Zur Homepage der Dissertation

Ende des Schreckens

Gewalt in der niederländischen Literatur von Frauen 1990-1999

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Fachbereich Niederlandistik zur Erlangung des Grades einer
Doktorin der Philosophie
(Dr. phil.)

genehmigte Dissertation

von

Frau Cornelia Kun

geboren am 16.05.1969 in Kamp-Lintfort

Referent: Prof. Dr. Ralf Grüttemeier

Korreferent: Prof. Dr. Rainer Grübel

Tag der Disputation: 21. Januar 2005

Mein Dank gilt in erster Linie der Graduiertenförderung der Carl von Ossietzky Universität, Oldenburg, ohne die ich dieses Projekt nie in Angriff genommen hätte, meinem Doktorvater Prof. Dr. Ralf Grüttemeier für die ausgezeichnete, engagierte Betreuung und meinen Eltern, die mich jederzeit unterstützt haben.
Außerdem möchte ich all jenen danken, die mir, vor allem während meiner Doktorandenkrisen, freundschaftlich zur Seite standen und mich immer wieder moralisch aufrichteten. Besonderer Dank gebührt jedoch denen, die sich die Zeit genommen und die Mühe gemacht haben, mich tatkräftig zu unterstützen: Iris Behr, Bernd Cyrus, Katharina Feigel und „meine EDV-Spezialistin“ Stefanie Holz.

Für Prof. Dr. H.W.J. Vekeman

Inhaltsangabe

Einleitung **1**
Teil I Gewalt in der Theorie **7**
1.1 Die Definitionsproblematik des Begriffs Gewalt 7
1.2 *Cherchez la femme*: Mann, Frau und Gewalt 17
1.3 Het slachtoffer voorbij – Von *Bitches, Bad Girls* und *Macha's* 31
1.4 Überblick über den Forschungsstand: allgemeine Studien 36
1.5 Gewalt in der feministischen Literaturwissenschaft 48
Teil II: Gewalt in der Literatur der neunziger Jahre **54**
2. Gewalt in der Partnerschaft **55**
2.1 Allgemeine Konzepte zum Problem der Gewalt in Partnerschaften 56
2.2 Frauenmißhandlung in feministischer Literatur 66
2.2.1 "He hit me, and I was glad" – literarische Darstellung männlicher Gewalt gegen Frauen in den neunziger Jahren 74
2.3 Gewalt unter Frauen im Wandel der Zeit: Literatur und Diskurs 100
2.3.1 Lesbische Gewalt als Ritual 105
2.4 Frauen schlagen zu: der Mann als Opfer 109
2.5 Fazit 118
3. Vergewaltigung **121**
3.1 Vergewaltigung – Allgemeine Konzepte 122
3.2 Widerstand gegen feministische Analysen gestern und heute 131
3.3 Sexuelle Gewalt und Vergewaltigung in der Literatur 135
3.4 Vergewaltigung oder Defloration, eine Frage der Fokalisation? 142
3.4.1 Männliche "Vergewaltigungsliteratur": *Kort Amerikaans* 142
3.4.2 Sexualität, Gewalt und weibliche Subjektposition: "Begeerte" 150
3.5 Darstellung von Vergewaltigung in Opferfokalisation 154
3.6 Der Vergewaltiger als Selbstdarsteller und Lustsubjekt 167
3.7 Fazit 179
4. Sexueller Mißbrauch von Kindern **182**
4.1 Die Achtziger entdecken ein neues (?) Thema: Kindesmißbrauch 183
4.2 Sexueller Mißbrauch durch Frauen als blinder Fleck 191
4.3 Inzest und sexueller Mißbrauch in der Literatur 197
4.4 Opfer sexuellen Mißbrauchs in den neunziger Jahren 205
4.5 Humberts Erben 219
4.6 Fazit 228
5. Mord **231**
5.1 *Mad or bad*: Frauen morden anders 232
5.2 Gibt es niederländische "Frauenkrimis"? 242
5.3 Moordmeisjes –Klytämnestra oder Pippi Langstrumpf? 249
5.4 Die Kindermörderin anno 1998 263
5.5 Fazit 274
6. Zusammenfassung **277**
Bibliographie **285**
Primäre Literatur 285
Sekundäre Literatur 287

Einleitung

Gewalt in der Literatur gehört wohl zu den meisterforschten Themen der Literaturwissenschaft. Die Studien, Aufsätze und Dissertationen sind ungezählt, sie behandeln die Literatur von der Antike bis zur Gegenwart unter den unterschiedlichsten Aspekten. Ist eine weitere Arbeit zu dem Thema also nicht dazu verdammt, nichts weiter zu bieten als die x-te Variation des immer gleichen Themas mit einer anderen Literatur?

Das Thema Gewalt ist zwar omnipräsent und gut erforscht, aber bei Durchsicht der Studien zeigen sich immer wieder Lücken, die bisher nicht geschlossen wurden und Aspekte, die nicht berücksichtigt werden. Diese Dissertation versucht, bestehende Lücken zu schließen und Aspekte, die in anderen Studien zu kurz kommen, zu berücksichtigen. Eine der Hauptlücken, die sich trotz der Vielzahl an Studien zum Thema immer wieder zeigt, ist die der Einbeziehung von Literatur von Frauen. Die Wahl des Korpus bildet die Basis dieser Arbeit, mit der im Grunde alles begann.

Der Korpus

Die Idee zu dieser Dissertation entstand im Zuge einer Magisterarbeit des Faches Niederlandistik im Jahre 1997, die sich mit einer Suche nach Spuren des Feminismus der siebziger Jahre in der damals aktuellen niederländischen Literatur von Frauen der neunziger Jahre beschäftigte. Eine von der *Koninglijke Bibliotheek* in Den Haag erstellte Liste aller literarischen Publikationen von Frauen seit 1990 sicherte damals eine lückenlose Dokumentation, die im Grunde auch die Basis für den Korpus dieser Dissertation formt.

Bei der Lektüre der zahlreichen Romane und Kurzgeschichten, die sehr viel Zeit in Anspruch nahm, fielen vor allem zahlreiche mehr oder weniger drastische Darstellungen von Gewalt, vor allem im Werk junger Autorinnen auf; ein Aspekt, der im Rahmen der Magisterarbeit allerdings keine große Rolle spielte. Trotzdem wurde damals bereits die Idee geboren, das Thema auszulagern und weiter und intensiver daran zu arbeiten.

Nun galt es, zu überlegen, welche Ausweitung des Korpus die sinnvollste sein könnte: Gewalt in der Literatur der neunziger Jahre im Allgemeinen, oder bliebe es bei der Literatur von Frauen? War es überhaupt sinnvoll, einen Korpus der neunziger Jahre zu bilden, oder böte sich eine Arbeit über Gewalt in der Literatur von Frauen im Allgemeinen nicht eher an?

Die Entscheidung, den Korpus auf die gesamten neunziger Jahre auszuweiten und ihn auf die Werke von Frauen zu beschränken, war rasch gefällt. Dies lag nicht nur an dem bereits vorhandenen Wissen über die Literatur von Frauen der ersten Hälfte des Dezenniums, sondern auch an der Schwerpunktlegung der bekannten Studien. Die Werke schreibender

Frauen waren beinahe immer eklatant unterrepräsentiert, während den männlichen Kollegen in allen Zeiten genügend Aufmerksamkeit zuteil wurde, auch die neunziger Jahre betreffend (zum Beispiel durch Rene Boomkens).

Die Ausweitung des Korpus geschah in der Folge zielgerichtet. Es ging darum, niederländische Prosa von Frauen der zweiten Hälfte der neunziger Jahre zu finden, die für eine Analyse von Gewaltdarstellungen geeignet wäre und Zeitverschwendung bei der Lektüre 'gewaltfreier' Bücher möglichst zu vermeiden. Viel Aufschluß gaben Querverweise in Rezensionen oder Artikeln, die sich mit der aktuellen Literatur beschäftigten, es gab zahlreiche Tips von Lesern niederländischer Literatur, aber auch viele Stunden in Bibliotheken und Buchläden mit einigen Fehlschüssen.

Der Primärkorpus zeichnet sich also nicht durch Vollständigkeit aus, sondern durch seine angestrebte Repräsentativität. Es galt, Primärwerke zu finden, in denen jene Arten der Gewalt thematisiert wurden, die auch in der Dissertation zum Zuge kommen sollten. Diese wurden keineswegs willkürlich von vorneherein festgesetzt, sondern ergaben sich in Wechselwirkung mit dem stetig wachsenden Basiskorpus.

Partnergewalt – Vergewaltigung – Kindesmißbrauch - Mord

Die Frage, warum ausgerechnet diese vier Spielarten von Gewalt die Grundthemen dieser Dissertation ausmachen, ist im Ansatz beinahe schon beantwortet: Sie sind die Arten von Gewalt, die in der Literatur von Frauen der neunziger Jahre immer wieder dargestellt werden.

Die häufige Darstellung bildet jedoch nicht den alleinigen Grund für diese Auswahl. Parallel zur Findung eines Korpus der Primärwerke lief auch die Durchsicht themenbezogener Sekundärliteratur. Da ein Grundaspekt dieser Dissertation von Anfang an schon einmal grob mit 'Frauen' zu tun hatte, nämlich mit Autorinnen, wurde danach auch bei den Standardwerken feministischer Herkunft gesucht. Frauenmißhandlung, sexuelle Gewalt (von Männern) und Mord (an Frauen) in der Literatur stellten sich als Grundfeste feministischer Literaturwissenschaft heraus, über die viel Material im Umlauf ist.

So bildeten Quantität und Qualität dieser Motive in der Primärliteratur in Gemeinschaft mit der Quantität der Sekundärliteratur dazu die Grundlage für die Selektion dieser vier Bereiche. Diese Ausführung mag sich erstaunlich lapidar ausnehmen, sie ist es aber nicht. Zum Thema Selbstmord gibt es ebenfalls ungeheuer viel Sekundärliteratur, allein als Motiv in der Literatur von Frauen der neunziger Jahre hat es offensichtlich nicht viel getaugt: Es fand sich kein adäquates Beispiel. Somit gibt es logischerweise das Kapitel 'Selbstmord' innerhalb dieser Dissertation nicht. Genau andersherum verhält es sich mit dem Thema Tierquälerei: ein beliebtes Motiv in der Literatur, in der Sekundärliteratur allerdings so gut wie bedeutungslos, damit als Kapitelüberschrift ungeeignet.

Nun mag man einwerfen, daß sich zum Thema Tierquälerei mit Sicherheit viel Sekundärliteratur hätte finden lassen, wenn man nur abseits der feministischen Abteilungen gesucht hätte. Nun, das mag vielleicht sein. Aber der verstärkte Zugriff auf feministische Quellen geschah ebenfalls nicht willkürlich, sondern war die Konsequenz aus der Suche nach Literatur über schreibende Frauen und Gewalt, die sich immer mehr auf das Thema 'Frau und Gewalt' ausdehnte, und der daraus resultierenden Erkenntnis, daß der Genderaspekt bei diesem Thema keinesfalls außer Acht gelassen werden konnte.

Der Genderaspekt

Die Beschäftigung mit dem Thema Gewalt machte vor allem eines sehr schnell deutlich: Gewalt wurde und wird vornehmlich als etwas angesehen, das von Männern ausgeht. Selbst allgemeine Studien, sei es in den Bereichen Kriminologie, Soziologie, Psychologie oder Literaturwissenschaft, behandeln explizit oder implizit beinahe ausschließlich Gewalt von Männern, Literatur über Gewalt von Männern oder Literatur von Männern über Gewalt. Geht es wirklich einmal über Gewalt von Frauen, so ist dies in der Regel explizit vermerkt, und es wird über eine vermeintliche Ausnahme von der Regel verhandelt.

Ganz besonders dürftig ist die Forschungslage in der Literaturwissenschaft, wenn es um die Potenzierung dieser vermeintlichen Ausnahmeerscheinungen geht, sprich die Gewalt von Frauen in der Literatur von Frauen. Thema der feministischen Literaturwissenschaft ist eher die Gewalt von Männern gegen Frauen in der Literatur von Männern, vereinzelt auch von Frauen; die Frau als Gewalttäterin findet kaum statt.

Eine Veränderung der Lage läßt sich vor allem in den neunziger Jahren feststellen, in denen Frauen verstärkt auch als Subjekt der Gewalt in einen öffentlichen Fokus rücken. Dies wiederum bestätigte die Entscheidung, die neunziger Jahre zum Thema dieser Dissertation zu machen.

Die neunziger Jahre

Auch wenn die neunziger Jahre bei Beginn dieser Dissertation nicht einmal abgeschlossen waren, ließ sich doch schon konstatieren, daß dieser Zeitraum in vielen Aspekten, die auch das Thema dieser Dissertation berühren, eine Zeit des Umbruchs waren. Dies gilt insbesondere für das Bild der Frau im Film und anderen Medien, das sich seit Ende der achtziger Jahre merklich veränderte, aber auch für den Umgang von Frauen mit dem Wirken und Schaffen der Frauenbewegung, die aus den siebziger Jahren stammte.

Beides hat direkt oder indirekt mit dem Thema Gewalt zu tun: Das Bild der Frau wurde allmählich aggressiver, ohne dadurch negativ sein zu wollen, das Bild der Frau als Opfer wurde hingegen mit Abscheu betrachtet, und die Feministinnen der zweiten Welle für seine Errichtung verantwortlich gemacht.

Darüber hinaus stehen die neunziger Jahre für eine Gewaltexplosion im fiktiven Bereich, vor allem im Film, aber auch in der Literatur. Die prominentesten Beispiele sind wahrscheinlich der Film *Pulp Fiction* von Quentin Tarantino und der Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis, die für ungeheuer viel Zündstoff in den Feuilletons sorgten und die Diskussion über die Darstellung von Gewalt und deren moralische Grenzen ankurbelten. Aber auch die vielen 'schrecklichen Mädchen', die vor allem die Leinwand eroberten, wie *Thelma and Louise* oder *Tank Girl* und *Lara Croft* machten von sich reden.

Die Diskussion drehte sich oft genug darum, was genau an der dargestellten Gewalt die Gemüter erregte, in einer Zeit, in der Gewaltdarstellungen alltäglich geworden ist. Gibt es eine spezifische Darstellung von Gewalt der neunziger Jahre? Diese Frage wird, wenn auch variiert, die Grundfrage dieser Arbeit sein.

Was ist das Spezifische der Gewaltdarstellung?

Die meisten Studien, die sich mit Gewalt in der Literatur beschäftigen, versuchen, ein Spezifikum ihres Untersuchungsgegenstandes festzumachen. Was ist spezifisch für die Darstellung von Gewalt in der Literatur des Barock, was ist spezifisch für die Darstellung von Vergewaltigung in der Literatur, was ist spezifisch für die neunziger Jahre, was ist spezifisch für die Darstellung von Gewalt in der Literatur von Frauen?

Zu jedem dieser Themen gibt es mindestens eine Antwort, von denen einige im Verlauf dieser Dissertation auch dargestellt werden. Spezifisch für diese Dissertation ist allerdings, daß diese Antworten nicht a priori als absolute Gesetzesmäßigkeit akzeptiert und einfach auf einen neuen Korpus angewendet werden, sondern kritisch vor dem Hintergrund anderer in dieser Arbeit eine Rolle spielenden Aspekte, wie beispielsweise dem *genderbias,* hinterfragt werden. Außerdem wird eine neue Schnittmenge dieser Themen gebildet: es geht um Gewalt von und gegen Frauen, von und gegen Männer, in der Literatur von Frauen, und zwar in den neunziger Jahren.

Die Arbeit ist so aufgebaut, daß die Überlegungen, die zu dieser Frage führen, wie das notwendige Handwerkszeug, das notwenig ist, um sie zu beantworten, einander bedingend und ergänzend dargestellt werden.

Der Aufbau

Alle bisher erläuterten Punkte werden ausführlich in einem erstem Theorieteil ausgearbeitet. Dort findet sich die detaillierte Begriffsbestimmung zum Begriff Gewalt, ein Überblick über die gängigen und wichtigsten Studien, die Beschreibung der Arbeitsweisen, ein Kapitel zum Thema Frauenbild in den neunziger Jahren, ein Einblick in den Stand der Literaturwissenschaft und gesondert der feministischen Literaturwissenschaft zum Thema

Gewalt in der Literatur. Der Sinn dieses Theorieteils ist in erster Linie damit begründet, alle in diesem Vorwort angerissenen Überlegungen zu untermauern und zu rechtfertigen.

Wie bereits erwähnt, haben die meisten Studien, die in diesem Theorieteil angerissen werden, zum Thema, das Spezifische von Gewaltdarstellungen einer bestimmte Epoche, einer bestimmten Ideologie, eines bestimmten Genres oder einer bestimmten Autorengruppe festzustellen. Diese Dissertation soll sich von den Studien unterscheiden, in dem sie die Aspekte Frau und Gewalt (nicht Gewalt von Frauen!) in der literarischen Darstellung von Frauen der neunziger Jahre behandelt.

Dieses findet im zweiten Teil der Arbeit statt. Die eher als geeignete Unterthemen ausgemachten Phänomene Partnergewalt, Vergewaltigung, Kindesmißbrauch und Mord werden zunächst selbst auf Spezifka im Hinblick auf den Gender- und Zeitaspekt eingehend erläutert. Wo sich dies anbietet, wird ein Kapitel über jeweiliges Phänomen als Motiv der Literatur nachgeschoben.

Um einige Spezifika gegeneinander abzusetzen werden zum Teil andere, als spezifisch angesehene Darstellungen von Gewalt als mögliche Folien eingesetzt. So wird beim Thema Vergewaltigung der von mehreren Forschern unterschiedlicher Disziplinen als spezifisch für die Darstellung von Vergewaltigung von männlichen Autoren angesehene Roman *Kort Amerikaans* von Jan Wolkers in die Betrachtung einbezogen. Dies gewährleistet eine Verdeutlichung der Maßstäbe, die angelegt werden, um gerade diesen Roman als spezifisch für eine bestimmte Darstellung von Gewalt zu erachten, und schafft gleichzeitig eine Grundlage für die anschließende Analyse der Darstellung von Vergewaltigung von Frauen in den neunziger Jahren.

Unterscheiden sich die Vergewaltigungsdarstellungen von Frauen in den neunziger Jahren signifikant von der als typisch männlich erachteten Darstellung der sechziger Jahre, und liegt dies wirklich am Geschlecht des Autors? Woran orientiert sich die Darstellung von Gewalt, an der von Feministinnen als spezifisch weiblich reklamierten Sicht auf bestimmte Gewaltphänomene, an literarischen Traditionen von männlichen oder weiblichen Autoren, an eigenen Erfahrungen oder an einer individuellen Poetik der Autorin? Wie werden die jeweiligen Gewaltdarstellungen aufgenommen, gibt es Widersprüche, Hinweise auf innovative Darstellungsmodi?

Um diese Fragen zu klären werden, wo dies möglich ist und sich anbietet, Kommentare der Autorinnen selbst und Rezensionen herangezogen. Dies ist nicht immer möglich, da das vorhandene Material qualitativ sehr unterschiedlich ist. So gibt es zu beinahe jedem Roman Renate Dorresteins eine Vielzahl an Rezensionen, die sich auch speziell mit dem Aspekt der Gewalt in der Literatur auseinandersetzen, sowie eine große Anzahl verbindlicher Äußerungen der Autorin zu ihrem Werk. Im Hinblick auf Autorinnen wie Daphne Meijer gibt

es zwar auch viele Rezensionen und Interviews, aber nicht im Hinblick auf das Thema Gewalt.

Insgesamt sollen sich aus dem Zusammenspiel von spezifischem Gewaltdiskurs (im Hinblick auf Besonderheiten, Genderaspekt und Zeitschema), literarischer Motivtradition, Analyse der Gewaltdarstellung niederländischer Prosa von Frauen der neunziger Jahre, Rezensionsanalyse und Autorenkommentar verbindliche Aussagen über das Spezifische der vorgefundenen Gewaltdarstellungen treffen lassen.

Die vorgefundenen Ergebnisse werden zum Schluß noch einmal zusammenfassend dargestellt.

Die einzige Frage, die in dieser Einleitung vorerst noch offen bleiben muß, ist die nach dem Titel dieser Arbeit. Soweit kann aber schon gesagt werden: Das 'Ende des Schreckens' ist selbstverständlich keinesfalls gleichzusetzen mit dem 'Ende der Gewalt', was gleichfalls das Ende dieser Arbeit bedeuten würde. Wie der Titel genau zu verstehen ist, wird spätestens in der abschließenden Zusammenfassung deutlich werden.

Teil I Gewalt in der Theorie

Über Gewalt wird viel gesprochen und diskutiert. Doch ist die Definition von Gewalt nicht so einfach, wie man angesichts der Alltäglichkeit, mit der das Wort verwendet wird, vermuten könnte. Der Begriff ist dehnbar, veränderlich und oft subjektiv bestimmt. Anhand unterschiedlicher Konzepte soll daher erst aufgezeigt werden, was unter Gewalt verstanden wird und wie die Konnotationen sich unter verschiedenen Gesichtpunkten verschieben.

Des weiteren wird Gewalt teils implizit, teils explizit als geschlechtsspezifisches Phänomen verstanden. Wie dies zu Stande kommt, und welche Konzepte sich aus diesem speziellen Ansatz ergeben, soll ebenfalls geklärt werden. Das Spektrum der Gewaltdiskurse aus Soziologie, Kriminologie und verwandten Wissenschaften dient dem Ziel, das Spezifische der literarischen Darstellung vom Gewalt herausarbeiten zu können.

Ein Blick in gängige Studien über Gewaltdarstellungen in Literatur und ihre Funktionen bietet eine Grundlage, auch hier den allgemeinen Forschungsstand zu erläutern. Zugleich soll ebenfalls ein Blick auf den *genderbias* geworfen werden, wobei sich die Frage des Genders sowohl auf die literarischen Figuren als auch auf die Autoren bezieht. Beabsichtigt wird damit eine Antwort auf die Fragen, warum noch eine Studie über das Motiv Gewalt in der Literatur, warum ausgerechnet in der Literatur von Frauen, und warum in den neunziger Jahren vorgelegt wird.

1.1 Die Definitionsproblematik des Begriffs Gewalt

Im Jahre 1969 veröffentlichte Hannah Arendt ihre politologisch-philosophische Studie *On Violence*. Gewalt, so ihre These, sei anscheinend so allgegenwärtig, daß sich im Allgemeinen kaum jemand Gedanken darüber mache:

> No one engaged in thought about history and politics can remain unaware of the enormous role violence has always played in human affairs, and it is at first glance rather surprising that violence has been singled out so seldom for special consideration. (...) This shows to what an extend violence and its arbitrariness were taken for granted and therefore neglected (...). (Arendt 1969:8)

Die Zeiten haben sich seitdem deutlich verändert. Wie Meumann und Niefanger in ihrem Vorwort zu einer Aufsatzsammlung zur Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert bemerken, hat die "wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Phänomen Gewalt (...) Konjunktur" und stößt man in diversen Bibliothekskatalogen unter dem Stichwort 'Gewalt' auf eine "schier unübersehbare Zahl von Publikationen" zu dem Thema. (Meumann/Niefanger 1997:7)

Trotzdem scheint die Definition des Begriffs Gewalt problematisch. So weisen Meumann und Niefanger zwar nachdrücklich auf die Notwendigkeit einer Definition hin, kommen aber letztendlich nicht zu einer eindeutigen Aussage. Im Mittelalter habe der Begriff primär die Bedeutung 'Verfahrensbefugnis' oder 'Vollmacht' gehabt (lat. *potestas*), daneben aber auch 'Kraft' (lat. *vis* oder *virtus*), womit die Gewaltfähigkeit einer Person oder z.B. eines Unwetters gemeint sein könne. Erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts habe sich dann der heutige Gewaltbegriff (lat. *violentia*) entwickelt, "den wir heute primär meinen, wenn wir von erlittener Gewalt oder einer ausgeübten Gewalttat sprechen. In der frühen Neuzeit spricht man – schon in unserem Sinne – von 'Gewaltthätigkeit' oder 'Gewaltsamkeit'". (Meumann/Niefanger 1997:12f.) Die ursprüngliche Definitionsabsicht ist damit in der Etymologie versandet; es wird vorausgesetzt, daß Gewalt 'in unserem Sinne' eine für jedermann deutliche Begriffsbestimmung darstellt. Dies ist um so erstaunlicher, als daß gerade im Zusammenhang mit dem Begriff 'Gewaltsamkeit' per Fußnote darauf hingewiesen wird, daß der entsprechende Artikel im Grimmschen Wörterbuch "die semantische Unübersichtlichkeit des 'Gewalt'-Begriffs" illustriere.

