „eigenen“ Interessen, Möglichkeiten und für die Notwendigkeiten einer Politik für Frauen wieder die Augen öffnen.

Die Liebesgeschichten aus dem Patriarchat und ihre Nacherzählungen und Kommentierungen durch Cheryl Benard und Edit Schlaffer sind so liebevoll nicht. Im Gegenteil, sie fügen sich zu einer wahren Streitschrift zusammen. Die Autorinnen streiten „wider Emanzipationsmüdigkeit“ bei (uns) Frauen, gegen Passivität und Dogmatik, für Aktivität und Pragmatik, die sich aber an einer Opposition zum Patriarchat und am Durchsetzen von Gerechtigkeit für

\* Nach der Lektüre von: Cheryl Benard und Edit Schlaffer: *Liebesgeschichten aus dem Patriarchat*. Von der übermäßigen Bereitschaft der Frauen, sich mit dem Vorhandenen zu arrangieren. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981, 288 S., DM 19,80