Ein Blick in das genannte Wörterbuch bestätigt diesen Befund: Der Eintrag unter dem Stichwort 'Gewalt' umfaßt nicht weniger als 181 Seiten, den Eintrag 'Gewalthätigkeit' und andere verwandte Begriffe nicht mit eingerechnet. (Grimm 1977:4910-5091)[1] Der große Umfang ergibt sich aus der detaillierten Belegung diverser Verwendungsmöglichkeiten des Begriffs sowie seiner Ausweitung:

> die häufigkeit der verwendung und die ausdehnung des bedeutungsumfangs, die schon erste litterarische auftreten kennzeichnen, haben sich bis in die neuere Zeit nicht vermindert, sondern in hohem gerade gesteigert, vgl. gewalt..*potestas, potentia, facultas, efficacitas, vis, violentia, injuria, indignitas..mandatum..plenipotentia..robur imperii..juris dictio, potestas magistratus..casus fortuitus* (...) (Grimm 1977:4910f.)

Moderne Wörterbücher räumen der Begriffserklärung weit weniger Raum ein. So teilt der *Duden* den Begriff in drei Bedeutungsfelder: "1. Macht, Befugnis, das Recht und die Mittel über jemand, etw. zu bestimmen, zu herrschen, (...), 2a Unrechtmäßiges Vorgehen, wodurch jmd. zu etwas gezwungen wird, 2b [gegen jmd., etw. rücksichtslos angewendete] physische Kraft, mit der etwas erreicht wird. (...) 3. elementare Kraft von zwingender Wirkung (...)." (*Duden* 1993:1325) Die Definition des *Van Dale* entspricht dem in etwa in seinem Eintrag über *geweld*: "1. uiting van macht (...) 2. grote hoeveelheid, (...) 3. kracht die met hevigheid, onstuimigheid wordt uitgeoefend, (...) 4. zeer sterk gedruis, leven, drukte, (...) 5. misbruik van macht, toepassing van het recht van de sterkste; syn,: gewelddadigheid, geweld plegen etc. (...)" (*Van Dale* 1984:918)

Auffällig in beiden Einträgen ist die Unterscheidung von rechtmäßiger (Macht) und unrechtmäßiger Gewalt, sowie der 'neutralen' Bedeutungsebene einer großen Quantität. Dem

[1] Erstausgabe: 1911.

schließt sich *The Oxford English Dictionary* (*OED*) bezüglich *violence* nicht an. Dort findet sich ein relativ langer Eintrag folgenden Inhalts:

> 1.a. The exercise of physical force so as to inflict injury on, or cause damage to, persons or property; action or conduct characterized by this; treatment or usage tending to cause bodily injury or forcibly interfering with personal freedom. (...) b. (...) to inflict harm or injury upon, to outrage or violate. (...) c. in weakened sense: Improper treatment or use of a word; wresting or perversion of meaning or application; unauthorized alteration of working. d. Undue constraint applied to some natural process, habit, etc. So as to prevent its free development or exercise. Now used in political contexts with varying degrees of appropriateness. (...) 2. a An instant or case of violent, injurious of severe treatment, a violent act or proceeding (...) 3. Force or strength of physical action or natural agents, forcible, powerful or violent action or motion (...) 4.a. Great force or severity or vehemence, intensity *of* some condition or influence. b. intensity or excess *of* contrast. (...) 5. vehemence of personal feeling or action; great excessive, or extreme ardour of fervour; also violent or passionate conduct or language; passion fury (...) (*OED* 1989:654f.)

Er ist nicht nur wesentlich länger, sondern baut sich auch anders auf. Er diskutiert sehr eingehend die Formen physischer, illegitimer und verbaler Gewalt, wobei die Schlagwörter *injury, improper, unauthorized* und *violent* (!) sind; ebenfalls vorhanden sind die Bedeutungsebenen von großer Intensität oder Vehemenz; was fehlt ist die legale Ebene der Macht.

Verwunderlich ist dies keineswegs, hält man sich die Etymologie vor Augen. Zwar entspricht das angelsächsische *geweald* weitestgehend dem altnordischen *vald,* welches im Grimmschen Wörterbuch kurz mit Macht, Gewalt, Kraft und Ursache umschrieben wird[2], ist damit verwandt mit dem deutschen "Gewalt". Jedoch geht das aktuelle englische Wort *violence* deutlich auf das romanische *violentia* zurück, von dem im Vorwort von Meumann und Niefanger bereits die Rede war. Was dort zunächst schwammig mit Gewalt "in unserem Sinne" umschrieben wurde, wird in einem Aufsatz Ralf Pröves explizit erklärt.

Pröve untersucht in seinem Aufsatz die Darstellung und Wahrnehmung von Gewalt in Ego-Dokumenten von Teilnehmern des Dreißigjährigen Krieges. Er unterscheidet dort ebenfalls zwischen *violentia* und *potestas.* (Pröve 1997:32ff). Was *violentia* genau beinhaltet, wird bei Pröve ausdrücklich benannt: "Unter Gewalttat wurden in spätem Mittelalter und früher Neuzeit jegliche Formen von Rechtsverletzungen wie Zwang, Erpressung, Handgreiflichkeit, Überfall, Verg*ewalt*igung, Raub, Frevel, Unfug und Mutwille gefaßt." (Pröve 1997:35)

Auch Michael Kaiser hantiert die Dichotomie von *potestas* und *violentia* in seinem Aufsatz über Dokumente betreffend die Zerstörung Magdeburgs im Sinne Pröves, indem er auf den moralischen Aspekt von Kriegsgewalt eingeht. So falle Gewaltanwendung im Krieg unter das

---

[2] *geweald* wird explizit erläutert mit *power, strength, might, efficacy, empire, rule dominion, mastery, potestas, facultas, imperium, dictio, arbitrium, jus, cannus* – also wesentlich umfangreicher. (Vgl. Grimm 1977:4910)

ius ad bellum, also unter den Begriff *potestas,* und wird in den von Kaiser untersuchten Quellen auch so gehandhabt. (Kaiser 1997:52f.)

Die Erklärungen des *Oxford English Dictionary* zeigen, daß das englische *violence* und das lateinische *violentia* semantisch zusammenhängen und sich darüber hinaus von dem deutschen 'Gewalt' oder dem niederländischen *geweld* in soweit unterscheiden, daß die Bedeutung von *potestas,* also dem englischen *power,* in ihm nicht enthalten ist. Trotzdem erläutert Hannah Arendt ihren Untersuchungsgegenstand folgendermaßen: "violence – as distinct from power, force, or strength – always needs implements." (Arendt 1969:4) Im Hinblick auf den englischen Sprachgebrauch wäre eine explizite Kontrastierung der Begriffe *violence* und *power* unnötig gewesen; wahrscheinlich liegt die Erklärung der redundanten Bedeutungsunterscheidung darin begründet, daß Arendts Muttersprache deutsch war und sie die Begriffe aus dem Deutschen übersetzt hat, ohne sich darüber bewußt zu sein, daß *violence* den Aspekt der *potestas* im Englischen nicht beinhaltet.

Die Unterscheidung zwischen legitimer und illegitimer Gewalt ist wichtig, nicht nur zur Unterscheidung, sondern auch zur Bewertung von Gewalt. So fällt Pröve in den von ihm untersuchten Ego-Dokumenten zweier Söldner auf, daß die für heutige Begriffe ungeheuren Brutalitäten der Kriegsführung "erstaunlich lapidar" notiert würden, wiewohl es anscheinend eine gewisse Toleranzgrenze gegeben haben müsse, "deren Überschreitung einer Legitimierung bedurfte". 'Lapidar' erscheint Pröve das lakonische Vermelden kriegsbedingter Gemetzel, während z.B. die Tötung eines Pferdes und dessen qualvolles Sterben vergleichsweise intensiv behandelt werde. (Pröve 1997:39) Pröve kommt zu dem Schluß, daß für eine korrekte Einordnung das Verständnis einer zeitgenössischen Konnotation von "Gewalt" unabdingbar sei:

> Will man nach der Darstellung, der Wahrnehmung von Gewalt fahnden, so muß man versuchen, die zeitgenössischen Toleranzschwellen, die Normen in einer latent gewaltbereiten Gesellschaft und hier zusätzlich noch berufsbedingt gewalttätigen Berufsgruppe auszuloten. Inwieweit außerdem ein 'Gewöhnungseffekt', eine moralische Abstumpfung bei den Söldnern für die geringe Reflexion von Gewalt in heutigem Verständnis verantwortlich war, kann nicht endgültig geklärt werden (...). (Meumann/Niefanger 1997:42)

Das Problem der Definition liegt also nicht nur in der Bedeutungsvielfalt begründet, sondern auch in einer sich verändernden Wahrnehmung und Konnotation von Gewalt. "What a society perceives about violence has less to do with a fixed reality than the lenses we are given through which to see.", schreibt Patricia Pearson in ihrem Buch *When She Was Bad,* und verfolgt:

> Before the twentieth century, the man who beat his mule or his child was not a violent man. Nor was the woman who lashed her dog or, in some eras, abandoned her newborn to die of exposure. Rape is violent, but only in the last twenty years we perceived that a husband might be his wife's rapist. The

> violence that words inflict is newly perceived, and so is the violence of 'harassment' and 'hazing'. Our perception of violence is selective, and changeable. (Pearson 1998:6f.)

Die Veränderlichkeit des Begriffs manifestiert sich jedoch nicht allein auf der diachronen Ebene, auf der andere Zeiten andere Konnotationen hervorbringen. In psychologischen Texten wird der Begriff 'Aggression' oft synonym zu 'Gewalt' benutzt,[3] wie auch in der Studie *Frustration und Aggression* von Dollard/Doob/Miller/Mowrer/Sears. 'Aggression' wird hier folgendermaßen erklärt:

> Viele der gewöhnlichen Formen von Aggression können unmittelbar von fast jedem Beobachter, der einer westlichen Kultur angehört, als solche erkannt werden. Körperliche Gewalttätigkeit ist vielleicht die offensichtlichste Form. Phantasien, einem verhaßten Vorgesetzten oder Rivalen 'etwas heimzuzahlen', ist ein wohlüberlegter Angriff auf frustrierende Personen, (...) und allgemeine destruktive Ausbrüche oder Proteste, wie Lynchjustiz, Streiks und gewisse Kampagnen, sind offensichtlich ebenfalls Formen von Aggressionen. (Dollard/Doob/Miller/Mowrer/Sears 1970:18)

Wichtig an diesem Zitat ist in diesem Zusammenhang vor allem der Zusatz "von fast jedem Beobachter, der einer westlichen Kultur angehört". Die Forscher um Dollard gehen davon aus, daß 'Aggression' bzw. 'körperliche Gewalttätigkeit' keine global gültigen Begriffe sind, sondern daß sie kulturell beschränkt sein könnten. Beispiele für kulturell bedingte, also synchrone Wahrnehmungs-unterschiede von Gewalt lassen sich durchaus finden. Auf der Insel Margarita Island bei Venezuela werden physische Tätlichkeiten von Frauen gegen Männer als *parar el macho* umschrieben, als Form sozialer Kontrolle, nicht als Gewalt im Sinne eines illegitimen Übergriffs; gleiches gilt für körperliche Auseinandersetzungen bei den Aborigines oder den Vanatinai auf Papua Neu Guinea. (Vgl. Pearson 1998:13f., Angier 1999:267f.)

Nicht nur bei Pearson steht der Aspekt der Legitimität gewalttätiger Handlungen zentral. Es liegt deswegen auf der Hand, sich auch mit der juristischen Seite der Begriffsbestimmung zu befassen.

Einige Unterscheidungen zum Gewaltbegriff scheinen klar und finden sich in verschiedenen Rechtssystemen wieder. Im (deutschen) juristischen Sprachgebrauch wird unterschieden zwischen *vis absoluta*, in der der Wille des Gezwungenen völlig ausgeschaltet wird, wie durch Entführung, Fesselung oder die Anwendung narkotisierender Mittel "ohne Wissen und Wollen des Betroffenen", und *vis compulsiva,* in der durch den Täter nur mittelbarer Einfluß auf das Opfer ausgeübt wird, wie durch die Bedrohung Angehöriger. (Creifeld 1992:503, Köbler 1995:163f) Das niederländische Pendant unterscheidet zwischen Gewalt im Zivilrecht ("bedreiging, (...) wilsgebrek, dat een rechtshandeling aantastbaar maakt; omdat de bedreigde zijn wil niet vrijelijk kan vormen, kan de rechtshandeling

---

3 Vgl. Hoogerwerf: "Geweld wordt vooral in de psychologische literatuur vaak gelijkgesteld met agressie." (Hoogerwerf 1996:5) Auch Anne Campbell benutzt in ihrem Buch Men, Women and Aggression die Begriffe violence und aggression bzw. violent/aggressive häufig abwechselnd, also als Synonyme.

vernietigd worden, dwang") und Gewalt im Strafrecht ("misdrijf van openbare geweldpleging (...), aanzetten tot een misdrijf door geweld levert uitlokking op (...), met geweldpleging wordt gelijkgesteld het in een staat van bewusteloosheid of onmacht brengen"). (Algra 1948:189) Köbler spricht von "Einsatz von Kraft zur Erreichung eines Zieles sowie die Möglichkeit hierzu", sowie die zur "Überwindung eines wirklichen oder vermuteten Widerstandes eingesetzte körperliche Kraft" im strafrechtlichen Sinne. (Köbler 1995:163f.)

Interessant im juristischen Sprachgebrauch ist vor allem, daß die Beurteilung einer Gewalttat sowohl von der Intention des Täters, als auch von der des Opfers abhängt: Der Täter muß eindeutig die Absicht haben, jemandem Gewalt zuzufügen (sonst wäre es ein Unfall), während die Tat selbst eindeutig gegen den freien Willen des Opfers verstoßen oder diesen ausschalten muß. Trotzdem hat auch die Kriminologie Probleme angesichts der vielfältigen Konnotationen des Begriffs Gewalt:

> Obwohl Gewalt – und damit auch Gewaltkriminalität – zu einem immer beherrschenderen Phänomen westlicher Gesellschaften wird, ist es bisher nicht gelungen, sowohl den *Begriff* der Gewalt als auch den der *Gewaltkriminalität* eindeutig festzulegen. Welche Straftaten daher zur Gewaltkriminalität zu zählen sind, ist *nicht sicher zu bestimmen.* (Kaiser/Kerner/Sack/Schellhoss 1985:145)

Das kriminologische Wörterbuch rät daher zu einer situationsbezogenen Definition dessen, "was man kriminologisch unter 'Gewaltkriminalität' verstehen will". Eine Möglichkeit für eine eigenständige Klassifizierung sei "das Abstellen auf den Eingriff in die physische oder psychische Integrität des Verbrechensopfers". (Kaiser/Kerner/Sack/Schellhoss 1985:145) Für die Bewertung einer Handlung als Gewalt dient somit in erster Linie die Intention des Opfers. Besonders relevant erscheint die Rolle des Gewaltobjekts im Zusammenhang mit Vergewaltigung, wie Mieke Bal bemerkt: "(...) given the centrality of consent in the definition of rape, it is remarkable that the intention to commit rape depends on the intention of the victim not to be raped." (Bal 1992.367) Die alleinige Intention des Täters reicht hier also nicht aus, die Tat definiert sich vornehmlich über den nicht vorhandenen Konsens des Opfers im Bezug auf die Handlung.

Der Opferperspektive bedient sich auch Rene Römkens in ihrer kriminologischen Studie über Gewalt gegen Frauen. Sie beschränkt sich in ihrer Studie auf rein körperliche Gewalt ("waarbij tenminste sprake moet zijn van een *door de ander ongewenste aanraking van het lichaam*"), da psychische Gewalt zu stark von individuellem Erleben und persönlichen Faktoren abhänge. Die (angebliche) Intention des Täters ignoriere sie, da diese oft angäben, die Frauen nicht bewußt verletzt zu haben, was aber der von der Frau erfahrenen Gewalt keinen Abbruch tue. Ihre Umschreibung von Gewalt lautet: "handelingen ten gevolge waarvan tegen de wil van de ander inbreuk wordt gemaakt op haar/zijn fysieke integriteit en/of pijn of letsel wordt toegebracht". (Römkens 1992:55f)

Ein Problem der Definition von Gewalt primär über das Verbrechensopfer sehen die Autoren des kriminologischen Wörterbuchs allerdings in der mit ihm verbundenen Ausklammerung 'bloßer Sachbeschädigungen' aus dem Kreis der Gewaltdelikte. Die von den verschiedenen Wörterbüchern angebotene Definition von Gewalt als u.a. Zerstören von Dingen, also Sachbeschädigung, falle aus dem Korpus der Gewaltdelikte heraus, wenn die Definition verlange, daß die Gewalt sich mittelbar gegen eine Person richten müsse. Als Gewaltkriminalität gälten demnach nur:

> Mord, Totschlag, Kindstötung, Tötung auf Verlangen, Körperverletzung mit Todesfolge, vorsätzliche (einfache, gefährliche und schwere) Körperverletzung, Mißhandlung Abhängiger (Kindesmißhandlung), Verbrechen gegen die persönliche Freiheit (wie Menschenraub, Verschleppung, Kindesraub, Entführung, Flugzeugentführung, Freiheitsberaubung, Nötigung, Bedrohung) und Raub. (Kaiser/Kerner/Sack/Schellhoss 1985:145)[4]

Vergewaltigung und unter Gewaltanwendung verübte sexuelle Handlungen seien zwar auch Gewaltdelikte, fielen jedoch unter den Begriff "Sexualkriminalität". Darunter rangieren Homosexualität (wiewohl homosexuelle Handlungen unter Erwachsenen keinen Strafbestand mehr darstellen), Exhibitionismus, Pädophilie und die sogenannten "aggressiven Sexualdelikte" wie Vergewaltigung. (Kaiser/Kerner/Sack/Schellhoss 1985:395-400) In den CBS Statistiken werden *verkrachting, feitelijke aanranding der eerbaarheid* und *overige seksuele misdrijven* hingegen unter dem Nenner *geweldsmisdrijven* aufgeführt.

Die Studie *Geweld in Nederland* bezieht hingegen Sachbeschädigung nachdrücklich mit ein und betont darüber hinaus die Täterintention: "Geweld wordt hier kort omschreven als de opzettelijke vernietiging of beschadiging van een persoon of een goed tegen de wil van de betrokkene." (Hoogerwerf 1996:4) In der näheren Umschreibung fällt unter Gewalt, wenn ein Mensch geistig oder körperlich gequält, verwundet oder getötet werde, oder auf andere Weise die (körperliche) Integrität des Menschen, oder auch Gegenstände, Tiere oder Pflanzen, beschädigt würden. (Hoogerwerf 1996:4) Gewalt wird weiterhin unterteilt in kriminelle Gewalt (im Konflikt zum geltenden Strafrecht) und politische Gewalt (betreffend die öffentliche Ordnung, also die Staatsmacht, aber auch Tyrannei, Terrorismus, Bürgerkrieg, Staatsstreiche oder Revolution). (Hoogerwerf 1996:7ff)

So bieten Jurisprudenz und Kriminologie ebenso wenig eine eindeutige Definition von Gewalt wie die einschlägigen Wörterbücher. Der Begriff wird in den unterschiedlichsten Studien je nach Bedarf eingeschränkt oder ausgeweitet.

Dies gilt auch für Studien, deren Gegenstand Gewalt in der literarischen Darstellung ist. In der Regel wird der Begriff 'Gewalt' zunächst umrissen. Ein Beispiel einer stark eingegrenzten

---

4 In den vom CBS herausgegebenen Statistiken fällt in den Bereich 'Geweldsmisdrijven': "misdrijven tegen het leven en persoon (bedreiging, (poging) doodslag/moord, overige misdrijven tegen het leven en dood en lichamelijk letsel door schuld, verkrachting, feitelijke aanranding der eerbaarheid, overige seksuele misdrijven, mishandeling, diefstal met geweld, afpersing" (CBS, politiestatistiek 1998).

Definition liefert Jürgen Wertheimer in seiner *Ästhetik der Gewalt*. Er spricht in seinem Vorwort von dem "an sich wenig attraktiven Vorgang der willentlichen Beschädigung eines menschlichen Organismus durch einen anderen". (Wertheimer 1986:10) Damit stellt er die Intention des handelnden Subjekts in den Vordergrund und kümmert sich zunächst wenig um das Opfer, auch Sachbeschädigung interessiert ihn nicht. Die von ihm zitierten Gewaltszenen sind geprägt von extremer, körperlicher Gewalt, gipfeln meist in der Tötung eines Menschen.

Die einschränkende Definition bei Wertheimer erfüllt, wie bei Römkens, die Funktion, den Untersuchungsgegenstand überschaubar und nachvollziehbar zu halten. Er braucht eine Vergleichbarkeit der Gewaltszenen, da er ihre unterschiedlichen Funktionen in unterschiedlichen Perioden untersucht. Denn erst durch die Bearbeitung in die Form des Kunstwerks, so Wertheimer, werde das Bewußtsein geschaffen, aus dem heraus die dargestellte Gewalt schließlich als Rache, Strafe, Opfer, Schuld oder Sühne interpretiert werden könne. Seine Analysen legen die Funktionen der Gewalt innerhalb verschiedener Epochen und Genres fest, wie z.B. die aristotelische Katharsistheorie, der römische Blutrausch, der Revolutionen verhindern sollte, der Heldenkult des Rittertums, der Märtyrerkult des Christentums, die Sentimentalität der Aufklärung, die diesbezügliche Antihaltung de Sades, Dekadenzkultur und Todessehnsucht der Romantik oder einfach nur Gewalt um der Gewalt willen.

Eine recht umfassende Umschreibung hingegen bietet René Boomkens in seiner Studie *De angstmachine – over geweld in films, literatuur en popmuziek* an. Er beschreibt in seiner Einleitung vier Arten der Gewalt: das Machtmonopol des Staates, die sozial-ökonomische Gewalt, die die Unterschiede zwischen den einzelnen Bürgern unterdrücke ("Voor bepaalde groepen in de samenleving is het liberalisme van de vrije markt niet veel meer dan een oorlog van allen tegen allen, waarvan de gevolgen soms moeilijk zijn te onderscheiden van echt, fysiek geweld."), die 'privatisierte' Gewalt wie Inzest, eheliche bzw. häusliche Gewalt und Kindesmißhandlung, sowie die 'öffentliche' Gewalt, die unter das Strafrecht falle und meist illegal sei. (Boomkens 1996:16f.)

Die ausweitende Definition des Gewaltbegriffs dient bei Boomkens weniger der Sichtbarmachung seiner Auswahlkriterien als vielmehr der Sensibilisierung der Leser für sein Thema. Da Boomkens sich in seiner Untersuchung auf die neunziger Jahre beschränkt und sich so in einem vergleichbar engen Zeitrahmen bewegt, benötigt er keine Festlegung auf eine Gewaltart, um Vergleiche anstellen zu können. Seine Leser hingegen müssen sich der Staatsgewalt und der von ihm angeführten 'sozial-ökonomischen' Gewalt bewußt sein, um seinen Ausführungen folgen zu können. Er führt zur Spezifizierung der Gewalt weder das Täter-Opfer-Schema, deren Intentionen noch die explizite Frage nach der Legitimität an: Er bringt alles unter einen Hut. Seine Ausführungen haben mit den von ihm ausgewählten Beispielen weit weniger zu tun als mit den Folgerungen, die er aus ihnen zieht.

Andere Autoren verzichten auf eine Begriffserklärung wie Wertheimer oder Boomkens und erhalten sich somit die Möglichkeit einer möglichst breit gestreuten Diskussion. So erklärt John Fraser in seiner Studie *Violence in the Arts* eine explizite Definition a priori als zum Scheitern verurteilt und verweist statt dessen auf die Vielfältigkeit des Gegenstands:

> There is in fact no one thing, no chemically insolatable (sic!) and analysable substance that is violence (...), even though it is easy to slip into talking as if it were. (...) The range of actual violences is enormous - (...) including, as they do, love bites and the assassination of Caesar, African safaris and the vivisectional activities of Claude Bernard, football matches and the flogging-blocks at Dachau, the battle of Britain and the guillotining of Landru, and so on. (Fraser 1974:9)

Diese Methode der Nichtdefinition macht für Fraser den Weg frei, alle möglichen Formen der Gewalt in seine Überlegungen einzubeziehen. Er behandelt die unterschiedlichsten Formen von physischer Gewalt in künstlerischer Darstellung, wie u.a. die Kreuzigung Jesu in der Darstellung Grünwalds, den Horror in den Konzentrationslagern des dritten Reiches, Folter, Mord und Vergewaltigung. Ihm geht es auch vorrangig um eine Bewertung von Gewaltdarstellungen als gut oder inkorrekt und die politisch-sozialen Konsequenzen, die sich aus ihnen ergeben können. Die weite Streuung ermöglicht ihm, seine Überlegungen auf ein möglichst großes Fundament zu stellen.

Ähnlich hält es auch Wolfgang Sofsky in seinem *Traktat über die Gewalt*: Er beschränkt sich nicht explizit auf eine fest umrissene Art der Gewalt, und seine Betrachtungen beinhalten die Übergabe der Gewalt an eine Staatsmacht zur 'Ordnung des Chaos', Gladiatorenkämpfe, Hinrichtungen, Kriege, die Lustmorde Gilles de Rais', die menschliche Kultur oder die Waffenproduktion im Allgemeinen. Waffen spielen bei Sofsky, wie bei Arendt, generell eine große Rolle, so bemerkt er: "Ohne Waffen keine Gewalt." (Sofsky 1996:28) Sofsky vertritt eine eher grundsätzlich pessimistische Einstellung im Bezug auf die, seiner Meinung nach, permanente Gewaltbereitschaft des Menschen, die seine Kultur, sprich die Zivilisation ausmache:

> Nicht in der Kluft zwischen den dunklen Triebkräften und den Verheißungen der Kulturwelt liegt das Problem, sondern in der Korrespondenz von Gewalt und Kultur. Mitnichten ist Kultur pazifistisch. Sie rechnet selbst zum Unheil. In Wahrheit taugen die Menschen sehr wohl für ihre Kulturen. Sie sind ihr Ebenbild, und sie entsprechen ihren Neigungen. (Sofsky 1996:226)

Für Sofsky stellt sich die Frage nach der Legitimität oder der Intention in sofern nicht, als daß er in seinem Traktat die Gewalt möglichst allumfassend darzustellen und zu verurteilen sucht. Wie er in dem vorausgehenden Zitat Gewalt gleichsetzt mit 'Unheil', so sind ihm auch 'Ekel', 'Abscheu', 'Greueltaten' und 'Barbarei' gern benutzte Vokabeln.

Es hat somit den Anschein, als richteten sich die Definitionen von Gewalt nach dem jeweiligen Untersuchungsobjekt und den Thesen der Autoren. Die Grenzen sind, je nach Ansatz, entsprechend weit oder eng gesteckt. Auch wenn die hier diskutierten Autoren bei der

bereits angesprochenen Vielzahl der Studien sicherlich kein vollständiges Bild der inhärenten oder expliziten Definitionsansätzen von Gewalt bieten, so sind sie doch repräsentativ für die Heterogenität und den ad-hoc-Charakter der Gewalt-Definitionen.

Gerade weil die Wahrnehmung von Gewalt so veränderlich ist, ist es wichtig zu selektieren und dabei anzugeben, welche Brille man benutzt, um sie zu erkennen. Wie Meumann und Niefanger schreiben, droht der Begriff 'Gewalt' "immer unschärfer zu werden bzw. seine Bedeutung ins Beliebige auszuweiten und damit letztendlich zu verlieren (...)". (Meumann/Niefanger 1997:7)

Tatsächlich jedoch scheint der inflationäre Umgang mit Gewalt in den letzten Jahren keineswegs zu einer Trübung, sondern eher zur Scharfsichtigkeit geführt zu haben. *"Het geweld neemt toe, of toch niet?"* titelt Daniela Hooghiemstra 1998. Während die Zahl der tatsächlichen Opfer von Gewalttaten stetig sinke, sei der Bürger dennoch der Meinung, die Gewalt steige stetig an. "De *gevoeligheid* voor geweld is toegenomen" [Kursive von mir-CK], zitiert sie dann auch einen Hochschullehrer für Kriminologie der Universität Groningen. (Hooghiemstra 1998) Auch in Deutschland steigt, wie im *Spiegel* zu lesen ist, die "Viktimierungserwartung" der Bürger, während die Kriminalitätsraten sinken: "Das subjektive Bedrohungsgefühl ist, wie Kriminologen wissen, weitestgehend unabhängig von objektiven Daten. Und die Bürgerängste könnten jäh emporschnellen, etwa nach einer Kette dramatischer Kriminalfälle." (Bölsche et al. 2000:74)

Die durch die Medien nachdrücklich aufbereitete Dramatik gewalttätiger Ereignisse tut sein Übriges: So wurde in Deutschland durch eine Reihe tragischer Kampfhundübergriffe die alte Reporterregel "Mann beißt Hund" sei eine gute Schlagzeile, "Hund beißt Mann" aber nicht, zumindest vorübergehend außer Kraft gesetzt. (Bölsche et al. 2000:74) Meldungen, die früher kaum interessiert hätten, finden sich nun auf den Titelseiten der Presse.

Könnte es in der Tat sein, daß nicht die Gewalt zugenommen hat, sondern einfach die Wahrnehmung sensibilisiert wurde? Wie besonders in Pröves Aufsatz zum Tragen kam, ist eine hohe moralische Toleranzschwelle gleichbedeutend mit geringer Wahrnehmung von Gewalt. Dies würde im Umkehrschluß bedeuten, daß die moralische Toleranzschwelle Gewalt gegenüber niedriger wurde. Belege dafür finden sich nicht nur in der erhöhten Aufmerksamkeit für Hundebisse in den Nachrichtenmedien, sondern in den oben von Pearson aufgeführten Gewalttaten wie dem Schlagen eines Hundes oder der Vergewaltigung in der Ehe. Diese Dinge wurden früher entweder toleriert oder tabuisiert, entzogen sich damit weitestgehend der öffentlichen Wahrnehmung. Heutzutage hingegen werden Tierquälerei oder eheliche Gewalt, oft mit Hilfe der Medien, öffentlich angeprangert, mit eindrucksvollen Bildern dokumentiert und somit nachdrücklich ins Bewußtsein der Öffentlichkeit katapultiert. Welche Art von Gewalt dabei toleriert, gefördert oder bekämpft wird, hängt vom jeweiligen ideologischen Hintergrund der Berichterstatter ab.

Ein Aspekt, der bisher nicht zur Sprache kam, ist die oft implizit angenommene Geschlechtsspezifität des Begriffs Gewalt. Wiewohl die meisten Definitionsversuche geschlechtsneutral gehalten werden, beziehen sich die illustrierenden Beispiele oft auf Gewalt, die von Männern begangen wird. Wie dieses Phänomen zu Stande kommt, soll im folgenden Kapitel ausführlich behandelt werden.

1.2 *Cherchez la femme*: Mann, Frau und Gewalt

> Imagine a scene of violence. Perhaps you visualize it in a sleazy bar or maybe in a suburban living room. Perhaps a weapon comes into play, or maybe it is limited to bare knuckles. Whether a bomb explodes, a woman is raped in a city park, someone is beaten at home or in public or is the victim of another of the robberies that have become all too common in big-city life, one is almost certain: The aggressor in your mind is a man. (Campbell 1993:1)

Diesem Gedankenspiel Anne Campbells werden sicherlich viele zustimmen. Die Rollen von Männern und Frauen bei Gewalttaten scheinen klar verteilt. Pearson bemerkt dazu lakonisch: "Violence is still universally considered to be the province of male. Violence is masculine. Men are the cause of it, and women and children the ones who suffer." (Pearson 1998:7)

Das Bild wird von Kriminalitätsstatistiken offenbar bestätigt. Die Auswertung der Polizeistatistiken des CBS von 1990-1999 ergeben einen weiblichen Anteil an Gewaltverbrechen von ca. 10% mit leichten Schwankungen. Dies ist keine niederländische Besonderheit, wie dem *Fischer Lexikon: Recht* zu entnehmen ist. Dort wird der Frauenanteil bei "Taten gegen Leib und Leben" auf 11% beziffert, der Gesamtanteil an Frauen in Kriminalitätsstatistiken schwanke "je nach Kultur und Gesetzgebung" zwischen 5 und 25%. (Badura/Deutsch 1987:103)[5] Auch verweist *Geweld in Nederland* explizit darauf, daß 92% aller Gewaltdelikte im Jahre 1994 von Männern verübt worden seien, im Gegensatz zu 89% in den USA. Für den gesamten Zeitraum der Jahre 1978 bis 1992 sei die Zahl der männlichen Verdächtigen achtzehn mal so hoch gewesen wie die der weiblichen. Die einzigen Formen von Gewaltdelikten, die von Frauen ungefähr ebenso häufig verübt wurden, seien Kindesmißhandlung (48%) und Verwahrlosung eines Kindes (60%). (Hoogerwerf 1996:34)

Daß dieses Wissen um das so viel höhere Gewaltpotential des Mannes sich allmählich verfestigt hat und kaum noch hinterfragt wird, zeigt sich, wenn man die Texte, die sich mit

5 Bei diesen Schwankungen spielt wohl die Unterschiedlichkeit der Gesetzgebung auf internationaler Ebene eine große Rolle, vor allem im Hinblick auf die Prostitution.

Gewalt 'im Allgemeinen' beschäftigen einem gezielten *close reading* unterzieht. Bei Fraser scheint sich im folgenden Abschnitt über den *violator* die Geschlechtsbestimmung eher unbewußt einzuschleichen[6];

> In the violation movie, (...) the potential or actual violator is defined for us very largely in terms of his relationship to his victims. I mean that that relationship gives him for most of his moral or intellectual significance. In that relationship, furthermore, he is frequently a man in the grip of an obsession or craving, a man who is either consciously bent on the violation or destruction of innocents or who is so estranged by generalized resentments that dealing with him is like trying to deal with a time-bomb. (Fraser 1974:20f)

Tatsächlich treten Frauen als Kunstfiguren erst häufiger in dem Kapitel mit der Überschrift "Victims" auf. Die geschlechterspezifische Rollenverteilung der Gewalt scheint latent immer vorhanden.

Wie oft im Zusammenhang mit Gewalt von Tätern gesprochen wird und ausschließlich Männer gemeint sind, blieb nicht unbemerkt. *De Harde Kern*, eine Gruppe von Feministinnen der Neunziger, sieht männliche Jugendliche als alleinige Verursacher von Gewaltdelikten an. Sie kritisieren, daß in der Diskussion über 'Jugendgewalt' immer verallgemeinernd von 'Jugendlichen' die Sprache sei, während eigentlich von 'Jungen' die Rede sein müßte, da die zur Diskussion stehenden Gewalttaten ausschließlich von männlichen Jugendlichen begangen würden. Dies hätte zur Folge, daß das Problem der Gewalt nicht richtig angepackt würde und darüber hinaus die Probleme weiblicher Jugendlicher überhaupt keine Beachtung fänden, da sie keine Gewalttätigkeiten zur Folge hätten. Als Gedankenexperiment schlagen sie vor, zur Lösung des Problems die Jungen eher wie Mädchen zu erziehen, um den "beschavingsachterstand" von Jungen zu verkleinern, parallel zu der Diskussion des Bildungsrückstands von Mädchen in den exakten Wissenschaften. Die Basis all dieser Überlegungen ist die Annahme der totalen Gewaltlosigkeit von Mädchen:

> Wanneer men het als een jongerenprobleem zou benoemen, zou de vraag zich opdringen: maar waarom doen meisjes dat niet? Meisjes hebben toch ook last van verveling of werkeloosheid en gebrek aan perspectief? Waarmee duidelijk is, dat verveling of werkeloosheid als zodanig geen oorzaken zijn. Het verhaal is nog niet compleet. Er moet ook nog een antwoord gegeven worden op de vraag waarom jongens deze verveling omzetten in geweld. Wat is er met jongens aan de hand dat zij dat doen? En omgekeerd: hoe kunnen we zorgen dat jongens meer op meisjes gaan lijken, want dan zouden we in dit opzicht toch een hoop minder problemen hebben? (De Harde Kern 1996:125)

Die Überlegungen von *De Harde Kern* sind nicht neu, bereits 1959 schrieb Barbara Wootton: "If men behaved like women, the courts would be idle and the prisons empty". (Wootton 1959:32)

---

6 Dem voraus geht ein Abschnitt über den *gangster*, den man mit viel gutem Willen und unter Berücksichtigung der Entstehenszeit und der englischen Sprache, die selten zwischen männlich und weiblich unterscheidet, vielleicht noch als geschlechtsneutral intendiert auffassen könnte – aber auch ohne ein gängiges weibliches Pendant zu 'Gangster' ist eigentlich klar, daß hier ein Mann gemeint ist.

In der Tat beschäftigen sich die meisten Studien oder Zeitungsartikel über Gewalt implizit oder explizit hauptsächlich mit von Männern begangener Gewalt. Werden Frauen direkt angesprochen, dann oft nur, um auf deren Ausnahmestellung als Gewalttäterinnen hinzuweisen. So besteht eine Ausgabe der *Tijdschrift voor Criminologie* zum Thema *Vrouw en criminaliteit* aus vier Kapiteln unter der Überschrift *"De vrouw als pleger van criminaliteit",* während sich unter dem Titel *"De vrouw als slachtoffer van criminaliteit"* acht Aufsätze finden. Der erste Satz der Einleitung lautet dementsprechend: "Vrouwen zijn minder crimineel dan mannen. Deze gedachte, opvatting of vaststelling loopt als een rode draad door de diverse bijdragen van het eerste deel van deze bundel." (Bruinsma 1987:9) Abgesehen von der angenommenen geringeren Kriminalität der Frauen ergibt sich die relativ größere Anzahl der Artikel zu der Frau als Opfer aus einem allgemein höheren Interesse der Kriminologen an diesem Thema, das nicht zuletzt dem Engagement der Frauenbewegung zugeschrieben wird:

> Het eerste deel van deze bundel, de vrouw als *pleger* van criminaliteit, bevat minder hoofdstukken dan het tweede deel, de vrouw als *slachtoffer* van criminaliteit. Dit komt omdat de aandacht in de afgelopen jaren meer is uitgegaan naar vrouwen als slachtoffers, haar traditionele rol en positie, dan naar vrouwen als plegers van delicten. De nadruk op het slachtofferschap is niet in de laatste plaats gelegd door leden van de vrouwenbeweging. (Bruinsma 1987:9)

Ist es nun so, daß Kriminalität, und damit auch Gewalt, Männersache ist, und die Kriminologie daher leicht dazu neigt, Frauen außen vor zu lassen, oder ist Frauenkriminalität eher aufgrund des Forschungsrückstands eine *terra incognita,* weil die Opferrolle bisher überbetont wurde? Letzteres wäre wohl nicht zu einem geringen Teil dem Radikalfeminismus zuzuschreiben, der in *Gender and Crime* folgendermaßen charakterisiert wird: "(...) the radical feminist needs only to ask such questions as the following: Who rapes whom? Who batters whom? For whom does pornography exist? For whom does prostitution exist? The answer to these questions is men." (Walklate 1995:39)

Der Radikalfeminismus stellt die Kritik an der patriarchalischen Gesellschaft und der aus ihr resultierenden Unterdrückung der Frau zentral. Die Betonung des männlichen Täters und des weiblichen Opfers ist dadurch kein unbewußter Reflex, sondern eine bewußte Stellungnahme, die einen grundsätzlichen Mißstand des patriarchalischen Systems verdeutlichen soll. Das Subjekt von Gewalt ist demnach immer ein Mann und das Objekt eine Frau.[7]

Dabei sagen laut *Nederlandse Staatscourant* zumindest, was die Opfer von Gewalt angeht, die Statistiken das genaue Gegenteil aus: Nicht Kinder und Frauen machen statistisch gesehen die größte Opfergruppe bei Gewaltkriminalität aus, sondern junge Männer zwischen 15 und 24 Jahren. Das steht wiederum der Bevölkerungsgruppe diametral entgegengesetzt, die am

---

7 Nicht umsonst schreibt De Lauretis "For the subject of violence is always, by definition, masculine; 'man' is by definition the subject of culture and of any social act." (De Lauretis 1989:250) In der Konsequenz betrachtet sie das Objekt der Gewalt als per definitionem weiblich.

meisten Angst davor hat, Opfer von Kriminalität zu werden: Frauen und Senioren – die am wenigsten Betroffenen. (Anonym 1996)[8]

Fest scheint zumindest zu stehen, daß Frauen statistisch belegbar weniger Gewaltdelikte begehen als Männer. Wie sind die Unterschiede der Gewaltanwendung zu erklären? Hoogerwerfs Studie erwähnt zunächst 'biologische Faktoren', jedoch ohne nähere Erläuterungen. Wichtiger scheinen Hoogerwerf die gesellschaftlichen Faktoren: Aggression werde von Kindesbeinen an bei Jungen eher ermutigt als bei Mädchen, außerdem werde Männern generell mehr Akzeptanz für gewalttätiges Verhalten entgegengebracht. Zusätzlich stünden Mädchen viel mehr unter der Aufsicht ihrer Eltern als Jungen, die dadurch viel mehr Gelegenheit zu anti-sozialem Verhalten hätten. (Hoogerwerf 1996:35)

Die sozialen Gründe, die Hoogerwerf hier anführt, gehören längst zum Allgemeinwissen über geschlechterspezifische Erziehung. Die biologischen Faktoren, auf die er nicht näher eingeht, ebenfalls. Interessant ist aber, wie es zu diesen diskursiven Standards gekommen ist. Als Grundleger der modernen, positivistischen Kriminologie gelten Lombroso und Ferrero (vgl. Rutenfrans 1989:23). Sie waren wohl die ersten, die eine regelrechte kriminologische Studie über 'das kriminelle Weib' erstellten. Diese ist allerdings mit äußerster Vorsicht zu genießen, ihr wissenschaftlicher Wert ist inzwischen mehr als fraglich. Die zentrale Wissenschaft, auf die sich Lombroso stützt, ist die Phrenologie, und weite Teile des Buches *Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte* bestehen aus Schädel- und Körpervermessungen. Lombroso sucht nach typischen Degenerationsmerkmalen bei Kriminellen und findet sie auch. Befunde wie häufige Fettleibigkeit und geringere Körpergröße bei Prostituierten oder das geringe Vorkommen angewachsener Ohrläppchen bei Frauen als Teilbeweis ihrer geringeren kriminellen Neigungen wird heutzutage wohl niemand mehr ernst nehmen. (Vgl. Lombroso 1894:35f.)

Lombroso und Ferrero gehen grundsätzlich von geringeren kriminellen Neigungen der Frau aus. Sie definieren 'das normale Weib' als passive, sanfte Frau, die darüber hinaus sexuell desinteressiert sei. Sexualität und deren Auslebung gilt ihm als Zeichen der Degeneration oder Geisteskrankheit, da sich die 'normale' Frau nur mit Widerwillen der ehelichen Pflicht beuge und ihr nachgehe "wie ein Opferthier" (Lombroso 1894:54), während die "Liebe des Weibes wächst mit den Opfern, die sie ihrem Geliebten bringt." (Lombroso 1894:131) Die Liebesfähigkeit der Frau wird zum Charaktermerkmal:

> Die Liebe des Weibes ist im Grunde nichts als ein sekundärer Charakter der Mutterschaft; und all die Gefühle der Zuneigung, die die Frau an den Mann fesseln, entstehen nicht aus sexuellen Impulsen, sondern aus den durch Anpassung erworbenen Instinkten der Unterwerfung und Hingabe. (Lombroso 1894:140)

---

8 Über die spezifischen Probleme, die Männer bei der Anerkennung als Opfer haben, mehr in den Kapiteln 2.1 und 4.1.

Die "Abhängigkeits- und Unterwürfigkeitsgefühle" der Frauen werden als natürlicher Reflex von "inferioren Geschöpfen beim Kontakt mit höher stehenden Wesen" erklärt; die Frau verhält sich dabei quasi zum Mann wie der Hund zu seinem Herrchen. (Lombroso 1894:137) Die Mutterschaft steht bei Lombroso und Ferrero in sofern zentral, als daß sie bei 'normalen' Frauen das Streben des Lebens ausmache und das Ausbrechen krimineller Energie verhindere.

Dieser denkbar kurze Einblick in die umfassende Studie macht deutlich, in welchem Tenor sie geschrieben ist. Lombroso empfindet sich durchaus nicht als Frauenfeind, in seinem Vorwort singt er ein ultimatives Loblied der Bewunderung, welche "die Stärke des Gefühls und insbesondere die der Mutterliebe sich erwirbt", und die den Mangel der Frau an Intellekt durchaus wettmachen könne: "Wenn wir auch nachweisen mussten, dass das Weib geistig und körperlich ein unterentwickelter Mann ist, so wird die Thatsache, dass sie sehr viel weniger zum Verbrechen neigt als er, und dass sie unvergleichlich liebevoller ist, tausendfach ihre Mängel auf intellektuellem Gebiet ersetzen." (Lombroso 1894:VI)

'Richtige' Verbrecherinnen gibt es ohnehin nicht, denn bereits im Vorwort weist Lombroso darauf hin, daß die Prostitution als "Aequivalent des Verbrechens" für das weibliche Geschlecht zu betrachten sei. Es geht im Text selbst oft weniger um Prostituierte, als vielmehr um die sexuell aktive Frau. Rutenfrans übersetzt in seiner Auseinandersetzung mit Lombroso 'Prostitution' dann auch mit 'Promiskuität'. (Rutenfrans 1989:32)

Die 'wissenschaftliche' Untermauerung der frauenfeindlichen Klischees, wie dem der natürlichen Verlogenheit der Frau, erfolgt mit höchst fraglichen Mitteln: dem Aufzählen von Sprichwörtern, durch Zitate von Schriftstellern aller denkbaren Zeitalter oder in Betrachtungen der Tier- und Pflanzenwelt sowie der Naturvölker (die innerhalb dieser Studie quasi das Bindeglied zwischen dem zivilisierten Menschen und den Tieren formen)[9]. Es werden auch durchaus Fälle nach 'Hörensagen' notiert, und die Parallelen, die gezogen werden, muten mitunter recht abenteuerlich an. Warum sich also noch mit Lombroso und Ferrero auseinandersetzen, wenn der moderne Mensch des ausgehenden folgenden Jahrhunderts sich über deren Befunde höchstens noch amüsieren kann?

Dijkstra weist in seinem Buch *Das Böse ist eine Frau* auf die Folgen dieser Art von Untersuchungen hin: "Die Dynamik der Theorien von der Geschlechterdifferenzierung kann nur verstanden werden, wenn wir uns bewußt machen, daß die Lehren (...) bis heute unser Verständnis von Sexualität formen – unabhängig davon, wie obskur sie erscheinen mögen."

---

9 Lombroso schreibt in der Einleitung zu seinem Kapitel "Das moralische Gefühl": "Es wäre überflüssig, (sic!) nachzuweisen, wie die Verlogenheit zur Gewohnheit, ja ich möchte sagen, zu einer physiologischen Eigenthümlichkeit des Weibes geworden ist, - denn es ist dies eine Thatsache, die sich sogar schon im Volksbewusstsein eingebürgert hat und die durch unzählige Sprichwörter in allen Sprachen bestätigt wird." (Lombroso1984:141) Daraufhin folgt eine Aufzählung einiger Sprichwörter in italienischer und lateinischer Sprache sowie Zitate von u.a. Flaubert, Zola, Stendhal und Balzac über die Verlogenheit der Frau.

(Dijkstra 1999:182) Abgesehen von dieser Art kollektiven Gedächtnisses hätten die Theoretiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts auch die moderne Wissenschaft beeinflußt:

> Die Populärpsychologie von heute basiert auf biomedizinischen Annahmen, über die die Wissenschaft seit langem hinausgewachsen ist, die dennoch die allgemeinen Vorstellungen dominieren – in Form stereotyper Bilder, die wiederum für die Existenz einer statischen und unveränderbaren 'menschlichen Natur' herhalten müssen. (Dijkstra 1999:186)

Konkret meint Dijkstra an dieser Stelle die Art von Psychologie, die sich an C.G. Jung ausrichtet, der mit seiner Anima-Animus-Theorie die Bilder geschlechtsspezifischen Verhaltens zusätzlich zementiert habe. Es ist aber nicht nur die Populärpsychologie, die sich der Theorien des neunzehnten Jahrhunderts bedient. Lombroso und Ferrero spielen bei modernen Kriminologen durchaus eine Rolle.

Der Kriminologe Rutenfrans macht in seiner Dissertation von 1989 erschöpfenden Gebrauch der Urväter. Natürlich lehnt er die phrenologischen Untersuchungen ab und distanziert sich von der Atavismus-Theorie (der Annahme, daß der Besitz bestimmter Degenerationsmerkmale einen Rückfall in primitives Verhalten, sprich kriminelles Betragen, zur Folge habe). Und doch ist die Ablehnung *der* zentralen Überlegungen für Rutenfrans kein Grund, das Gedankengut Lombrosos und Ferreros in Bausch und Bogen abzulehnen: "De verwerping van de atavisme-theorie betekent mijns inziens niet dat de noties van Lombroso und Ferrero over de verschillen tussen mannen en vrouwen geheel waardeloos zijn." (Rutenfrans 1989:33) Durch einen Austausch heutzutage eher anrüchiger Begriffe bleibe der zutreffende Kern der Aussagen intakt:

> De veronderstelling van Lombroso und Ferrero dat er een morele evolutie heeft plaatsgevonden die bestaat uit een toenemende beheersing van de neiging tot respectievelijk gewelddadigheid (door de auteurs vaak aangeduid als 'misdadigheid') en promiscuïteit ('prostitutie'), is niet helemaal onzinnig (...) Het door Lombroso en Ferrero gemaakte onderscheid tussen 'oorspronkelijke' gewelddadige mannen en zich prostituerende vrouwen, dient men mijns inziens te vervangen door het onderscheid tussen een dominantiestreven van mannen en een relatiestreven van vrouwen. Dit laatste onderscheid acht ik relevant voor een verklaring van de verschillen in het criminele gedrag van vrouwen en mannen. (Rutenfrans 1989:34)

So findet sich denn auch bei Rutenfrans die Theorie von der Variabilität und Dominanz des männlichen Geschlechts im Gegensatz zum Streben nach Stabilität und sozialen Beziehungen bei Frauen. Rutenfrans stützt sich im weiteren Verlauf seiner Studie sowohl auf Beobachtungen aus der Welt der Primaten als auch auf Befunde der Psychologie. Doch auch die Psychologie wurde, wie Dijkstra bemerkte, in den Anfängen ebenfalls von den vorherrschenden Klischees der Geschlechterordnung geprägt.

Mittlerweile werden auch die Naturwissenschaften erneut zum vermeintlichen Beweis für die geringere Aggressivität von Frauen herangezogen. Nachdem es eine Zeit des Tabus auf biologische Erklärungen für Gewalttätigkeit gegeben hatte, kamen sie in den neunziger Jahren offenbar wieder auf, wie Simon Rozendaal bemerkt:

> De tijden zijn veranderd. Twintig jaar geleden werd de Leidse criminioloog Wouter Buikhuisen door de Nederlandse samenleving gestenigd omdat hij wilde onderzoeken of jonge criminelen lichamelijk anders in elkaar staken, vandaag de dag is een biologische verklaring van gewelddadigheid razend populair. (Rozendaal 1997)

In einem Zeitungsinterview stützt Rutenfrans seine Ansichten mit Hilfe der Genetik: Die bessere Selbstbeherrschung sei in den weiblichen Genen verankert. Diese Konstellation sei nötig um Kinder großzuziehen, während Männer durch ihre Gene eher darauf ausgerichtet seien, so viele Nachkommen wie möglich zu zeugen. Zwar sieht Rutenfrans das Ansteigen weiblicher Kriminalität, behauptet aber, daß durch die spezifische Genkonstellation von Frauen die Zahlen niemals an die männlicher Krimineller heranreichen würden. (Iersel 1995)

Die angenommene weibliche Aggressionslosigkeit wird in zahlreichen biologischen Studien begründet. So wird angenommen, das männliche Hormon Testosteron sei ein wesentlicher Faktor männlichen aggressiven Verhaltens:

> Verreweg de meeste misdaden worden door mannen gepleegd. Mannen zijn in het algemeen veel agressiever dan vrouwen. Dat geeft ook al aan dat de biologie – het verschil in de testosteronniveau tussen mannen en vrouwen bijvoorbeeld – een rol speelt bij criminaliteit. (Rozendaal 1997)

In einem Artikel der Zeitschrift *Psychologie* ist nachzulesen, daß bei Gefangenen, die wegen Gewaltdelikten einsitzen, der Testosteronspiegel wesentlich höher sei als bei anderen. Sollten Mädchen kurz nach Geburt als Folge einer genetischen Abweichung ebenfalls einer größeren Menge dieses Hormons ausgesetzt sein, würden auch sie sich später wesentlich aggressiver verhalten als ihre Geschlechtsgenossinnen. (Meulemann 1995)

Eine ähnliche Erklärung liefert die englische Genetikerin Anne Moir in einem *Elsevier*-Interview: nicht nur Hormone, sondern auch ernsthafte Hirnschädigungen könnten aggressives Verhalten zur Folge haben. Leider würde aber Gewalttätigkeit bei Jungen im Kindesalter oft nicht rechtzeitig bemerkt und behandelt, beziehungsweise von Experten nicht ernstgenommen und als normales Jungenverhalten abgetan, die Eltern der Kinder mit den Worten '*Boy will be boys*' alleine gelassen. Würden deshalb nicht rechtzeitig Medizin und Verhaltenstherapie verschrieben, komme mit Erreichen der Pubertät beinahe jede Hilfe zu spät:

> Dan breekt bij jongens de dijk van testosteronhormonen en is de biologische ellende niet meer te overzien. Bovendien is het probleemgedrag dan zodanig ingesleten dat het met de grootste pijn en moeite nog omgebogen kan worden. Vaak worden deze oudere kinderen ongrijpbaar voor hulp en zien we ze pas terug als ze flink gevorderd zijn op de criminele ladder. Meestal hebben ze al slachtoffers gemaakt. (Sman 1997)

Moir wird mitunter vorgeworfen, daß ihre Theorien über das kriminelle Gehirn und Gewalt in den Genen alter Eugenetik-Ideologie recht nahe kommen. Sie selbst hält dies aber für haltlos übertrieben. Schließlich sei der Nationalsozialismus darauf ausgewesen, alle

Menschen gleich zu machen (dem arischen Ideal) und alles andere auszulöschen, während sie, Moir, gerade auf die Unterschiede zwischen Männern und Frauen hinweise[10]:

> Dat de verschillen er zijn – ook waar het de aanleg of neiging tot crimineel gedrag betreft – is buiten kijf. De vloedgolf van data is niet meer te stuiten. Maar het is belachelijk om te beweren dat die kennis tot eugeneticapraktijken zal leiden. Waar denken ze dan aan, vraag ik me af? Dat we alle mannen zullen uitroeien? Want *that is what it takes* als je alle misdaad wilt uitbannen! (Sman 1997)

Moir scheint der Überzeugung zu sein, daß Frauen und Kriminalität, und damit auch Gewalt, sich prinzipiell ausschließen. Die angeblichen Beweise, die sie anführt, entstehen dabei allerdings durch eine Argumentation, die sich im Kreise dreht: In der Annahme, daß Männer grundsätzlich gewalttätiger seien als Frauen, dies also als Unterschied zwischen den Geschlechtern definiert wird, werden die auf der Hand liegenden Faktoren des biologischen Unterschieds der Geschlechter herangezogen. Was liegt näher als die Hormone und die Unterschiede der Gehirne?

Dabei sind gerade die Untersuchungen über den Zusammenhang von Hormonhaushalt und Gewalttätigkeit weitaus weniger aussagekräftig, als die Anhänger dieser Theorien Glauben machen wollen. So verweist Pearson auf Studien, die besagen, daß es keinesfalls klar sei, ob ein Testosteronanstieg Aggression nach sich ziehe, oder ob nicht eher umgekehrt Aggression einen Testosteronanstieg verursache, da auch bei Sportlerinnen oder weiblichen Strafgefangenen ein Anstieg des Testosteronniveaus festgestellt worden sei. (Pearson 1998:8)

Natalie Angier hingegen kommt zu dem Schluß, daß es durch viele widersprüchliche Studienergebnisse überhaupt keine wertvollen Schlußfolgerungen gebe: "The studies that link testosterone to aggressive behavior in men are not pretty. They are a mess." (Angier1999:248)

Sie verweist auf Studien, denen zufolge bei männlichen Strafgefangenen höhere Testosteronwerte gefunden wurden – und auf Studien, in denen dieser Zusammenhang nicht nachgewiesen werden konnte. Manche aggressive Jungen hatten Studien zufolge höhere Testosteronspiegel, andere gerade einen niedrigeren. Laut einiger Studien steige der Testosteronspiegel von Männern zwar vor Herausforderungen wie sportlichen Wettkämpfen oder Gerichtsverhandlungen – vor Fallschirmsprüngen oder unmittelbar bevorstehender Vaterschaft hingegen sinke er. Die Bedeutung sei unklar, schließlich handele es sich bei allen Situationen um Streß; außerdem lasse sich am Beispiel von Eunuchen zeigen, daß Kastraten, also Männer mit definitiv geringen Testosteronwerten, zum Teil sehr wohl aggressiv und gewalttätig seien. (Angier1999:248f.)

Was die Wirkung von Testosteron bei Frauen angehe, würden die Studien noch uneindeutiger: "If the link between testosterone and aggressive or dominant behavior in men is a mess, that for women is the floor under your refrigerator: you don't want to think about it." (Angier 1999:250) Bei Sportlerinnen gebe es überhaupt keinen Anstieg des

---

10 Dazu bleibt zu sagen, daß auch die Auslöschung alles Andersartigen bzw. die Gleichschaltung des Unterschiedlichen zunächst eine Definition der Unterschiede voraussetzt.

Testosteronspiegels vor Wettkämpfen, die Studien über weibliche Strafgefangene seien so widersprüchlich und durcheinander, daß daran letztendlich auch nichts festzumachen sei: Einige 'bewiesen' den Zusammenhang zwischen Testosteron und Gewaltverbrechen, die anderen das genaue Gegenteil. Abgesehen davon spreche vieles dafür, in dem Hormon Androstenedion den wahren Motor für Aggressionen zu sehen, das bei Männern und Frauen gleichermaßen vorhanden ist. (Angier 1999:253f.)

Es ist sicherlich Aufgabe der Endokrinologen, sich über den Wert der einzelnen Studien zu streiten. Hier entsteht jedoch der Eindruck, daß es eine Studie für jede Überlegung zu geben scheint. Als einzig gültige Quintessenz aus dem Gewirr der Studien über den Zusammenhang von Testosteron und Gewalttätigkeit läßt sich lediglich feststellen, daß es keine Aussage zu diesem Thema gibt, die sich nicht auch widerlegen ließe. Die Aussagekraft aller Studien zusammen scheint ungefähr so überzeugend wie Lombrosos Ohrläppchenvermessungen. Man weiß offenbar immer noch sehr wenig über die genauen Auswirkungen von Hormonen auf die menschliche Psyche, wie auch Angier abschließend bemerkt:

> We don't know what hormones do to the brain or the self, but we know what they don't do, and they don't cause a behavior, the way turning a steering wheel will cause a car to veer left or right. Nor does the ability to behave in an aggressive or dominant fashion require a hormonal substrate. If hormones do anything, any little thing at all, they merely raise the likelihood that, other things being equal, a given behavior will occur. (Angier 1999:255)

Für einen Beweis geschlechtsspezifischen Aggressionsverhaltens taugen die Testosteronstudien nicht. Gleiches scheint für die Theorien um das Gehirn zu gelten: Verletzungen bestimmter Hirnregionen ziehen zwar aggressives Verhalten nach sich, sie tun dies aber bei Männern und Frauen gleichermaßen. (Vgl. Pearson 1998:9f.; Angier 1999:258ff.)

Eine Annahme wie aus den Zeiten Lombrosos, daß Frauen aufgrund ihrer natürlichen Beschaffenheit prinzipiell kaum zur Gewalttätigkeit in der Lage seien, wird wohl niemand mehr ernsthaft vertreten. Ganz im Gegenteil, es rückt verstärkt das Phänomen weibliche Gewalt in die Schlagzeilen. So titelt Rebecca Fowler 1997 "Vrouwen worden gewelddadidiger" und findet die Erklärung dafür im Emanzipationsdrang der Mädchen:

> Veel meisjes denken dat ze zich als een jongen moeten gedragen om gemancipeerd (sic!) te zijn. Er bestaat een heel genre films waarin de heldin gewelddadig is. Bovendien leggen we de gevolgen van geweld niet uit aan meisjes zoals we dat aan jongens doen, omdat we denken dat dat niet nodig is. (Fowler 1996)

Die These, daß die größere Emanzipation von Frauen auch eine gesteigerte Gewalttätigkeit zur Folge hat, geht zurück auf die Ideen von Freda Adler, die bereits 1975 in ihrem Buch *Sisters in crime* vermutete, daß Frauen durch das Voranschreiten der Frauenbewegung auf Dauer auch mehr männliche Verhaltensweisen übernehmen würden. Die Zeiten, in denen Frauen keinerlei Zugang zur Macht hatten und dafür eine Art Nichtangriffspakt geschlossen

hätten, so Adler, sei vorbei. Damals hätten Frauen im Tausch für gewisse Privilegien von Aggressivität und Selbstbewußtsein Abstand genommen, als Konsequenz habe die Gesellschaft verschiedene, nach Geschlechtern getrennte Verhaltensweisen sanktioniert:

> Males were supposed to be active, powerful and chivalrous, and females passive, weak, and receptive. This was represented to be the normal expression of physiological sex difference, and scientific observations, such as the activity of the sperm versus the passivity of the ovum, were cited to support the biological foundation of this social scheme. (Adler 1975:2)

Auch Adler zitiert bereits Studien über den unklaren Zusammenhang von Androgenen und aggressivem Verhalten bei Männern und Frauen. Manche Frauen seien aggressiver als ihr sozialer Status aussage, manche Männer passiver als sie müßten. Die Unschuld der Frauen liege eher in ihrer physischen Schwäche begründet als in mangelnder Aggressivität, aber durch technischen Fortschritt und die verbesserten Möglichkeiten, in Machtpositionen zu gelangen, sei Frauen auch in erhöhtem Maße die Möglichkeit, kriminell zu werden, gegeben: Eine zierliche Frau mit Pistole sei nicht weniger bedrohlich als ein bulliger Mann, und eine Bankangestellte habe die gleiche Möglichkeit zur Hinterziehung wie ein männlicher Kollege. Man müsse sich langsam daran gewöhnen, daß weibliche Kriminalität eine Selbstverständlichkeit werde:

> At first there was a reluctant recognition that idiosyncratic females did occasionally venture into such areas of male crime as burglary, robbery, assault, and gang violence, but this was chivalrously dismissed as individual aberrations. Gradually, as the exceptions multiplied, police chiefs, judges, and probation officers across the land began to question the basic rule that limited females to prostitution and shoplifting. Once the question was asked, the answer was nothing short of a revelation. Women are indeed committing more crimes than ever before. Those crimes involve a greater degree of violence, and even in prison this new breed exhibits a hitherto unmatched pugnacity. (Adler 1975:2)

Wie bei Pearson nachzulesen ist, wurde diese These heftig bestritten, vor allem, weil trotz eines sprunghaften Anstiegs der Frauenkriminalität in den Statistiken der Frauenanteil bei der Gewaltkriminalität längst nicht an den der Männer heranreiche. Aber auch seitens der Feministinnen, weil Adler mit ihren Vorstellung politisch gefährlich für die Bewegung war. Schließlich implizierte sie, daß durch die Emanzipation der Frau Gewalt erzeugt würde. (Pearson 1998:228f.)

Pearson weist darauf hin, daß in den neunziger Jahren der Umgang mit Adler zwar verändert sei, in der Emanzipation aber nicht der Grund für gesteigerte Gewalt liege: "In the 1990s, the wisest rejoinder to Adler lies somewhere between the poles of reaction and counterreaction, between male prejudice and feminist sentiment. Women's equality cannot 'cause' women to be aggressive, destructive or coercive, because they had that capacity all along." (Pearson 1998:229) Auch Meda Chesney-Lind konstatiert in der Forschung die Tendenz, eine dunkle Seite der Frauenbewegung finden zu wollen, indem man den Anstieg weiblicher Kriminalität auf sie zu schieben suche:

> There was literally a rush to study women and crime as journalists, and some academics, began to focus on the popular idea that women's movement was causing an increase in female delinquency and criminality. These writers were joined, somewhat later, in women and crime. As a consequence, there

> has been a veritable explosion of writings on the female delinquent and her older counterpart, the female criminal. Regrettably, only portions of this work can be said to have brought about a greater understanding of either the dynamics of female delinquency or the treatment of these young women who come into the criminal justice system. Some of these writers have, in doing so, provided support for those who are seeking scientific legitimacy for patterns of personal and institutional sexism. (Chesney-Lind 1985:208)

Sie betont, daß die Kriminalitätsrate bei Frauen keinesfalls gestiegen sei und Frauengewalttätigkeit nicht an die von Männern heranreiche, auf jeden Fall nicht, was die Kriminalitätsstatistiken angehe. In Selbsteinschätzungstests hingegen gäben Frauen oder Mädchen viel mehr gewalttätiges Verhalten zu, als es die offiziellen Statistiken belegten. In diesen Tests hätten sich die Zahlen über die Jahre kaum verändert.

Chris Rutenfrans lehnt die Überlegungen Adlers und anderer Forscher, die mit dem Sozialisierungskonzept und Rollenverhalten arbeiten, rundheraus als simplistisch und naiv ab. Seiner Meinung nach sind die Erklärungen der Rollentheoretiker zu flexibel, da z.B. Veränderungen der Geschlechterrollen einerseits einer veränderten Erziehung zugeschrieben werden, die Hartnäckigkeit von Stereotypen andererseits einer veralteten Präsentation in Schulbüchern. So würden gegenteilige Behauptungen mir derselben Theorie erklärt, die dadurch zwar unwiderlegbar, aber auch zweifelhaft werde, schließlich sei Erziehung keine Sache aufgezwungener Benimmregeln, sondern ein subtiles Zusammenspiel verschiedener Faktoren. (Rutenfrans 1989:88)

Adlers Ansicht über die Aufhebung des Kräfteverhältnisses durch technischen Fortschritt hält er ebenfalls für unwahrscheinlich: "De bewering van Adler dat de uitvinding van mechanische wapens het verschil in gewelddadigheid van mannen en vrouwen zal opheffen, is van een ontroerende naïviteit, wanneer men bedenkt dat die uitvinding al ruim vierhonderd jaar geleden is gedaan." (Rutenfrans 1989:89) Seiner Meinung nach habe die geringere physische Kraft von Frauen im Laufe der Zeit Auswirkungen auf die weibliche Psyche gehabt, so daß zwar die physische Kraft kompensiert wurde, nicht aber die psychische Bereitschaft, die Waffen auch zu benutzen. Die psychologische Erklärung des höheren relationellen Strebens der Frau scheint ihm daher eher wahrscheinlich, ebenso wie das genetisch bedingte Dominanzstreben des Mannes, die den Kern des Rollenverhaltens von Männern und Frauen formten. (Rutenfrans 1989:90)

Auch Rutenfrans stützt sich auf die seit Jahren unveränderte Relation der Kriminalität zwischen den Geschlechtern in den Statistiken. Doch was sagen die Statistiken letztendlich überhaupt über die Gewalttätigkeit von Frauen aus? Kriminalität ist nicht grundsätzlich mit Gewalttätigkeit gleichzusetzen. Es ist durchaus möglich, gewalttätig zu sein, ohne dabei gleich kriminell zu werden. Viele Delikte, wie Prostitution, Ladendiebstahl oder Betrügereien haben auch nicht direkt mit Gewalt zu tun. Niemand bestreitet wirklich, daß Frauen im

Allgemeinen weniger kriminell seien als Männer. Allerdings gibt es auch Vermutungen, daß Gewalt von Frauen seltener ertappt, angezeigt und verurteilt werden.

Der bekannteste Vertreter dieser Ansicht ist wohl der Psychologe Otto Pollak. Er behauptet, daß die offiziellen Statistiken über die tatsächliche Delinquenz von Frauen generell wenig aussagten. Pollak spricht dabei von einer der Frau angeborenen Neigung zu Heimlichtuerei und Betrug, die Resultat physiologischer und sozialer Faktoren sei. Der Mangel an physischer Kraft habe dazu geführt, daß Frauen erfinderischer sein müßten, da sie ihre Ziele lediglich auf Umwegen erreichen könnten. Frauen seien quasi auf Heimlichkeit konditioniert. Vor allem die Unterdrückung ihrer Sexualität und das Verbergen der Menstruation hätten auf Dauer dazu geführt, daß Frauen geübte Betrügerinnen seien. Typische Frauenverbrechen seien demnach auch Erpressung, Kindsmord und Abtreibung, die ohnehin statistisch nur schwer zu erfassen seien. (Pollak 1977:10f.) Sexueller Mißbrauch von Kindern durch Frauen hinterlasse überdies kaum erkennbare Spuren, geschehe unter dem Deckmantel der Kinderversorgung und werde daher selten entdeckt. Im Übrigen sei die Anzeigebereitschaft der Opfer sexueller Gewalt von Frauen wesentlich geringer.[11] Auch Delikte wie Ladendiebstahl sei vornehmlich Frauensache, da Frauen auch vornehmlich mit dem Haushalt beschäftigt seien. [12]

Eine weitere These, die auch Adler übernahm, war die der männlichen Ritterlichkeit gegenüber angezeigten Frauen: Kriminelle Frauen würden demnach weniger streng verfolgt und verurteilt, da sowohl bei der Polizei als auch in der Justiz meist Männer beschäftigt seien, die Hemmungen hätten, Frauen zu verdächtigen und zu bestrafen – nicht zuletzt wegen der allgemein vorherrschenden Meinung, daß Frauen bestimmte Delikte, vor allem natürlich Gewaltdelikte, nicht begingen.[13] Die Thesen Pollaks waren heftig umstritten und wurden als sexistisch abgelehnt. Pearson kommentiert: "Modern criminologists denounce Pollak for having been sexist, which he was. But the essence of his insight was correct." (Pearson 1998:21) Pearson bezieht sich an dieser Stelle konkret auf die Aussage Pollaks, daß Frauen aufgrund der gesellschaftlichen Rollenverteilung oft gezwungen würden, eher als Anstifter zu Verbrechen aufzutreten, als sie selbst zu begehen. Da Frauen ihrer Aggression oft 'nur'

---

11 Ich werde auf dieses Thema im Kapitel 4.1 noch eingehend zurückkommen.

12 Dazu ist übrigens zu sagen, daß der Emanzipationsprozeß sehr wohl für einen Anstieg bei den Ladendiebstählen, in der Tat eine klassische Frauendisziplin, gesorgt zu haben scheint: Männer haben in diesem Deliktbereich aufgeholt, was mit dem Umstand in Zusammenhang gebracht wird, daß der Haushalt mittlerweile vermehrt von Männern und Frauen getragen wird. (Vgl. Visser 1995)

13 Die These scheint sich zu bewahrheiten, zumindest, wenn man einem Artikel in der *Volkskrant* Glauben schenken darf, in dem eine Einbrecherin von ihren Erfahrungen mit der Justiz erzählt. Sie sei von männlichen Richtern für 62 Einbrüche nur mit ein paar Monaten Gefängnis bestraft worden, erst eine weibliche Richterin habe dem abrupt ein Ende gesetzt. Außerdem stünden für Frauen viel weniger Gefängniszellen parat, was das Strafmaß wohl auch beeinflusse: Es würden für Frauen viel eher Geldbußen als Gefängnisstrafen verhängt – aus purem Platzmangel. (Visser 1995)

indirekt Ausdruck gäben, wie z.B. durch die Anheuerung eines Auftragsmörders, gehe der destruktive Trieb der Frau in der Öffentlichkeit unter und werde nicht wahrgenommen.

Anne Campbell hat ihr Buch *Men, Women and Aggression* aus genau diesem Grund geschrieben: Als Sozialarbeiterin traf sie auf aggressive Mädchen. In der Universitätsbibliothek fand sie zu diesem Thema jedoch kaum Literatur, da weibliche Aggression kaum erforscht war. Dies lag daran, so Campbell, daß weibliche Gewalt nun einmal seltener vorkomme, meist im Privatbereich stattfinde und auch oft mißverstanden würde:

> Maleness and aggression have become linked to the point where it is easy to forget about women's aggression. It takes place far less often than men's, and it rarely makes headlines. It is private, unrecognized, and frequently misunderstood. It looks and feels different from men's. (Campbell 1993:1)

Was sie über die Gewalt von Frauen erarbeitet hat, gehört mittlerweile zum Standardrepertoire über die Aggressivität von Frauen. Die Basis formt dabei die Annahme einer geschlechterspezifischen Funktion von Gewalt: während Männer sich der 'instrumentalen Gewalt' bedienten, die zur reinen Machterhaltung diene, sei die spezifisch weibliche Gewalt 'expressiv', also der Ausdruck von Kontrollverlust, Ärger und Frustration.

Dies bedeutet, daß Männer Gewalt gegen andere richten, um ihre Position zu festigen oder zu verbessern, während Frauen aggressiv werden, nachdem sich Ärger oder Frustration länger in ihnen aufgestaut haben. Instrumentale Gewalt ist zielgerichtet und hat selten mit Emotionen zu tun, während expressive Gewalt eine blinde Gefühlsexplosion ist.[14] Frauen schlügen nicht gezielt und überlegt, sondern wild um sich, wenn es zum Ausbruch komme:

> But women's aggression, unlike men's, is not directly aimed at establishing physical victory (...). Women explode as a means of release, and it can take the form of anything from throwing pans or kettles to kicking and biting. (...) A woman fights to show that self control has lost the battle with anger. For her, physical aggression is about losing, not winning. (Campbell 1993:50)

Patricia Pearson pflegt eine sehr kritische Haltung gegenüber diesen Ansichten. Durch die geschlechtsbezogene Unterscheidung von expressiver und instrumentaler Gewalt werde das Bild weiblicher Tugend zwar stabilisiert, aber unzählige Frauen der Geschichte, von jeher gerne von Historikern totgeschwiegen, als *'freaks of nature'* abqualifiziert. Sie nennt eine ganze Reihe von Namen mächtiger Frauen, die sich auch durch ihre grausamen Regime, ihre Kämpferqualitäten oder einfach nur durch ihren Sadismus auszeichneten, von legendären Feldherrinnen und Kämpferinnen wie Kleopatra, Boadicea, und Elisabeth I, Katharina die Große und Jeanne D'Arc über Lucrezia von Borgia, Catharina di Medici bis hin zu der

---

[14] Diese Unterteilung in Gewaltarten ist übrigens wohl keine Erfindung Campbells. Hoogerwerf unterscheidet zwischen instrumentaler, expressiver, ritueller (Duelle oder Menschenopfer) und symbolischer Gewalt (als Signal oder Botschaft, wie z.B. um auf Mißstände aufmerksam zu machen). Allerdings unterläßt es Hoogerwerf, die Funktionen der Gewalt an spezifischen Merkmalen der Täter festzumachen und Intentionen festzuschreiben. (Hoogerwerf 1996:23f.)

Verbrecherin Madam Mao, Idi Amins Frau Sarah Kyolaba oder Irma Grese, die Leiterin eines NS-Konzentrationslagers (diese Reihe ließe sich zweifellos fortsetzen):

> None of these women were strangers to cruel governance or instrumental aggression. Were they anomalous because they were operating at the top of the political hierarchy, using violence to survive in a masculine world? Not really. Ordinary women have proven to be just as militaristic, supporting the continuance of war, shaming men who would dodge the draft, screaming for blood in a mob, fighting alongside their brothers and sons when they could, acting as snipers, as fighter pilots, as guerrilla soldiers and terrorists. (Pearson 1998:15)

Pearson hält Frauen für grundsätzlich genau so aggressiv wie Männer. Sie ist jedoch der Meinung, daß weibliche Gewalt oft nicht wahrgenommen wird, weil Frauen Gewalt oft gegen sich selbst richten. Selbstdestruktion, ob es sich hierbei nun um Selbstverletzung mit Rasierklingen oder Bulimie handelt, werde oft nicht als Gewalttat oder Aggression interpretiert, sondern eher als Symptom eines – frauenunterdrückenden – Modediktats oder Zeichen von Hilflosigkeit und Verzweiflung. Selbstdestruktion würde so pathologisiert und Frauen als kranke und gequälte Opfer stilisiert, während Männer als selbstbestimmte, unmoralische und asoziale Gewalttäter verstanden würden. (Pearson 1998:22f.)

Pearson zitiert eine amerikanische Selbstmordstudie, die besagt, daß junge Frauen zweieinhalb mal mehr Selbstmordversuche unternehmen als junge Männer, diese sich aber fünf Mal häufiger tatsächlich umbringen als ihre Altersgenossinnen.[15] Ein Grund dafür liege in dem Umstand, daß die jungen Männer sich öfter mit definitiv tödlichen Schußwaffen umbrachten, während die Mädchen eher Tabletten nahmen und dadurch häufiger noch gerettet werden konnten. Aber selbst in Gefängnissen, ohne Zugang zu Schußwaffen für beiderlei Geschlecht, lag die Selbstmordrate bei Männer um ein vielfaches höher als bei Frauen (88:0). Angesichts dieser Zahlen fragt Pearson sich, ob der versuchte Selbstmord nicht vielleicht auch ein Instrument sein könnte, anstatt nur der bloße Ausdruck tiefster Verzweiflung:

> Is it possible that some girls are using gestures of self-destruction as a form of empowerment and a language of protest?
> "I dare you to prevent me."
> "I command you to rescue me."
> "If you leave me I will die."
> Male coercion takes the form of saying: "Do this or I'll harm you." (...) For women (...) coercion may take the form of saying "Do this or I will harm myself." (Pearson 1998:23f.)

Pearson generalisiert nicht, sondern bringt eine *mögliche* Interpretation vor, die jedoch sehr klar suggeriert, daß sie bereit ist, weibliche Selbstdestruktion dem Begriff instrumentale Gewalt zuzuordnen. Ihre Kritik gilt einer Haltung, die Frauen nicht als Verantwortliche ihrer Taten sehen, die ihrer Umwelt ihren Willen aufzwingen, sondern als "passive and rather deranged little robots who imperil themselves on cue". (Pearson 1998:23)

Dieses Beispiel illustriert nicht nur die geschlechtsspezifische Interpretation von Gewalthandlungen. Pearson macht hier den Versuch, ein 'typisch weibliches'

---

[15] Europäische Zahlen ergeben dasselbe Bild (vgl. CBS Persbericht 20.01.2000).

Verhaltensmuster neu zu interpretieren, und zwar gegen das Klischee der passiven, unterdrückten Frau und des ewigen Opfers, hin zu einer berechnenden, selbstbestimmten Aggressorin.

Mit dieser Ansicht scheint Pearson mit dem stereotypen Bild der Frau als passiv, sanft und schwach, das seit Lombrosos Zeiten immer wieder variiert wurde, brechen zu wollen. In wieweit sie damit in einem typischen Trend der neunziger Jahre liegt, soll im folgenden Kapitel gezeigt werden.

1.3 Het slachtoffer voorbij – Von *Bitches, Bad Girls* und *Macha's*

In den neunziger Jahren erschienen eine Reihe von Büchern, die sich für eine neue Art der Weiblichkeit stark machen. Ein vielsagender Titel wie *Gute Mädchen kommen in den Himmel, böse Mädchen überall hin* faßt zusammen, worum es dabei geht: die unterwürfige Idealfrau aus Lombrosos Zeiten endgültig abzuschaffen. Es geht in diesem Kapitel darum zu zeigen, daß Frau und Gewalt in den neunziger Jahren keinesfalls mehr die gedankliche Antithese darstellt, wie es die Verfestigung genderspezifischer Klischees im Zuge vorhergegangener Diskurse suggeriert.

Die Schriftstellerin und Amateurboxerin Rene Denfeld schildert in ihrem Buch *Kill the Body, the Head Will Fall* ihren Exotenstatus in einer Boxschule in Portland/Oregon, die sie 1993 aufsuchte, um etwas für ihre Fitness zu tun. Anfangs gab es nur männliche Sparringspartner für sie und Schwierigkeiten, überhaupt weibliche Gegner für Amateurkämpfe zu finden. Und außerdem viel Unverständnis ihrer Umwelt für ihr neues Hobby:

> Once, at a lunch table full of women writers, I was grilled by an author who was aghast that I boxed. Clearly discomfitted by the notion, she fell back on condescending pity, and then casting about for a comforting excuse, she announced I surely suffered from high testosterone level. This explanation was invented out of the blue and was completely unfounded, but the other women nodded sagely in agreement. I felt disheartened that boxing would be such a radical departure from the norm that it could be explained only by a serious hormonal imbalance – something that would require a medical treatment, something that could be 'cured'. (Denfeld 1997:11)

Anhand des Beispiels der Boxerin lassen sich zwei Dinge festhalten: Einerseits stellen Frauen ihre Aggressivität im Boxring erstmals offen zu Schau. Auf der anderen Seite handelt es sich in den neunziger Jahren bei Boxerinnen jedoch (noch) um vereinzelte Paradiesvögel, im Groben und Ganzen wird Boxen als reiner Männersport angesehen. Eine Frau, die sich auf solch fremdes Terrain begibt, läuft immer noch Gefahr, als nicht 'normal' zu gelten. Bezeichnend an dem Zitat Denfelds ist, daß sie nicht angegriffen wird, weil sie überhaupt boxt, sondern weil sie es als *Frau* tut. Bezeichnenderweise wird vermutet, ihr

Testosteronspiegel sei vielleicht zu hoch: ein männliches Element als Erklärung für ansonsten unerklärliche Aggression einer Frau.

Trotzdem sind es gerade die aggressiven Frauen, die zum Idealbild taugen.

Angry girls sind in, allerdings ist das Ideal eher die verbal aggressive Frau, die ihre Probleme zuerst mit Köpfchen löst, wie Sanderijn Cels in ihrem Buch über junge Frauen der neunziger Jahre[16] schreibt:

> Girls lezen hun tegenstander het liefst op een geestige brutale of botte manier de les; daar gaat hun voorkeur naar uit. Er zijn natuurlijk altijd militante post-feministen bij (zoals Courtney Love, daar moet je echt voor uitkijken) die er meteen op los tieren en meppen, maar het gros zal het eerst anders trachten op te lossen. Het klinkt aardig en schappelijk, maar het is de vraag of iemand zo graag in het openbaar te kakken wordt gezet. Tegen de verbale agressie van girls kan meestal niemand op. (Cels: 1999:138)

Wenn verbale Aggression allerdings nichts nütze, bleibe den *girls* durchaus auch die physische Gewalt: "Girls kunnen tegen een stootje en kunnen er zelf ook een uitdelen". Natürlich fielen die, die am aggressivsten und am lautesten seien auch am meisten auf. "Vandaar dat girl-power vaak wordt geassocieerd met intense woede en strijd." (Cels 1999: 139)

Die Girls, so Sanderijn Cels, seien keine feste Gruppe, könnten aussehen wie Barbie oder Lolita und sich aufführen wie Action Man oder Mad Max, existierten in Varianten wie *bad girls, webgrrls, Tank Girls oder nerdgrrls*, setzten sich ab vom Jammerfeminismus der siebziger Jahre, weil sie sich nicht mehr von Männern beherrscht fühlten, seien unabhängig, progressiv – und ein Phänomen der neunziger Jahre. (Cels 1999:8ff)

Fast immer schwingt ein Hauch Aggressivität mit, ob sich die Girls nun an Lara Croft, Mad Max oder Skin, "de imponerende, agressief ogende zangeres van Skunk Anansie" orientierten:

> De grootste groep is wat gematigder van toon, minder snel agressief en zit niet vol haatgevoelens. Ook al is het spel strategie nummer één, ook deze girls halen desnoods flink uit. Ze kunnen de wereld bij elkaar schelden en slaan, maar alleen als er niets meer te zeggen valt. (Cels 1999:139)

Cels verbindet ihre *girls* mit dem Feminismus der zweiten Welle[17], denn sie meint, die Wut der jungen Frauen gründe vor allem in sexueller Belästigung oder in der Chancenungleichheit der Frauen, daher sei Feminismus nach wie vor *'fucking political'.* (Cels 1999:139)

Mit dieser Ansicht ist Cels eher eine Ausnahmeerscheinung. In den neunziger Jahren setzen sich andere eher kritisch mit dem Feminismus der zweiten Welle auseinander. Im Gegensatz zu Cels meint Bernadette de Wit, daß Feministinnen versuchten, emanzipierte,

---

[16] Untertitel des Buches: *Grrrls! – Jonge vrouwen in de jaren negentig*

[17] Die Frauenbewegung, die Ende der sechziger Jahre in den Niederlanden wieder entstand. (Vgl. Costera-Meijer 1996:65)

starke Frauen zu bevormunden: "*Bad girls* krijgen standjes van de feministische leiding. Die bestaat nu nog uit *good girls.*" (Wit 1996:13)

De Wits *bad girls* sind zwar nicht notwendigerweise gewalttätig, aber ebenfalls artverwandt mit Cels *girls*: selbstbewußt, sexuell selbstbestimmt und der traditionellen, passiven Frauenrolle deutlich entwachsen: "(...) als je eenmaal, na veel vallen en weer opstaan, een zekere grens bent gepasseerd en *bad girl* bent geworden, dan krijgt men je met geen tien paarden meer terug in 'traditionele patronen'." (Wit 1996:11) De Wit richtet sich explizit gegen die Feministinnen, die ihrer Meinung nach "meer sympathie voor de onderdrukte vrouwen dan voor de geëmancipeerde collega's" zeigten. (Wit 1996:10)

Auch Malou van Hintum beschreibt ein neues Idealbild der wehrhaften Frau, die selbstbewußt ihren Weg geht und wirft den Feministinnen vor, durch ewiges Jammern der Emanzipation im Wege zu stehen. Ihr 1995 erschienenes Buch *Macha! Macha!* trägt den kämpferischen Untertitel "Een afrekening met het klaagfeminisme". Van Hintums *Macha* ist eng verwandt mit de Wits *bad girls*: energisch und aktiv:

> Niet klagen. Niet mekkeren. Lachen om de tobberigheid van al die vrouwen die van de ene in de andere valkuil van schuldgevoel en zelfmedelijden stappen. Gewoon *doen* en niet bang zijn om op je bek te gaan. Dan zal het heus goed komen met die rolverdeling tussen vrouwen en mannen. Want de nieuwe vrouwen zijn macha's. Daar zouden de oude feministen blij mee moeten zijn. (Hintum: 1995:95)

Vor allem läßt eine echte *Macha* sich nicht in die Opferrolle drängen. Sie zeichnet sich nicht dadurch aus, daß sie bei Gelegenheiten zu Gewalt greift, sondern dadurch, daß sie durch ihr Auftreten Gewalterfahrungen verhindert. Eine Frau, die deutlich zeige, daß mit ihr nicht zu spaßen ist, habe zum Beispiel deutlich weniger Probleme mit sexueller Gewalt am Arbeitsplatz, und so eine Haltung ergebe sich nicht aus der typisch radikal-feministischen Jammerhaltung heraus, sondern erfordere mehr Selbstbewußtsein. (Hintum 1995:26f.)

Es ist das Bild der Frau als passives, unterdrücktes Opfer, gegen das van Hintum und de Wit in den neunziger Jahren aufbegehren, und dessen Instandsetzung und Pflege sie den Feministinnen der zweiten Welle vorwerfen. Auch Römkens und Dijkstra kommen zu dem Schluß, 'das Opfer' sei auch nicht mehr das, was es mal war: Sei in den siebziger Jahren dem Mann von der Frauenbewegung die Rolle des mächtigen Täters und der Frau die des passiven Opfers zugeteilt worden, sei in den neunziger Jahren die Devise "voorbij te zijn aan het slachtofferschap." (Römkens/Dijkstra 1996:7).

Vorbei also die Zeit des Opfertums und der Hilflosigkeit, gekommen die der *Machas* und *Bad Girls* der Neunziger, die sich nichts mehr gefallen lassen und notfalls zuschlagen, wenn reden nicht mehr hilft. Es ist vor diesem Hintergrund folgerichtig, daß ausgerechnet in den neunziger Jahren Werke von Frauen wie Denfeld und Pearson erscheinen, die sich ernsthaft mit weiblicher Gewalt auseinandersetzen.

Das veränderte Rollenbildes manifestiert sich auch auf Zelluloid. Auf der fiktiven Ebene von Hollywoodfilmen gab es im Laufe der neunziger Jahre allgemein ein verstärktes Interesse an gewalttätigen Frauenfiguren: *Thelma and Louise, Basic Instinct, To Die For, Disclosure, Fatal Attraction, The Hand That Rocks the Cradle* und *Terminator 2* waren allesamt Kassenknüller mit gewalttätigen Frauen in den Hauptrollen. *Bad Girls* haben offensichtlich Konjunktur, und gerade Thelma und Louise haben es zu feministischen Kultstatus gebracht.

Die Leinwandheldinnen beeinflussen die Diskussion über das neue Frauenbild ebenfalls. Elizabeth Wurtzel setzt in ihrem Buch *Bitch* 'schwierigen' Frauen ein Denkmal, angefangen von Mae West und Rita Hayworth bis hin zu Sharon Stone und Courtney Love, und stellt immer wieder die Frage: Was nützt es, ein braves Mädchen zu sein, wenn das bedeutet, daß man am Ende nicht bekommt, was man will? Was hat alles Bravsein den Frauen jemals genützt? 'Böse' zu sein ist laut Wurtzel für die weibliche Identität unbedingt förderlich:

> Obviously, in the pageantry of public life, in the places where women invent personae, the one statement a girl can make to declare her strength, her surefootedness, her autonomy – her self as a *self* – is somehow to be bad, somehow to do something that is surely going to make her parents weep. No one is advocating acting like Marie Antoinette, no one wants to show serious indifference in the face of human suffering, but rebellious and unladylike and occasionally antisocial acts are the obvious statement. (Wurtzel 1998:3)

"The bitch as role model" sei zwar erstrebenswert, habe aber nichts mit problembeladenen Frauen wie Lorena Bobbitt, oder Aileen Wuornos[18] zu tun, denn "no one in her right mind wants to end up doing time, no one wants to be moved to Medea-like acts or gun crazy jealousy (...)", sondern eher Figuren wie die Sandy der letzten Szene aus *Grease,* Catwoman wie von Michelle Pfeiffer dargestellt, Circe, die biblische Delilah oder Sharon Stone und Nadja Auermann und das, was sie darstellen: Erfolgreiche Frauen, die sich nehmen, was sie haben wollen und sich durch ihren Sex-Appeal, den sie bewußt einsetzen ("pussy power") von den grauen Mäusen, sprich den braven Mädchen, absetzen. (Wurtzel 1998:3ff.)

Doch nicht nur Sex Appeal macht Frauen zu Stars der Neunziger, manchmal tut es auch Gewalt: "Beyond sex, of course, there is violence, though it is better when both are combined" (Wurtzel, 1998:11), schreibt Wurtzel und erinnert an Faye Dunaway in ihrer Rolle in *Bonnie and Clyde* und Patty Hearst in ihrem Guerilla-Outfit. Warum habe es so lange gedauert, fragt sich Wurtzel, bis zu *Thelma and Louise, La Femme Nikita, The Long Kiss Goodnight* oder der Wahl Marion Hammers zur Präsidentin der *NRA*[19], "thus giving the appearance that as many women as men are gun-toting maniacs, an idea that, while interesting in the movies, seems both unlikely and unsavory in real life". (Wurtzel 1999:12)

---

[18] Eine bekannte amerikanische Serienmörderin, siehe Kap. 5.1.

[19] *National Rifle Association*, eine amerikanische Vereinigung für Freunde von Feuerwaffen.

Wurtzel unterscheidet: So positiv sie das neue Bild der aggressiven Frau auch bewertet, ein tatsächlicher destruktiver Gewaltakt durch Frauen mit Waffen scheint ihr nicht nur wenig erstrebenswert, sie mag daran nicht recht glauben.

Das sieht Pearson völlig anders. Sie problematisiert in einem Kapitel ihres Buches, das den Titel "Let the Gun Smoke" trägt, daß Frauen, die im realen Leben zu Waffen greifen, zu Stars á la *Thelma and Louise* mutieren:

> Then came Lorena Bobitt, emasculating her husband, blaming it on madness, and finding herself feted both in the United States and in her native Ecuador. Aileen Wuornos was honored with art exhibits and protests in the *New York Times*. When the Miss Canada International beauty queen punched another woman out in a bar in September 1996, knocking her victim's tooth out, she held a press conference blaming the incident on her own sexual abuse, and the supporters flooded her with mail. (…) Shoot with a bang and dodge with a whimper. Bravo to the violent and pity them. Do women have no better way to stake their claim? (Pearson 1998:237)

Die Grenze zwischen rein theoretischer Bewunderung für rein fiktive Leinwandheldinnen und wirkliche Gewalttäterinnen ist also längst nicht so scharf gezogen ,wie Wurtzel glauben machen will.[20] Besonders die oben angeführten Zitate Wurtzels zeigen, daß die Grenze zwischen realen, z.T. historischen Frauengestalten des öffentlichen Lebens und Kunstfiguren des öfteren zerfließen, wenn es daran geht, ein Idealbild der Frau der neunziger Jahre zu formulieren.

Dieses Idealbild setzt sich deutlich ab von der Vorstellung der Frau als Opfer männlicher Gewalt oder als Antithese zu Gewalt im Allgemeinen, wie sie in vor allem älteren Konzepten zum Tragen kamen. Die bisherigen Kapitel haben gezeigt, daß es in den Gewaltdiskursen eine Tendenz zu einer dimorphen Betrachtungsweise im Hinblick auf die Geschlechter gab und immer noch gibt. Allerdings findet in den neunziger Jahren anscheinend eine Umwertung im Hinblick auf Frauen und Gewalt statt.

Die Frage, die die vorliegende Arbeit in diesem Zusammenhang interessiert, ist wie Literatur sich zu diesen Konzepten verhält. Welches Repertoire wird aufgegriffen? Orientiert sich die Darstellung von Gewalt an alten Traditionen oder an der veränderten Wirklichkeit?

Abgesehen von den Gewaltdiskursen, die bisher zum Zuge kamen, hat sich auch die Literaturwissenschaft eingehend mit dem Phänomen Gewalt in der Literatur beschäftigt. Mit den Forschungsergebnissen dieser Disziplin beschäftigt sich das folgende Kapitel.

---

[20] Pearson beschreibt an anderer Stelle den exzessiven Starkult um Betty Broderick, die ihren Mann und dessen Geliebte erschoß.

1.4 Überblick über den Forschungsstand: allgemeine Studien

Nicht nur das reale, gesellschaftliches Phänomen Gewalt erfreut sich gegenwärtig gesteigerter Aufmerksamkeit, sondern auch ihre Darstellung in Literatur, Kunst und den Medien.

Bei der Lektüre vieler Studien, die sich mit Gewalt als Motiv in der Literatur beschäftigen, wird jedoch schnell deutlich, daß es vor allem mimetisch/pragmatische Ansätze sind, die diskutiert werden.[21] Der größte Teil der Studien ist eindeutig auf eine Funktionsbeschreibung aus, die 'das Universum' mit einbezieht. Die Mimesetheorie des Aristoteles spielt dabei eine prominente Rolle.

Aristoteles sprach von der Lust des Menschen an der Imitation als dem Ursprung der Kunst. Dem Menschen sei das Nachahmen angeboren, und gerade von den Dingen "die wir in Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen". (Aristoteles 1982:11)

Gleichfalls machte Aristoteles sich bereits Gedanken über den Effekt von Kunst auf die Zuschauer; seine Poetik der Tragödie verlangt, beim Zuschauer durch die 'Nachahmung von Handlungen' auf der Bühne "Jammer und Schaudern" hervorzurufen, damit eine Reinigung (*kátharsis*) von Erregungszuständen eintreten könne. (Aristoteles 1982:19)

Allerdings führte die Forderung, den Zuschauer jammern und schaudern zu machen, oder die Lust an der Abbildung greulicher Dinge, nicht zu der offenen Darstellung von Gewalt auf der Bühne des antiken Theaters. Wertheimer erachtet es in diesem Zusammenhang als besonders bemerkenswert, "daß das griechische Theater, trotz seiner programmatischen Ausrichtung im Sinne einer Wirkungsästhetik, den Mord, die Gewaltanwendung auf offener Bühne tabuisiert. Gleichwohl als Ahnung, Schicksal, Drohung, Fluch, faktische Wirklichkeit stets präsent, bleibt das Geschehen selbst von der Darstellung ausgespart." (Wertheimer 1986:32) Statt dessen würden die Bluttaten erzählt, analysiert und verhandelt, der Täter müsse Argumente für seine Tat finden und sie vor dem Chor als Repräsentanten des Kollektivs, gleichsam wie vor Gericht, vertreten. (Wertheimer 1986:33)

Die reinigende Wirkung beruht demnach weniger auf dem reinen Konsum von Gewaltdarstellungen als auf der Reflexionsebene. Die Katharsistheorie findet sich vor allem in psychologischen Ansätzen zum Thema Gewalt wieder. So leitet bereits der Urvater der Psychologie Freud seinen Aufsatz "Psychopathische Personen auf der Bühne" in Anlehnung an Aristoteles ein:

> Wenn der Zweck des Schauspiels dahin geht, 'Furcht und Mitleid' zu erwecken, eine 'Reinigung der Affekte' herbeizuführen, wie seit Aristoteles angenommen wird, so kann man dieselbe Absicht etwas

[21] Ich verwende an dieser Stelle die Begriffsbestimmung von Abrams (1971:8-39).

> ausführlicher beschreiben, indem man sagt, es handle sich um die Eröffnung von Lust- oder Genußquellen aus unserem Affektleben geradeso wie beim Komischen, Witz usw. aus unserer Intelligenzarbeit, durch welche [sonst] viele solcher Quellen unzugänglich gemacht worden sind. (Freud 1969:163)

Freud interessiert sich in diesem Aufsatz besonders für die Identifizierung des Zuschauers mit dem Helden, der auf der Bühne ausagieren könne, wozu der Zuschauer selbst nicht im Stande sei, da er seinen Ehrgeiz "als Ich im Mittelpunkt der Weltgetriebes zu stehen, längst dämpfen, besser verschieben müssen" hat. Durch die Identifikation mit dem Bühnenhelden erlange der Zuschauer dieses Gefühl zurück, ohne daß der Genuß durch eigene Schmerzen, Leiden oder Befürchtungen, einen Kampf oder gar das Leben zu verlieren, gestört würde. (Freud 1969:163) Wiewohl Freud die Gewalt als Motiv nicht direkt anspricht, so ist sie doch latent beim Leiden oder beim Kampf vorhanden. "Alle Arten des Leiden sind also das Thema des Dramas, aus denen es dem Zuhörer Lust zu verschaffen verspricht (...)", konkludiert er später. (Freud 1969:164)

Die Thematik des Genusses von Gewalt seitens des Zuschauers, ohne daß er selbst Schmerzen erleidet, wird immer wieder aufgegriffen. So bemerkt Zelle in seinem Aufsatz über die Ästhetik des 18. Jahrhunderts etwa lakonisch: "Die Schrecken der Wirklichkeit oder der Kunst gefallen allemal, vorausgesetzt man sitzt bequem." (Gendolla/Zelle 1990:65), und Sofsky spricht in seiner ewigen Zuschauertypologie u.a. von dem Neugierigen, der den Nervenkitzel suche und sich freue, nicht selbst das Opfer zu sein. (Sofsky 1996:109)

Freud sieht aber nicht nur den Genuß, sondern auch eine eher pragmatische Funktion der Gewaltdarstellungen. So weist er auf die Entstehung des Dramas als Opferhandlung hin und leitet seinen Sinn davon ab: "(...) es beschwichtigt gleichsam die beginnende Auflehnung gegen die göttliche Weltordnung, die das Leiden festgesetzt hat." (Freud 1969:164) Das Argument der Identifikation bzw. Projektion führt auch der Kinderpsychologe Bettelheim in der Frage an, ob es ratsam sei, Kindern gewalttätige Märchen zu erzählen. Kinder projizierten ihre eigenen dunklen Gefühle (z.B. den Eltern gegenüber) auf die Märchenfiguren. So könne beispielsweise der Kampf einer Märchenfigur gegen den selbstsüchtigen Riesen dem Kind die Gewißheit vermitteln, "daß es am Ende den Riesen überwinden wird, das heißt, daß es erwachsen werden kann, um dem Riesen gleich zu werden." (Bettelheim 1977:31) Der Ruf nach der Verbannung von Ungeheuern aus den Märchen mache das Unbehagen der Erwachsenen offenbar, die nicht erkennten, daß das Ungeheuer dem Kind bestens bekannt sei, nämlich in Form des Ungeheuers in ihm selbst:

> Wenn die Erwachsenen von diesem Ungeheuer im Kind nicht sprechen, wenn sie es im Unbewußten versteckt halten wollen und dem Kind nicht erlauben, es mit Hilfe der Bilderwelt des Märchens in seiner Phantasie zu bedenken, lernt das Kind das eigene Ungeheuer nicht besser kennen und erhält auch keinen Hinweis, wie es gebändigt werden kann. Die Folge davon ist, daß das Kind seinen schlimmsten Ängsten hilflos gegenübersteht – viel mehr, als wenn man ihm Märchen erzählt hätte, die diesen Ängsten Gestalt verleihen und Wege aufzeigen, wie das Ungeheuer überwunden werden kann. Wenn

> unsere Furcht, gefressen zu werden, die greifbare Gestalt einer Hexe annimmt, so können wir uns von ihr befreien, indem wir die Hexe im Backofen verbrennen! (Bettelheim 1977:115)

Bettelheim geht also von einem grundsätzlichen Aggressions- bzw. Angstpotential des Kindes aus, welches sich durch eine literarische Ersatzhandlung überwinden läßt.

Nach Meinung der Psychologen um Dollard könnte das Lesen von Horrorgeschichten unter Umständen als "eine der vielfältigen Formen, die der indirekte Ausdruck von Aggression annehmen kann", also als Folge einer Frustration gewertet werden:

> Wenn das Lesen solcher Geschichten tatsächlich ein Ausdruck von Aggression ist, überrascht es nicht, daß ihre Beliebtheit im Verhältnis zu anderen Arten von Geschichten in Illustrierten deutlich zugenommen zu haben scheint, seit infolge der Depression das allgemeine Frustrationsniveau anstieg. (Dollard/Doob/Miller/Mowrer/Sears 1970:55f.)

Gemäß der Frustrations-Aggressionstheorie könnten Frustrationen also durch passiven Gewaltkonsum abreagiert und der Ausbruch von Gewalt somit verhindert werden, ähnlich der römischen Strategie der Zirkusspiele. (Vgl. Wertheimer 1986:100ff.)

Allen drei psychologischen Ansätzen ist gemein, daß sie von einer Befriedigung des Lesers oder Zuschauers durch den Konsum von Gewaltdarstellungen ausgehen, also von einem kathartischen Effekt. Konflikte würden demnach mit Hilfe der Literatur bzw. des Theaters gelöst, Aggressionen ausgelebt und abgebaut. Der Konsum fiktiver Gewalt hätte gemäß dieser Theorie geradezu präventiven Charakter.

Tatsächlich stößt die Katharsistheorie gerade im ausgehenden 20. Jahrhundert auf wenig Gegenliebe. Vor allem Gewaltdarstellungen im Fernsehen werden im Zeitalter des vermeintlich gesteigerten Gewaltaufkommens durchweg anders beurteilt. Hoogerwerf kommt nach einer Auswertung diverser Studien über den Zusammenhang von realer Gewalt und ihrer Darstellung in Film und Fernsehen zu dem Schluß: "De katharsishypothese moet als verworpen worden beschowd." Zwar könnten Gewaltfilme eine aggressionsvermindernde Wirkung haben, falls die dargestellte Gewalt als unangenehm oder beängstigend empfunden würde, im Großen und Ganzen wirke, vor allem positiv dargestellt, Gewalt aber eher aggressionsfördernd. (Hoogerwerf 1996:52f.)

Wolfgang Huber ist der Meinung, daß Gewaltdarstellungen in den Medien und die reale Gewalt in der Gesellschaft sich gegenseitig hochschaukeln:

> Die massiven und gehäuften Gewaltdarstellungen in den Medien bauen die moralische Abwehr gegen die Gewalt ab; sie erhöhen nicht nur die Bereitschaft, Gewalt als unvermeidlich hinzunehmen, sondern auch die Neigung, sich an ihr zu beteiligen. Umgekehrt verstärkt ein gesellschaftliches Klima, in dem der Starke als gut, und der Schwache als schlecht gilt, das Interesse an Formen der Unterhaltung, in denen die Überlegenheit des Starken zur Schau gestellt wird. Eine solche Atmosphäre trägt dazu bei, daß Gewaltdarstellungen die Einschaltquoten erhöhen. Medienproduzenten, die am Markt mithalten wollen, meinen deshalb, auf Gewalt nicht verzichten zu können. (Huber 1993:29)

Dies erinnert an den bereits von Aristoteles beobachteten Spieltrieb des Menschen mit umgekehrten Vorzeichen: Der Mensch ahmt nicht nur gerne auf der Bühne nach, was er im Leben sieht, sondern er ahmt anscheinend auch gerne im Leben nach, was er auf der Bühne

sieht, bzw. auf der Leinwand oder im Fernseher. So sieht es zumindest Huber, der in der Überschwemmung der Konsumenten mit Bildern der Gewalt einen Auslöser für deren Realisierung sieht:

> Kritische Zeitgenossen machen für die Zunahme der Gewalt vor allem die Medien verantwortlich. Videos und Fernsehsendungen, die Gewalttaten hemmungslos zur Schau stellen, werden massenhaft angeboten und konsumiert; die täglichen Fernsehnachrichten sind überfüllt mit Verbrechen und Tod, mit Hunger und Krieg. Das weckt Ratlosigkeit und treibt viele in die Resignation. Es weckt aber auch die Bereitschaft zur Nachahmung; bei manchen Jugendlichen mindert es die Hemmung, der eigenen Gewaltneigung freien Lauf zu lassen. (Huber 1993:8)

Belege für diesen Nachahmungstrieb werden immer wieder zitiert. Van Rijckevorsel illustriert diese These in seinem Artikel mit Gewalttaten, die mit Oliver Stones Film *Natural Born Killers* in Verbindung gebracht werden. So enthauptete beispielsweise ein amerikanischer Jugendlicher einen Altersgenossen, nachdem er diesen Film gesehen hatte, und ein Pariser Studentenpärchen lieferte sich eine Schießerei mit der Polizei, der zwei Polizisten, ein Taxifahrer und einer der Studenten selbst zum Opfer fielen. Der lakonische Kommentar der Mörderin zu ihrem Motiv: "C'est le destin", die direkte französische Übersetzung des Satzes "It's fate", den der Leinwandkiller aus dem Film *Natural Born Killers* bei der Tötung seiner Opfer von sich gibt. Das Filmplakat fand sich anschließend in der Wohnung der Studenten. (Van Rijckevorsel 1994)

Trotzdem sei eine Ursache-Folge-Gleichung wohl zu simpel, meint van Rijckevorsel: "Hollywood de schuld van geweldstoename geven ligt voor de hand, bewijs maar het tegendeel. Toch wringt er iets. Kunst, en dat is film *au fond* natuurlijk ook, is ook een reflectie op leven en maatschappij." (Van Rijckevorsel 1994)

Es bedurfte jedoch nicht erst blutrünstiger Hollywodfilme der Neunziger, um Nachahmer zu Gewalttaten zu inspirieren. Bereits Mario Praz konstatierte, wie durch die gesteigerte Lust des romantischen Lesers an Grausamkeiten Gewalt im Zuge der Verherrlichung extremer Gefühle zum beherrschenden Motiv der Literatur wurde und Nachahmer fand:

> Since the Romantic theory asserted that the best means of expressing passions was to begin to feel them, people sought, instead of translating spontaneous acts of life into the realm of art, to experience in actual life the monstrous suggestions of imaginations fed upon literary horrors.
> And so there were raging passions *á la* Byron, suicides *á la* Chatterton, and so on. (Praz 1970:123)

Warum Gewalt in der Romantik so beliebt war, untersucht Carsten Zelle in seinem Essay über die Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert. Er bezieht dies Vergnügen nicht allein auf den Genuß der aufkommenden *Gothic Novel* oder des zeitgenössischen Theaters, sondern auch auf die Freude an öffentlichen Hinrichtungen, Tierhetzen, Irrenhäusern oder Hanswurstiaden. (Zelle 1990:66)

Zelle weist darauf hin, daß mimesistheoretische Begründungen für das Vergnügen an schrecklichen Gegenständen bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr dominant waren, sondern dem emotionalistischen Ansatz Platz gemacht hatte, der auf Hobbes und

Descartes zurückgeht. Die Betonung liegt bei diesem Ansatz auf der Erregung von Gefühlen, dem von Descartes formulierten *plaisir à se sentir émouvoir,* demzufolge die Darstellung möglichst furchtbarer Grausamkeiten als probates Mittel zur Erregung besonders heftiger Emotionen angesehen wird. (Zelle 1990:70ff.)

Die Affekterregung diente weniger der kathartischen Reinigung der Rezipienten, als vielmehr der Befreiung von der Langeweile, wie Zelle zusammenfassend feststellt:

> Hinsichtlich der Schreckenslust können also zwei Tendenzen zusammengefaßt werden. Erstens sind gerade die schrecklichen oder schmerzhaften Ereignisse der Wirklichkeit reizvoll, vertreibt die Anteilnahme an ihnen doch immerhin das Übel der Langeweile. Zweitens ist die Darstellung schrecklicher Geschehnisse in der Kunst im besonderen Maße angenehm, da der Rezipient von allen schmerzlichen Empfindungen, die in der Wirklichkeit mit solchen Ereignissen verbunden wären, entlastet ist, und er daher nur das reine Vergnügen der Affekterregung genießt. In beiden Fällen ist ausschließlich die angenehme Gemütsbewegung als Maß für die Akzeptanz schrecklicher Ereignisse in Wirklichkeit oder Fiktion ausschlaggebend. (Zelle 1990:75)

Ein wichtiger Aspekt zur Erlangung der Schreckenslust durch die Literatur sei dabei die zunehmende Beherrschung der Natur durch den Menschen. Zumindest nach Alewyn habe die Schreckensliteratur die Funktion "als 'Surrogat' für die im Leben verlorene Unsicherheit." (Zelle 1990:62) Zelle zitiert als Gegenpol zu Alewyn auch Habermas. Dieser betrachte die Geschichte vom Schauerroman des 18. Jahrhunderts bis hin zum Gruselfilm und Horrorvideo des 20. Jahrhunderts als "eine Abfolge von Substituten, mit denen jeweils andere Stufen realer Ängste – eben auch zivilisationsprozeßmäßig erzeugte!- innerlich überwunden, indem sie in zeremonialer Form noch einmal wiederholt würden." (Zelle 1990:64)

Die Funktion von Schreckensliteratur als Mittel zur Überwindung von Langeweile, Surrogat für real abwesende Schrecken oder Substitut zur Überwindung realer Ängste wird nicht nur in Bezug auf die Schauerromane konstatiert, sondern auch für die Literatur und Popkultur des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Für Boomkens besteht ein Zusammenhang "tussen de schijn van geweldloosheid die onze samenleving omringt, en de groeiende fascinatie (en angst) voor geweld." (Boomkens 1996:127) Der Schein der Gewaltlosigkeit würde durch den Rückzug der Bürger nach 'Suburbia' oder in die CenterParcs vermittelt, wo der Bürger sich vor Überraschungen, nicht zuletzt gewalttätiger Art, sicher wähne.

Dies resultiere aber in einer relativen Erfahrungslosigkeit der Bewohner Suburbias, in der Boomkens den Grund für den fiktionalen Gewaltanstieg sieht. Das vornehmliche Problem der Pepsi-Generation, die gemäß dem Slogan "seen it, done it, aquadived it, et cetera" das Gefühl habe, alles schon gesehen zu haben, sei die daraus folgende Langeweile. (Boomkens 143)

Das Fehlen von Stimulanzen, tiefgreifenden Erfahrungen und das wachsende Gefühl von Unwirklichkeit ist das Hauptthema eines wegweisenden Romans der neunziger Jahre: Bret Easton Ellis' *American Psycho*, den Boomkens exemplarisch bespricht. Darin wird ein

gelangweilter *Wall Street Broker* zum Serienmörder. 'Nichts' sei die Essenz des Romans, so Boomkens:

> Niets. Daarover gaat *American Psycho.* Over ervaringsloosheid, over de totale afwezigheid van ervaringen, over 'onervarenbaarheid', over depersonalisering, over afwezigheid van elk 'ego' of 'subject', over de afwezigheid of betekenisloosheid van 'bewustzijn' ergens van, van zichzelf vooral, en van anderen als anderen. (Boomkens 1996:134f)

Boomkens geht es vor allem um den Widerspruch zwischen der Häufigkeit der Darstellung von Gewalt, die den Menschen suggeriere, die Realität werde immer gewalttätiger, und der tatsächlichen Abwesenheit eben dieser 'künstlichen' Gewalt im Alltag durch den Rückzug in die 'Geborgenheitsmaschine', also in die friedlichen Vorstadtsiedlungen und CenterParcs.

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Texten Boomkens' und Zelles sind bemerkenswert, wenn man sich vor Augen hält, daß ihre Thesen der Langeweile sich auf Epochen beziehen, zwischen denen immerhin zweihundert Jahre liegen. Zelle spannt den Bogen dann auch – zumindest ansatzweise – vom 18. in das 20. Jahrhundert, wenn er bemerkt: "Vielleicht ließe sich aber auch diese Rechnung aufstellen, daß unsere Versicherungsmentalität, mit der wir das Lebensrisiko auf Null gebracht zu haben glauben, sich umgekehrt proportional zur Brutalität der Horrorvideos verhält. Das ist nämlich die Schreckensrechnung, und ich spute mich, wieder ins 18. Jahrhundert zu kommen (...)." (Zelle 1990:64)

Hier nimmt Zelle den Gedankengang der Geborgenheits- bzw. Angstmaschine bei Boomkens bereits vorweg. Keiner von beiden geht auf den Aspekt des realen Gewaltvorkommens ein. Zelle, weil er sich lediglich mit den theoretischen Konzepten zur Schreckenslust auseinandersetzt, und Boomkens, weil ihm diese Frage angesichts der Kluft zwischen der Anzahl der Gewaltdarstellungen und der relativen Erfahrungslosigkeit der Konsumenten sinnlos erscheint:

> Maar de eeuwige vraag of verbeeld geweld echt geweld oproept, is onbeantwoortbaar. Zij is bovendien oninteressant in een wereld waarin zoveel verbeeld aanwezig is, en tegelijk van echt geweld zo sporadisch sprake is. Vergelijk het aantal onnatuurlijke doden in je eigen leven eens met het aantal geweldslachtoffers dat je via film, roman of televiesie tegenkwam! Voor je gevoel ben je al duizend keer slachtoffer geweest van een shoot-out, maar dat gevoel koester je terwijl je je cocker-spaniel voor de duizendste maal geheel onbedreigd uitlaat in het toch veilige parkje in je buurt. (Boomkens 1996:161f.)

Es wäre jedoch falsch zu denken, Gewalt in der Darstellung würde ausschließlich entweder negativ, da zur unerwünschten Nachahmung inspirierend, oder positiv, da zur Triebabfuhr, beurteilt. So schreibt John Fraser in seinem Buch *Violence in the Arts*: "(…) violence is not always and unequivocally bad. It depends on who is using it, and to whom, and why. Which is another way of saying that all things come back ultimately to judgement and thought." (Fraser 1974:159)

Die Beurteilung von Gewalt in der Kunst hängt für Fraser eng mit der Qualität der künstlerischen Darstellung zusammen. Er unterscheidet eindeutig zwischen "the right kind of violences", heute würde man vermutlich von 'politisch korrekt' reden, und jener, die zur

bloßen Triebbefriedigung dient. Die 'richtige' Form der Gewalt "can shock one to greater awareness." (Fraser 1974:48) Der Schock müsse allerdings tief wirken, und zwar nicht nur auf die Bourgeoisie (die sich ohnehin schnell daran gewöhne), sondern auf jeden, einschließlich den Künstler selbst:

> Good art, however, doesn't shock only the bourgeoisie; in some degree it shocks everyone, including the artist. And it is because of the daring and ruthlessness of its interrogations – its intellectual cruelty in Artaud's sense of that term – that distinguished violent art remains genuinely radical however often one returns to it. (Fraser 1974:116)

Gewalt in der Kunst muß nach Frasers Auffassung also eine eindeutige Funktion erfüllen. Der Konsument müsse gezwungen werden, eine Seite in einem Konflikt zu wählen, seine Werte zu überprüfen (und notfalls zu verändern); der Produzent über die Bedienung voyeuristischer Bedürfnisse hinausgehen. "Far from being mindless, violence is usually the cutting edge of ideas and ideologies", schreibt Fraser, und schließt seine Studie mit den Worten:

> What counts above all is the clarity, integrity, and validity of one's thought, the completeness of one's commitment to one's own ideas, and a clear-sighted understanding of the ways in which, in the short or long run, those ideas connect with the physical world, the world in which violences occur. And to the extent that thinking, especially the thinking of those in positions of power, ceases to have those virtues, to that extent we are increasingly going to have the kinds of violence that fail to achieve their ends or that achieve ignoble ones. (Fraser 1974:162)

Somit wird Gewalt, 'korrekt' dargestellt, zu einem Instrument der Reflexion und zu einem Prüfstein der Ideologien.

Frasers Ideen sind nicht neu. Sie knüpfen vielmehr an das Horazsche Diktum von *prodesse et delectare* an: Gewalt wird dann akzeptiert und als positiv empfunden, wenn sie nützt. An dieser Stelle drängt es sich freilich auf, den Nutzen von Gewaltdarstellungen eingehender zu behandeln. Die Epoche des Barocks bietet sich in dieser Hinsicht gleich aus zweierlei Gründen an: zunächst, weil sie reich an Gewaltdarstellungen ist, und darüber hinaus, weil die pragmatische Poetik vorherrschend war. Moritz Bassler verweist in seinem Aufsatz darauf, daß in der barocken Lyrik die poetische Darstellung von Gewalt nur möglich war, solange sie sich in diesem Rahmen bewegte, also als moralisches Exempel oder *memento mori*[22] diente:

> Gewalt kommt also durchaus vor in der Literatur des 17. Jahrhunderts, gelegentlich auch als Gegenstand von Lyrik, aber immer sub specie rhetoricae, d.h. im Rahmen rhetorisch-argumentativer Zusammenhänge, die als solche topisch sind: in Höllenschilderungen, geistlichen Reflexionen über das Vanitasmotiv, in Trostgedichten und didaktischen Gedichten gegen den Krieg und für die Vorzüge des Friedens. Sie kommt niemals als eigenständiger Gegenstand eines poetischen Gebildes, wie es dem an der Lyrik der Goethezeit geschulten Rezipienten vertraut wäre, und schon gar nicht als lyrisch verarbeitete subjektive Erfahrung in einem irgendwie modernen Sinne. (Bassler 1997:127)

Innerhalb dieser Poetik ergibt sich das *prodesse* folglich aus dem erzieherischen Wert der Gewaltdarstellungen, wobei es anscheinend keine Zweifel über die Zielsetzung und ihr

---

[22] Zur Rolle von Gewaltdarstellungen im Sinne eines *memento mori* siehe auch Martin Knauer "Krieg, Gewalt und Erbauung" a.a.O.

Gelingen gibt. Problematisch wird die Dichotomie von Nutzen und Vergnügen hingegen, wenn der Nutzen in Frage gestellt und das Vergnügen verurteilt wird.

Zelle stellt fest, daß das Vergnügen an Gewalt lange als Zeichen geistiger und sittlicher Unreife galt. Die Position, daß die Faszination des Schrecklichen "von der jeweiligen Höhe des Zivilisationsprozesses" abhänge, war maßgeblich in der Epoche der Aufklärung :

> Die spätere, zumal die deutschsprachige Aufklärung wird das Vergnügen an solchen Spektakeln wie Hinrichtungen, Gladiatoren- und Stierkämpfen oder Tierhetzen ausschließlich als Zeichen barbarischer oder dekadenter Epochen bewerten und die Schaulust am Schrecklichen entweder an den unaufgeklärten Pöbel und dessen 'rohen' oder an die gelangweilten Oberschichten und deren 'verwöhnten' Geschmack verschieben. Die bürgerliche Mittelschicht mit ihrem maßgebenden 'guten' Geschmack dagegen weist (...) das Vergnügen an den Schrecken der Wirklichkeit weit von sich. (Zelle 1990:74)

Sofsky widerspricht dieser Ansicht vehement nach einer Betrachtung von Augustinus' *Confessiones,* in denen beschrieben wird, wie ein junger Mann gegen seinen Willen den Zirkusspielen verfällt: "Sagen wir nicht, diese Verwandlung beträfe nur Menschen, denen es an zivilisatorischer Gesittung und Standfestigkeit mangelt. Man findet den Zuschauer nicht nur bei den antiken Gladiatorenkämpfen." (Sofsky 1996:103) Sofsky findet den Zuschauer "wo immer Gewalt geschieht", bei öffentlichen Hinrichtungen, Pogromen, blutigen Tier- und Sportkämpfen, vor dem Fernsehschirm, bei Horrorvorstellungen im Kino. Er unterteilt ihn in unterschiedliche Typen: Da ist der Gleichgültige, der mit dem Geschehen lieber gar nichts zu tun haben wolle, der Neugierige, der den Nervenkitzel suche und sich freue, nicht selbst das Opfer zu sein, sowie der begeisterte Zuschauer, der jeglichen "inneren Zwiespalt" hinter sich und sich überwältigen läßt: "Die Zuschauer verlangen nach der Gewalt, nach der Angst zum Tode, um am Ende ihre Überwindung genießen zu können. Indem sie der Gewalt huldigen, feiern sie sich selbst, ihre eigene Entgrenzung, ihre Verwandlung. (Sofsky 1996:109)

Auch van Rijckevorsel kommt zu dem Schluß, daß Faszination für Gewalt nicht nur Sache Jugendlicher und sozialer *Underdogs* sei, sondern sich durch alle Schichten und Altersklassen ziehe:

> Geweld is *cool.* Op het scherm. In de werkelijkheid. En niet alleen bij de jongeren in de provinciestad, voor wie de zaterdagavond in de disco niet ruw genoeg kan zijn en geen film genoeg afgerukte ledematen kan vertonen. Ook het Amsterdamse Kriterion, de bioscoop waar tot voor kort slechts Franse en Italiaanse psychologische drama's het witte doek mochten vullen, deinst er niet meer voor terug om 'De week van het geweld' te organiseren; de intelligentsia heeft het fenomeen ten slotte omarmd. (Rijckevorsel 1994)

Die Erkenntnis, daß Gewaltdarstellungen allen Altersklassen und Schichten Freude bereiten, ist aber keineswegs mit Akzeptanz zu verwechseln. Wertheimer, der Gewaltszenen aus Drama, Literatur, Kunst und Film in strenger Chronologie, von der griechischen Antike bis zur Gegenwart zusammenträgt und kurz kommentiert, hält sich in seinen Kommentaren zu den Zitaten mit moralischen Wertungen zwar zurück, greift aber in seinem Vorwort die 'Doppelstrategien' der kulturellen Gesellschaft auf, die Gewalt auf der einen Seite verurteile,

sie an anderer Stelle aber gleichzeitig hofiere, und dies betreffe keineswegs nur die Massenkultur des Fernsehens:

> Es soll hier keineswegs der Eindruck gewonnen werden, man wäre gezwungen, in die Niederungen der sogenannten Trivialliteratur hinabzusteigen, um den erwähnten Doppelstrategien zu begegnen. Ganz im Gegenteil wird in überreichem Maße fündig, wer die Theorie (z.B. Aristoteles) oder Praxis der hohen Literatur sichtet. Und mit dem Scheinargument, daß dort – im Unterschied zum Trivialen – stets reflektierend, analysierend mit dem Phänomen der Gewalt umgegangen werde, ist eben auch nur Scheinsicherheit gewonnen: denn nicht zuletzt kommt es auf den Modus dieser Reflexion oder Analyse an, nicht so sehr auf das Konstatieren des bloßen Fakts. (Wertheimer, 1986:15)

Wogegen sich Wertheimer in seinem Vorwort richtet, ist die Gewaltdarstellung, die allein dem *delectare* dient. Sein Zorn richtet sich insbesondere gegen die gewaltverherrlichenden Texte Nietzsches, Ernst Jüngers "schwelgerisch-suggestive Schlachtszenarien des ausgesetzten Heroen-Lebens" (Wertheimer, 1986:16) oder Brétons Postulat, der Surrealismus erstrebe nichts als die Gewalt. Dadurch setzt er einen Ton, der dem Frasers in gewisser Weise ähnelt: Nicht die Darstellung von Gewalt an sich ist verwerflich, sondern das Ziel, welches sie verfolgt, ist maßgebend.

Das Ziel ist allerdings recht wechselhaft. Wertheimer arbeitet die jeweils bestimmende Poetik der Autoren per Epoche heraus und demonstriert, wie veränderlich die angestrebte Funktion der Gewaltdarstellung ist: Sollte z.B. durch die "Circus-Maximus-Ästhetik" der römischen Kaiserzeit das Aggressionspotential der Bürger durch möglichst blutige Spektakel befriedigt werden, um den Ausbruch von Gewalt anderweitig zu verhindern (Wertheimer 1986:100f.), so wurde im Ritterroman Gewalt aus Propagandazwecken glorifiziert, um die Kreuzzüge zu rechtfertigen. (Wertheimer 1986:126f.) Auf diese Weise belegt Wertheimer, wie "hinter der literarischen und künstlerischen Stilisierung von Gewalt elementare individuelle und gesellschaftliche Bedürfnisse der jeweiligen Kultur zum Ausdruck kommen." (Wertheimer 1986:10)

Die Frage, die sich in diesem Zusammenhang aufdrängt, ist, in wieweit man mit diesen Bedürfnissen konform geht oder nicht. Schließlich hängt die Beurteilung der Gewaltdarstellung von den subjektiven Ansichten des Beurteilenden ab, ist somit ebenso willkürlich wie die Definition der Gewalt: Was der eine als abschreckend und ekelhaft empfindet, bereitet anderen vielleicht Vergnügen. Was dem einen als erstrebenswertes Ziel erscheinen mag, ist dem anderen ein Greuel.

Ein Beispiel dafür liefert Bram Dijkstra in seiner Kulturstudie *Das Böse ist eine Frau,* die sich mit der Darstellung gewalttätiger Sexualität in der Zeit vom späten 19. bis ins frühe 20. Jahrhundert beschäftigt. Es geht Dijkstra primär um die Darstellung der sexuellen Frau als degeneriert und böse (im Sinne von männervernichtend) in der Literatur und in den Anfängen des Stummfilms, die in nicht unerheblichem Maße von damals kursierenden 'wissenschaftlichen' Befunden beeinflußt wurden. Dijkstra verweist darauf, daß die

Wissenschaft auch damals keine heterogene Gemeinschaft war und er nur *eine* –"allerdings zentrale" – Richtung im Denken des frühen 20. Jahrhunderts berücksichtigt. (Dijkstra 1999:13)

Das Motiv, dem er sich hauptsächlich widmet, ist das der Frau als blutdürstige Vampirin, die vernichtet werden müsse, da sie sonst den Mann vernichte. Dijkstra verweist auf eine häufige Gleichstellung von 'degenerierter Frau' und 'degeneriertem Mann', oft in Form "der vermännlichten Frau und des weibischen Juden, die beide gleichermaßen darauf erpicht waren, den goldenen, reinen Samen des arischen Mannes zu rauben." (Dijkstra 1999:10) Als eine der zentralen Ideen der Wissenschaft galt damals das Diktum 'Blut ist Leben', wobei Blut, Samen und ökonomische Potenz gleichgesetzt wurden. Sexualität und der damit verbundene Samenverlust wurde somit für den Mann zum Kampf um Leben und Tod. (Dijkstra 1999:115ff.)

Das Böse ist eine Frau ist allerdings keinesfalls nur eine Kritik an einem 'verkehrten' Frauenbild, sondern diskutiert auch die politischen Dimensionen, denn:

> Die tödlichen, rassistischen und sexistischen Vorstellungen von Evolution, die die Kultur um die Jahrhundertwende hervorgebracht hatte, trugen zur masochistischen Phantasie der Mittelschicht bei, in der der gottähnliche Grieche, der Führer und edle Vollstrecker, diese Vampire töten und ein tausendjähriges Reich des reinen Blutes einleiten würde, ein Reich der sich entfaltenden Gene und der wahrhaften Männer. Die "erotischen" Phantasien vom Gynozid ebneten dem Genozid den Weg. (Dijkstra 1999:10)

Dijkstra diskutiert nicht die Seite der Rezipienten, die sich, unabhängig von der Intention der Produzenten, zur Nachahmung von Gewalttaten inspiriert fühlen könnten, sondern er unterstellt der Produzentenseite den Willen, Gewalt zumindest zu legitimieren und damit auf lange Sicht auch zu verursachen.

Die Gewalt, die er in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellt, ist nicht, wie man auf den ersten Blick vermuten könnte, die vermeintlich todbringende Frau. Es geht vielmehr, wie der deutsche Untertitel aussagt, um die männlichen Gewaltphantasien über deren Vernichtung. Durch die Verbindung von der Darstellung des Gynozid in Film, Kunst und Literatur und dem Genozid, der während des dritten Reichs in Deutschland tatsächlich stattgefunden hat, gehört Dijkstra ebenfalls zu dem Kreis der Theoretiker, die davon ausgehen, daß die Darstellung von Gewalt auf die Gesellschaft einwirkt. Zwar gehe es bei Schriftstellern wie Conrad, Fitzgerald oder Faulkner um weit mehr als die Verbreitung antiweiblicher Bilder, laut Dijkstra wäre es aber "albern, zu leugnen, daß die Metaphern des frühen 20. Jahrhunderts über sexuelle Verwüstung, die auch durch diese Autoren legitimiert wurden, zur Rechtfertigung von monströsen und unmenschlichen politischen Praktiken beitrugen." (Dijkstra 1999:14)

Die Quintessenz, die sich aus der Beschäftigung mit diesen Studien ergibt, ist, daß die Autoren in der Regel bemüht sind, Zusammenhänge zwischen Gewaltdarstellungen und der Gesellschaft, die sie rezipiert, herzustellen. Kommt es zu moralischen Wertungen, fußen diese

auf Überlegungen, wie die dargestellte Gewalt auf die Rezipienten wohl wirke: abschreckend, inspirierend oder bewegend. Beinahe immer wird von einer direkten Wirkung auf den Rezipienten ausgegangen, der zur Nachahmung, zum Nachdenken, zur kathartischen Reinigung oder zu intensiven Emotionen angeregt werden soll.

Diese Studien erheben allesamt einen Anspruch darauf, allgemeingültige Aussagen über Gewaltdarstellungen und ihre Funktion zu machen. Bei näherer Betrachtung ergibt sich aber wiederum das Bild, daß konkrete Beispiele in den meisten Fällen ausschließlich Darstellungen männlicher Gewalt betreffen.

Als Ausnahme hat in erster Linie Dijkstra zu gelten, der sich immerhin mit der weiblichen Vampirin als männliche Projektion des Bösen beschäftigt. Genauso Wertheimer, der sich zumindest im Themenbereich der griechischen Antike mit gewalttätigen Frauenfiguren wie Penthesilea, Klytämnestra, Kassandra und den Bacchantinnen auseinandersetzt. Die auffällige Kulmination weiblicher Gewalttäter erklärt er folgendermaßen:

> Es ist vermutlich kein Zufall, daß die Rolle der gewalttätigen Aggressoren bemerkenswert häufig im griechischen Drama auf Frauen projiziert wird – hier scheinen Reflexe einer nicht allzu weit zurückliegenden Auseinandersetzung zwischen archaischem Mutterrecht und demokratischem Vaterrecht retrospektiv zum Tragen gebracht werden. Dennoch läßt Euripides keinen Zweifel daran, daß nicht nur was die Frauen, sondern auch was die Männer betrifft, ein jederzeit abrufbares Aggressionspotential vorhanden und nur sehr, sehr mangelhaft überdeckt ist. (Wertheimer 1986:60)

Allein die Erklärung, die Wertheimer für dieses Phänomen relativ häufiger Gewalt von Frauen abgibt (und *daß* er sie abgibt) ist ein Hinweis darauf, daß sie ihm ungewöhnlich genug erscheint, sie gesondert als 'bemerkenswert' zu erwähnen. Mit Ausnahme Christa Wolffs (bezeichnenderweise untergebracht in dem Antike-Kapitel und repräsentiert mit *Kassandra)* berücksichtigt er ausschließlich männliche Projektionen weiblicher Gewalt, ansonsten konzentriert er sich sowohl bei Autoren als auch bei fiktiven Gewalttätern auf Männer. Als einzige Frau kommt Ingeborg Bachmann zu Wort; ihr Text fungiert als Nachwort, das sich Wertheimer selbst somit spart.

Ähnliches gilt für die Aufsatzsammlung von Meumann und Niefanger: Auch hier kümmern sich die Autoren um einen etablierten Kanon, der kaum Platz für Autorinnen hat; im Bereich der Barockliteratur zählen Werke von Frauen auch weniger zu den Klassikern.[23] Fraser erwähnt Emily Brontë und Pauline Réage, seine Täter sind aber rein männlich, sieht man von der legendären Mörderin Elisabeth Báthory einmal ab (die er als *runner up* zu dem ebenfalls legendären, aber ungleich bekannteren Mörder Gilles de Rais bezeichnet). Bezeichnenderweise kommt es bei ihm zu einer Häufung von Frauenfiguren erst im Kapitel

[23] Daß es auch im 17. Jahrhundert schreibende Frauen gab, wenn diese auch gegen Widerstände ankämpfen mußten, steht außer Zweifel. (Vgl. Gisela Brink-Gaber 1988:190-289)

"Victims". Boomkens behandelt mit Ausnahme von Gorris' *De stilte rond Christine M.* auch nur die kulturellen Produkte von Männern[24], ebenso wie Dijkstra.

Wie läßt sich erklären, daß weibliche Produzentinnen in den Studien kaum untersucht werden? Bestätigt sich hier der oft geäußerte Vorwurf feministischer Literaturwissenschaft, daß männliche Literaturwissenschaftler weibliche Autorinnen generell gerne ignorieren?[25]

Vielleicht steckt mehr dahinter. Ton Anbeek ist eine Ausnahme von der Regel, da er in *Het donkere hart* selbst bemerkt, daß weibliche Autoren bei ihm unterrepräsentiert sind und diesen Umstand auch explizit reflektiert:

> Is het niet eigenaardig dat vrijwel alle auteurs die ik wèl genoemd heb, mannen zijn? Alleen in hoofdstuk 8 doen wat vrouwen mee. Daarbij gaat het dan nog om één enkel aspekt [De cultus van de hunkering -CK]. Het volledige romantische syndroom (onvrede-verlangen naar zuiverheid-agressie vanwege het ontbreken daarvan) vindt men uitgesproken terug bij mannen (...). Als deze constatering klopt, wat is daarvoor dan de verklaring? Is de oude antithese madonna-hoer voor mannen nog steeds aantrekkelijk? Durven zij vrijer te schrijven over agressie? (Anbeek 1996:180)

Er vermutet offensichtlich, daß Frauen, aus welchen Gründen auch immer, Aggression, und damit auch Gewalt, seltener thematisierten als Männer. Diese Annahme wurde nicht allein von Anbeek geäußert.

Brenda O. Daily kommt in einem Essay über Joyce Carol Oates, die Gewalt in ihrer Literatur häufig thematisiert, zu dem Schluß, daß männliche Kritiker mit Oates' Themenwahl offensichtlich nicht umgehen könnten. Sie zitiert Oates, die selbst eine mögliche Erklärung für die Berührungsängste der Kritiker liefert : "War, rape, murder and the more colorful minor crimes evidently fall within the exclusive province of the male writer, just as, generally, they fall within the exclusive province of male action." (cit. Daly 1992:282)

Oates zieht eine Verbindung von dem angenommenen Geschlecht realer Gewalttäter zu dem angenommenen Geschlecht der Schilderer von Gewalttaten. Daly bewertet die 'hysterische Reaktion' männlicher Kritiker und Leser auf Oates, die immer wieder die Frage stellten, "Why is your writing so violent?", als Folge von Oates' Ausbruch aus ihrer traditionellen Genderrolle, als schiere Frauenfeindlichkeit:

> In short, violence is a man's business, even in an age of nuclear terror. It remains, according to the popular view, a woman's role to pray, care for the children, and send them off to die. The blindness of her [Oates' - CK] questioners – and they are legion – indicates that many cannot, or will not, examine the conventional walls the misogynist mind places between genders: men make culture (and wars), women make babies (and peaceful homes). (Daly 1992:282)

So ergibt sich das Bild, daß die Rezeption von literarischen Produkten von Frauen, die Gewalt thematisieren, grundsätzlich problematisch scheint. Einerseits wird angenommen, Frauen schrieben überhaupt nicht über Gewalt und sie werden in diesbezüglicher Forschung nicht berücksichtigt. Wenn aber registriert wird, daß sie es doch tun, fallen die Reaktionen

---

[24] Zu seiner Auswahl der weiblichen Aggressoren in diesem Beispiel bleibt indes zu sagen, daß er es mit seiner Opfer-Theorie verbindet – in der reinen Täterrolle finden sich Frauen bei Boomkens ansonsten nicht wieder.

[25] Vgl. Meijer 1991:177f.; Arnold/Detering 1996:500; Gössner 1994:51f.

relativ extrem aus und geben offensichtlich Anlaß, diese wiederum als frauenfeindlich zu bewerten.

Will man mehr über Frau und Gewalt in der Literatur wissen, muß man offensichtlich anderweitig, nicht in allgemeinen Studien suchen. Es drängt sich auf zu prüfen, was die feministische Literaturwissenschaft zu dem Thema beizutragen hatte.

1.5 Gewalt in der feministischen Literaturwissenschaft

Feministische Literaturwissenschaftlerinnen beschäftigten sich intensiv mit dem Thema Gewalt in der Literatur. Dies geschah allerdings vorrangig im Zuge feministischer Relektüren kanonisierter Texte männlicher Schriftsteller, wie Kate Milletts *Sexual Politics,* das im allgemeinen als Initiation für diese neue Art der Literaturbetrachtung angesehen wird. (Vgl. Lindhoff 1995:10) Das Ziel war, "die Trennung von Leben und Kunst rückgängig zu machen", wie Lindhoff schreibt:

> Dazu mußte das traditionelle Verständnis und Selbstverständnis aufgebrochen werden, das 'hohe' Literatur seit jeher begleitet hatte: der Anspruch, universelle Wahrheiten darzustellen in einer künstlerischen Form, deren Reinheit, Meisterschaft oder Genialität den Stoff von allem Subjektiven und Interessengeleiteten geläutert und ins Exemplarische, Allgemeinmenschliche erhoben habe. Diesen Anspruch galt es als patriarchalische Ideologie zu entlarven, als Versuch die verhüllten Geschlechtsinteressen, die in den Texten zum Ausdruck kommen, zu neutralisieren. Hinter den Wahrheits- und Universalitätsansprüchen der Kunst sollten die Machtstrategien einer misogynen 'Sexualpolitik' zum Vorschein kommen. (Lindhoff 1995:10)

Die Diskussion über Gewalt war also eher ein Nebenprodukt dieser Relektüren. Vordergründiges Ziel war es, Sexismus in Kulturäußerungen sichtbar zu machen, der sich jedoch häufig in (sexueller) Gewalt gegen Frauen äußerte. In Niederlanden wurde diese Praxis mit Relektüren von Brakman, Claus und Wolkers erst relativ spät aufgenommen[26]. (Alphen/Meijer 1991:9)

Durch feministische Autorinnen wie Millett und Brownmiller[27] wurde "in analyses van seksueel geweld het nauwe verband benadrukt tussen de sociaal-politieke werkelijkheid en de vormen van representatie." (Smelik/Waaldijk 1989:179) Die Grundlage für die Analysen von Literatur war also die von den Autorinnen angenommene sozialpolitische Wirklichkeit, an der fiktive Texte gemessen wurden. Die Darstellung von Gewalt wird dabei durchweg als richtungsweisend für die Wirklichkeit angesehen, entweder als falsches, erzieherisches Zeichen (Vgl. Brownmiller 1975:391, Meijer 1996:57) oder Legitimierung von Gewalt gegen

---

[26] Wie spät genau van Alphen und Meijer den Zeitpunkt ansetzen, ist leider nicht ersichtlich, sie reden von "'in de laatste jaren". Als Beispiele von Relektüren kann ich zum Beispiel die Wolkers Relektüren von Meijer (1996) und Bal (1988) anführen, auf die ich in Kapitel 3.4.1 noch eingehend zurückkommen werde; oder die feministische Analyse der Blaubart-Erzählung von Braidotti/Smelik (1989)

[27] Brownmiller integrierte Relektüren in ihrem Buch *Against Our Wills.*

Frauen bzw. zusätzliches Machtmittel der Einschüchterung. (Vgl. Braidotti/Smelik 1989:189f.)

Auf dieser Basis wird die Richtung der Gewalt in der Literatur, die analysiert wird, bereits vorgegeben: Es geht um männliche Gewalt gegen Frauen, wie auch in den Büchern Milletts und Brownmillers. So wird aus 'Frau und Gewalt in der Literatur' beinahe zwangsläufig 'Gewalt gegen Frauen in der Literatur', wie deutlich zu sehen ist, wenn man das Buch *Women and violence in literature* zur Hand nimmt und das Vorwort liest:

> These essays collected here indicate the widespread occurrence of male aggression and violence against women and the cultural supports for such behavior, largely the result of the inequity between men and women. In addition, many of them address the ways in which women respond to that violence and react against it. Because the works under analysis are fictional, the essays afford readers the opportunity to examine a serious enduring social problem with a measure of objectivity. This perspective enhances the possibility of understanding the complex and multifaceted nature of violent aggression, a crucial step in the process of bringing such violence to an end. (Ackley 1990:xviif.)

Gewalt gilt als Folge des ungerechten patriarchalischen Systems und wird hauptsächlich als ein Instrument angesehen, daß Männer gegen Frauen einsetzen, und auf das Frauen höchstens reagieren. Daß weibliche Gewalt höchstens reaktiv sei, betont Ackley an anderer Stelle, wenn sie von "the tyranny of men against women and the ways in which women themselves have been driven to commit violence" (Ackley 1990:xif.) spricht. Daraus folgt: Männer setzen Gewalt bewußt und rational ein, Frauen werden dazu getrieben; Ackley bemüht das Klischee des aktiven, männlichen Gewalttäters und des passiven, weiblichen, reagierenden Opfers.

Des weiteren wird den feministischen Analysen die Rolle zugedacht, dem Leser die Gewaltstrukturen, nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Gesellschaft, kenntlich zu machen, um letztendlich für eine Beendigung real existierender Gewalt gegen Frauen zu sorgen. Dem Opferstatus der Frau wird dabei ein besonders großer Platz eingeräumt. So widmet sich Elisabeth Bronfen (1994) in *Nur über ihre Leiche* dem Motiv der toten (wenn auch nicht unbedingt gewaltsam getöteten) Frau. Gilbert und Gubar (1979) behandeln die Unterdrückung der Frau (in Verbindung mit weiblicher Autorenschaft), die sich paradigmatisch in dem gewaltsamen Ausschluß der *Madwoman in the Attic* darstellt.

Vor dem Hintergrund der feministischen Agenda ist es kaum eine Überraschung, daß sich die Relektüren zunächst vorrangig an männliche Autoren halten. Dies gilt nicht nur für die Relektüre-Klassiker von Millett und Brownmiller, sondern auch für Produktionen neueren Datums, wie das niederländische *Canon onder vuur,* in dem ausschließlich männliche Autoren im Hinblick auf sexistische (und rassistische) Tendenzen "tegendraads" gelesen

werden.[28] Im Fall von Nescios *Dichtertje* wird nicht nur Sexismus festgestellt, sondern auch eine Vergewaltigung 'aufgedeckt'.[29]

Einen Grund, warum Literatur weiblicher Produzenten bei der Analyse von Gewalt, hier konkret von Vergewaltigung, nicht zum Zuge kommt, führt Mieke Bal in ihrer Studie *Verkrachting verbeeld* an: "er zijn eenvoudigweg geen klassieke verkrachtingsverhalen door vrouwen." (Bal 1988:8) Unter dieser Prämisse ist Bal natürlich an die Analyse männlicher Produktionen gebunden.

Weibliche Autorinnen werden eher als Kontrastprogramm integriert. Kari Winter stellt ihrem Essay "Sexual/Textual Politics of Terror" Radcliffes *The Italian* Lewis' *The Monk* gegenüber, um auf generelle Unterschiede zwischen weiblichem und männlichem Schreiben über Gewalt aufmerksam zu machen.

Sie sieht in Lewis' radikaler, direkter Darstellung von Nekrophilie und Gewalt vor allem einen Ausdruck seiner Frauenfeindlichkeit. Selbstbewußte Frauen würden bei Lewis durch Vergewaltigung, Mord oder ein Begräbnis bei lebendigem Leibe grausam bestraft und es werde den Gewaltopfern selbst die Schuld gegeben: "In a patriarchal society, women are blamed for everything from the fall of men onwards. M.G. Lewis reproduces the 'poisonous pedagogy' by blaming women for the violence inflicted upon them by men." (Winter 1992: 98)

Radcliffe hingegen stelle Gewalt selbst gar nicht dar, sondern deute sie nur indirekt an, zum Beispiel durch das Stöhnen der Inquisitionsopfer hinter verschlossenen Türen. Ansonsten sei die weibliche *Gothic* Tradition eher darauf ausgerichtet, den patriarchalischen Apparat offensichtlich zu machen und Gewalt zu kritisieren.[30] "Radcliffe's Gothic novels, like other Gothic novels by women, often express 'astonishment and indignation' at the violence of patriarchal society." (Winter 1992:100)

Die Interpretation, die Winter von *The Monk* bietet, ist sicherlich an einigen Stellen diskutabel. So wird beispielsweise die überaus selbstbewußte Agnes zwar eingesperrt (bei lebendigem Leibe begraben), aber anschließend auch vollständig rehabilitiert, die grausamste Strafe trifft hingegen den männlichen Titelhelden. Darum soll es aber an dieser Stelle nicht gehen. Festzuhalten ist viel eher, daß von einer grundsätzlich unterschiedlichen Zielsetzung männlichen und weiblichen Schreibens ausgegangen wird: Frauen schilderten Gewalt, weil

---

[28] Als einzige Autorin wird Annie M. G. Schmidt behandelt, jedoch nicht im Bezug auf Sexismus oder Rassismus, sondern einer generellen Neubewertung ihres Schaffens.

[29] Marres weist darauf hin, daß van Doggenaar nicht explizit von "Vergewaltigung" spricht, sondern die Schlußfolgerung eher implizit provoziert, indem sie Zitate aus u.a. *Verkrachting verbeeld* von Bal anführt. (Marres 1998:88f.)

[30] Vgl auch mit den Befunden Kate Milletts im Bezug auf ihre Relektüre von Meredith, Hardy und Charlotte Brontë: Hier geht es zwar nicht um Gewalt, aber Millett konstatiert bei Brontë ebenfalls einen konsequenteren Umgang mit der sexuellen Revolution als bei deren männlichern Kollegen. (Millett 1969:129ff.)

sie die Gesellschaft kritisieren wollten, Männer, weil ihnen die Schilderung männlicher Gewalt gegen Frauen Vergnügen bereite.

Die Analysen fiktiver Gewalt laufen beinahe zwingend auf zwei Möglichkeiten der Beurteilung hinaus: negativ, da frauenfeindlich (die sozialpolitische Wirklichkeit von Gewalt spiegelnd, stützend, legitimierend) oder positiv, da kritisch intendiert (die Wirklichkeit hinterfragend, Strukturen sichtbar machend, Änderungen fordernd). Die Diversität der Intentionen, die beispielsweise Wertheimer an epochalen Unterschieden in den Gewaltdarstellungen festmacht, verfallen dadurch.

Ausschlaggebend für die Beurteilung und angenommene Funktion der dargestellten Gewalt ist dabei nicht nur der Text. Dies wird deutlich, wenn man zwei Analysen von Faulkners Roman *Sanctuary* miteinander vergleicht:

Für Dijkstra ist *Sanctuary* eine Mobilmachung zur Auslöschung der sexuellen Frau und ihrer "degenerierten Verbündeten" zur Rettung der arischen Rasse. (Dijkstra 1999:515) Dijkstra geht von einer grundsätzlich misogynen Haltung Faulkners aus und interpretiert die weibliche Hauptfigur Temple Drake aufgrund phrenologischer Merkmale und anderer Motive als typische Vertreterin des Vampirmotivs, welches die Aufforderung und Legitimierung zur Vernichtung der Frau beinhalte: "Faulkners Darstellung von Temple Drake in *Sanctuary* zielte darauf ab, seine Leser aufspringen und ein weiteres Mal die soziale Direktive intonieren zu lassen, die Oskar (sic!) Wildes Herod ausgesprochen hatte: 'Tötet diese Frau!'" (Dijkstra 1999:514)

Abby Werlock kommt in ihrer *Sanctuary*-Analyse zu einer Quintessenz, die der Dijkstras diametral entgegengesetzt ist. Im Zuge der Annahme, Faulkner sei prinzipiell ein Frauenfreund, sieht sie die Gewalt, die Temple Drake erfährt, in einem ganz anderen Licht: "The evil men (...) are depicted in such a gruesome manner that Faulkner almost surely intended to show that Temple was abused not openly by the dregs of society, but also by men of her own social standing." (Werlock 1990:11) Dies steht zunächst nicht im Widerspruch zu Dijkstras These, allerdings ist Dijkstra der Meinung, Faulkners Intention sei, auf die Gefahr der Degeneration auch der höheren sozialen Schichten aufmerksam zu machen.

Für Werlock steht jedoch fest, daß Faulkner die Vergewaltigung von Frauen prinzipiell verurteilte. Sie macht diese Annahme zum Ausgangspunkt ihrer Analyse. "Faulkner acutely understood and vividly demonstrated the dangers of a violent, hostile male world.", unterstellt sie dem Autor und beantwortet die Frage, warum Faulkner immer wieder männliche Gewalt gegen Frauen darstellt, auch im krassen Gegensatz zu Dijkstra:

> The answer, I suggest, lies not in Faulkner's sensationalism, misogyny or sadism, but in his recognition, description and increasing isolation of men who mistreat women. One should not make the mistake of confusing Faulkner with his narrators or with the violent, ruthless males who people his fiction. To the contrary, evidence suggests that Faulkner frequently speaks through and sympathizes with his female characters. (Ackley 1990:4)

Wie kann es zu so verschiedenen Aussagen über die Funktion von Gewaltdarstellung in einem Roman kommen? Beide Interpreten teilen die Auffassung, daß es sich um Gewalt gegen Frauen handelt, es geht also nicht um das Problem unterschiedlicher Definitionen. Beide Analysen sind in sich schlüssig, sie stützen sich jedoch auf unterschiedliche Verfahren: Während Dijkstra sich des gesellschaftlichen Kontexts bedient und grundsätzlich eine frauenfeindliche Haltung des Autors voraussetzt und diese in seiner Lesart bestätigt sieht, nimmt Werlock das genaue Gegenteil an und findet dies ebenfalls bestätigt. Dabei stützen sich beide durchaus auf dieselben Zitate, um ihre Befunde zu belegen.

Es wird also nicht nur interpretiert, was der Text hergibt, sondern maßgebend für die Interpretation ist die Intention des Autors, die in diesem Falle zur "Kippfigur" wird. (Vgl. Grüttemeier 1999:6) Unerwartet an der Gegenüberstellung ist lediglich, daß der männliche Interpret Faulkner ob seiner Frauenfeindlichkeit tadelt während Werlock seine guten Absichten positiv herausstellt.

Dennoch ist zusammenfassend festzuhalten, daß die Sekundärliteratur zum Thema Gewaltdarstellung leicht in dieselben Klischees zu verfallen scheint, die auch in anderen Diskursen zum Vorschein kamen. Sobald Gewalt von vorneherein unter einen *genderbias* gestellt wird, werden die betroffenen Parteien in die bekannten Dichotomien Täter/Opfer = Mann/Frau = Aktiv/Reaktiv = Aktiv/Passiv = Unterdrücker/Unterdrückte eingeteilt und die Befunde in einen sozialpolitischen Kontext eingeordnet.

Die Suche nach Texten, die weibliche Gewalt in Literatur weiblicher Produzenten zum Thema haben, gestaltet sich als Suche nach der Nadel im Heuhaufen. Die Texte von Frauen werden in der Regel auf ihre Darstellung männlicher Gewalt gegen Frauen abgeklopft, wie der Text Winters[31]. Weibliche Gewalt hingegen tritt, wie in den Beispielen Wertheimers aus der griechischen Antike oder Dijkstras Vampirdarstellungen, vor allem als männliche Angstprojektion auf, die nicht zuletzt als frauenfeindlich bewertet werden.

Ein Beispiel für einen Text, der sich mit weiblicher Gewalt in Romanen weiblicher Autorinnen befaßt, ist Ulrike Strauchs *"Tötungsarten – Die Mörderinnen bei Ingrid Noll"* (2000). Darin untersucht Strauch Romane von Ingrid Noll, aber auch von z.B. Margaret Atwood – allesamt Beispiele aus den neunziger Jahren. Sollte das für eine Veränderung der Sicht in diesem Zeitraum sprechen können?

Eine weitere Untersuchung über die Darstellung von Gewalt in feministisch intendierter Literatur der siebziger oder achtziger Jahre würde wohl wenig Neues zu Tage bringen. Viel

[31] Das von Ackley herausgegebene Buch (1990) beinhaltet eine Reihe solcher Untersuchungen, wie die Elaine Showalters zu Romanen amerikanischer Autorinnen über Vergewaltigung und Mord, JoAnn Castagnas Essay über Vergewaltigung in Rosemary Rogers' Romanen, Karla Alwes Analyse von Toni Morrsion's *The bluest eye* etc.

interessanter scheint daher die Konzentration auf die neunziger Jahre, die, wie bereits herausgestellt wurde, den Diskursen über Frau und Gewalt durch Autorinnen wie Pearson und Denfeld, oder die Installierung eines neuen Frauenbildes, einige neue Aspekte hinzugefügt haben. Die Frage, die es zu beantworten gilt, ist, ob die Literatur von Frauen der neunziger Jahre ebenfalls neue Aspekte über Gewalt in der Literatur beinhaltet.

Die im Anschluß an diese Vorüberlegungen folgenden Literaturanalysen soll die Frage beantworten, wie die Literatur der neunziger Jahre den Komplex Frau und Gewalt darstellen und inwiefern vor dem hier skizzierten Hintergrund von einer spezifischen Darstellung die Rede sein kann. Um die seit jeher klaffende Lücke in der Forschung, nämlich die Untersuchung der Gewaltdarstellung in der Literatur von Frauen, wenigstens ansatzweise zu schließen, konzentriert sich diese Arbeit ausschließlich auf die Werke weiblicher Autoren dieses Zeitabschnitts.

Teil II: Gewalt in der Literatur der neunziger Jahre

Nach dem vorangegangenen Teil der reinen Theorieaufarbeitung beschäftigt sich dieser Teil der Arbeit mit dem eigentlichen Hauptthema: der Literatur von Frauen in den neunziger Jahren und dem Spezifischen der Gewaltdarstellungen, die sich darin finden. Trotzdem wird die Theoriebildung angesichts der behandelten Gewaltphänomene nicht völlig fallengelassen. In einem einleitenden Kapitel wird jeweils auf Aspekte wie Geschlechtsspezifität und Entwicklung der Diskurse (in zeitlicher und inhaltlicher Hinsicht) eingegangen. Der Schwerpunkt liegt dabei meist auf den feministischen Beiträgen zum Thema, da sich dort explizite Überlegungen zum Verhältnis der Geschlechter und Gewalt finden. Außerdem sprechen feministische Theoretikerinnen im Allgemeinen im Namen der Frau und erheben den Anspruch, eine spezifisch weibliche Sicht in die Diskurse einzubringen.

Durch dieses Vorgehen soll der Blick auf die Eigenheit der jeweiligen Diskurse zu abgegrenzten Phänomen (im Gegensatz zu den eher verallgemeinernden Aussagen zu 'Gewalt' im ersten Teil) gerichtet werden. In den reinen Literaturkapiteln geht es auch nicht um formalistische Feininterpretationen, sondern um Interpretationen, die sich nach dem Kontext der spezifischen Gewaltart richten. Das hat zur Folge, daß primär auf einzelne Gewaltszenen innerhalb eines Prosatextes eingegangen wird, auch wenn es sich dabei im Hinblick auf das Gesamtgefüge der Erzählung nicht unbedingt um Schlüsselszenen oder für Plot und Thema essentielle Stationen handelt. Auf detaillierte Inhaltsangaben wird weitestgehend verzichtet, wenn dies nicht wichtig für die Klärung der Funktion einzelner Gewaltszenen ist.

Zentral bleibt immer die Fragestellung, was das Spezifische der Darstellung von Gewalt in Texten niederländischer Autorinnen der neunziger Jahre ist. Daher werden zum Teil auch literarische Werke aus früheren Perioden der Analyse unterzogen, um Aussagen darüber machen zu können, ob und in wieweit niederländische Schriftstellerinnen der Neunziger literarische Traditionen fortschreiben, oder sich im Gegenteil davon abzusetzen versuchen, etwas Neues schaffen.

Als Instrumentarium für die Literaturanalyse dienen Mieke Bals Modell der Fokalisation, welches sie in ihrem Buch *Narratology* (1985) beschrieben hat, sowie das von Wolf Schmid in *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* vorgestellte Konzept des konkreten bzw. abstrakten Autors. (Schmid 1973:20-25). Beide Modelle bieten sich an, da sie ein Vokabular schaffen, mit dem jeweils essentielle Aspekte, vor allem seitens der feministischen Literaturwissenschaft aufgeworfene, beleuchtet werden können.

Ferner soll sich die Literaturbetrachtung, soweit möglich, auf die Rezeption der Gewaltdarstellung und Kommentare der konkreten Autorinnen stützen. Dies kann aus verschiedenen Gründen leider nicht mit der gewünschten Konsequenz geschehen. Zunächst

nehmen die Gewaltszenen, auf die Bezug genommen wird, nicht unbedingt einen vorrangigen Platz innerhalb des jeweiligen Werkes ein. Dies bedeutet oft, daß sich weder Rezensenten noch die konkreten Autoren direkt zu den Gewaltdarstellungen äußern. Einige Autorinnen sind auch nicht so etabliert, daß sich geeignete Sekundärliteratur findet, die herangezogen werden könnte. Andere Autorinnen, wie beispielsweise Renate Dorrestein und Manon Uphoff, die sich vergleichsweise detailliert zu ihren Werken geäußert haben, und über deren Werke auch viel geschrieben wird, nehmen hier einen wesentlich breiteren Raum ein als Autorinnen wie Saskia van Rijnswou oder Maria Barnas.

Die Aufnahme der Literaturrezeption, dient vor allem dem Zweck, deutlich zu machen, wie die Funktionszuschreibung bei der Textinterpretation zustande kommt. Das ermöglicht die Beantwortung der Frage, ob die Darstellung von Gewalt von Lesern mit einer bestimmten Funktion versehen wird (Bewußtmachung, Abschreckung, Affirmation, Sensationslust etc.), und wenn ja, wie sich diese zur Autorintention verhält. Im Regelfall handelt es sich dabei um relativ knappe Exkurse in die Rezeption, die einen Teil der Literaturanalyse ausmachen. Jedoch wird die Rezeptionsanalyse dort ausgeweitet, wo sie interessante Teilergebnisse verspricht, die einen wichtigen Beitrag zur Beantwortung der zentralen Fragestellung versprechen.

2. Gewalt in der Partnerschaft

In diesem Kapitel geht es um Gewalt zwischen Menschen, die in einer Beziehung miteinander leben. Im Allgemeinen wird dabei von 'häuslicher Gewalt' oder 'familiäre Gewalt' gesprochen. In der Regel schließt der Begriff dann auch Kindesmißhandlung mit ein. Im Niederländischen gibt es hingegen den wesentlich treffenderen Begriff *'partnergeweld'*, der hier entlehnt wurde, weil er das Phänomen, von dem die Rede sein soll, besser umschreibt. Wie im Folgenden deutlich werden soll, wurde Partnergewalt von der Frauenbewegung meistenteils als Synonym zum Begriff der Frauenmißhandlung gesehen, und als solche zu einem ihrer zentralen Themen.

Zunächst geht es darum, den Begriff im Hinblick auf eine angenommene Gender- oder Gechlechterspezifität zu erläutern. Es soll deutlich werden, welche Konzepte, vor allem seitens der Frauenbewegung, erarbeitet wurden, um dem Phänomen zu begegnen, und wie es allmählich *engendered* wurde – und, nach einiger Zeit, wieder *degendered.*

Parallel zu dieser soziologischen Entwicklung fand auch eine Auseinandersetzung mit Partnergewalt in der Literaturproduktion von Frauen statt. Die Darstellung von Partnergewalt in der feministischen Literatur der siebziger Jahre wird stellvertretend anhand des Romans *De*

schaamte voorbij von Anja Meulenbelt aufgezeigt. Anhand dieses Romans können direkt zwei verschiedene (feministische) Konzepte der Partnergewalt diskutiert werden: die der Frauenmißhandlung durch Männer, und die der Gewalt in lesbischen Partnerschaften. Einleitend zu dem Phänomen der Partnergewalt von Frauen gegen Männer wird kurz das Beispiel *De Harm en Miepje Kurk Story* von Remco Campert erläutert.

In wieweit Autorinnen der neunziger Jahre diese literarische Traditionen fortschreiben oder sie verändern, ist dann Gegenstand der Literaturanalyse, die sich daran anschließt. Um der Gesamtheit des Phänomens Partnergewalt Rechnung zu tragen, werden die Literaturbetrachtungen gemäß der Geschlechterkonstellation geordnet: Frauenmißhandlung durch Männer, Gewalt in lesbischen Beziehungen und Männermißhandlung durch Frauen..

2.1 Allgemeine Konzepte zum Problem der Gewalt in Partnerschaften

Die ersten Studien über familiäre Gewalt (im geschlechtsneutralen Sinne) wurden, wie Pearson beschreibt, rund 1980 von Straus, Gelles und Steinmetz durchgeführt und ergaben eine beinahe gleiche Anzahl männlicher wie weiblicher Opfer bzw. Täter. Vor allem Feministinnen liefen Sturm gegen die Wissenschaftler und versuchten, die Forschungsergebnisse zu diskreditieren:

> (...) critics rushed to accuse Straus and Gelles, who were the primary authors, of shoddy research. They argued that their measurement tools were "patriarchal" and that they hadn't explored the context of the violence: If women were equally abusive, it was only in self-defense. None could assert this as fact: nor did they criticize the lack of context for assaults against women. On the contrary, the Straus/Gelles survey method (...) was quickly adopted as a tool for research into violence against women. (Pearson 1998:120)

Straus und Gelles führten die gleiche Studie noch einmal durch, kamen aber wiederum zu denselben Ergebnissen: Frauen begannen den Streit genauso oft wie Männer; in einem Viertel der Beziehungen waren ausschließlich die Männer gewalttätig, in einem Viertel nur die Frauen, in den übrigen waren beide Parteien gleich aggressiv. Der Einwand, Frauen bräuchten Gewalt nur zur Selbstverteidigung, ließ sich nicht halten, da neunzig Prozent gewalttätiger Frauen in Selbsttest angaben, nicht in Verteidigung zugeschlagen zu haben, sondern aus Eifersucht, Frustration oder im Drogenrausch. (Vgl. Pearson 1998:122)

Die Ergebnisse wurden wiederum kaum akzeptiert, die Forscher selbst – vor allem seitens feministischer Aktivistinnen – gar bedroht. So mußte eine Rede von Suzanne Steinmetz wegen einer Bombendrohung abgesagt werden, außerdem erhielt sie privat Drohanrufe. Straus erwirkte mit Hilfe des kanadischen Frauenministers eine öffentliche Entschuldigung von der Leiterin des kanadischen Gremiums für Gewalt gegen Frauen, da diese mehrfach

öffentlich fälschlicherweise behauptet hatte, Straus mißhandele seine eigene Frau. (Vgl. Pearson 1998:121)

Der Grund für die Entrüstung über die Forschungsergebnisse seitens des feministischen Lagers bestand vor allem darin, daß sie den zentralen feministischen Gedanken in Bezug auf Gewalt gegen Frauen zu unterminieren drohten. Frauenmißhandlung wird von der Frauenbewegung nämlich als eine Folgeerscheinung des patriarchalischen Unterdrückungsapparats angesehen, wie es das *Vrouwenlexicon* formuliert:

> Door de vrouwenbeweging wordt benadrukt dat vrouwenmishandling (...) een uitvloeisel is van een cultureel-ideologische normalisering van gewelddadig gedrag tegenover vrouwen. Regelmatig terugkerend geweld van mannen tegen hun vrouwelijke partner wordt in gang gezet en in stand gehouden door de ongelijke machtsverhouding tussen de seksen en door de economische en emotionele afhankelijkheid van vrouwen. (D'Ancona 1989:418)

Für die Frauenbewegung war es essentiell, die Losung 'das Persönliche wird politisch' in die Tat umzusetzen; auf diese Weise wurde Frauenmißhandlung aus dem Privatbereich hinaus auf eine gesellschaftspolitische Ebene gebracht. Indem Gewalt gemäß dieser Sichtweise zum Ausdruck der Frauenunterdrückung wird, entsteht ein ideologisches Problem, wenn der wissenschaftliche Befund vorliegt, daß genau so viele Männer von ihren Frauen mißhandelt werden wie umgekehrt. Pearson kommentiert dies: "For feminists, the idea that men could be victimized was nonsensical. It didn't square with their fundamental analysis of wife assault – that it was an extension of male political, economic, and ideological dominance over women." (Pearson 1998:120)

Wie also umgehen mit den Ergebnissen? Die Vorfälle um die Personen Straus und Steinmetz zeigen, daß sich zumindest einige Extremisten dazu entschlossen, den Forschern mit Gewalt zu antworten, weil sie die Ergebnisse für inakzeptabel oder schlicht für unwahr hielten und die Methoden anzweifelten. Andere, wie Teresa de Lauretis, ignorieren diese Studien und bezeichnen statt dessen das ganze geschlechtsneutrale Konzept *spouse abuse* als 'rhetorische Gewalt' von 'Non-Feministen':

> (...) both the intrafamily and the gender-neutral methodological perspectives on incest, for instance, which are often found combined, are motivated by the desire to explain away a reality too uncomfortable to nonfeminists. (...) Such studies not only obscure the actual history of violence against women but, by disregarding the feminist critique of patriarchy, they effectively discourage analysis of family violence from a context of both societal and *male* supremacy. Following up on the insights provided by Breines and Gordon, one can see that this is undoubtedly the rhetorical function of gender-neutral expressions such as "spouse abuse" or "marital violence", which at once imply that both spouses may equally engage in battering the other, and subtly hint at the writer's or speaker's nonpartisan stance of scientific and moral neutrality. In other words, even as those studies purport to remain innocent of the ideology or of the rhetoric of violence, they cannot avoid and indeed purposefully engage in the violence of the rhetoric. (De Lauretis 1989:242)

De Lauretis bezieht den Standpunkt, daß Gewalt gegen Männer von Frauen gar nicht existiere, genau dies aber durch geschlechtsneutrale Begriffsbestimmungen verschleiert werde. Dadurch wiederum verschleiert De Lauretis ihrerseits die Tatsache, daß Gewalt von

Frauen gegen ihre männliche Partner eben keine Erfindung patriarchalischer Soziologen ist, sondern lediglich das Ergebnis neutral angelegter Studien.

De Lauretis ist kein Einzelfall. Vor diesem Hintergrund leuchtet die These Pearsons ein, daß die Weigerung, weibliche Gewalt als Fakt zu akzeptieren, zu einem Forschungsrückstand geführt und die Statistiken verfälscht habe, da Zahlen über gewalttätige Frauen zum Teil gar nicht mehr veröffentlicht wurden.[32] (Vgl. Pearson 1998:121f.) Manche Statistiken wurden auch verfälscht wiedergegeben. Denfeld schildert einen Fall, in dem Zahlen, die das FBI 1975 publizierte, im Nachhinein *gender biased* in die Öffentlichkeit gelangten: Der Slogan "Alle achtzehn Sekunden wird eine Frau von ihrem Mann mißhandelt" entstand erst, nachdem die ursprünglich geschlechterneutrale Version "people beaten by his or her spouse" fallengelassen wurde. Wie die Zahlen sich nach Geschlechtern getrennt verhalten, ist weithin unbekannt. (Denfeld 1997:69)

Ein in dieser Sache oft angeführtes Argument wurde im Zusammenhang mit de Lauretis bereits genannt: Es wird befürchtet, daß Zahlen, die belegen, daß auch Männer Opfer weiblicher Gewalt sind, (von Männern) dazu mißbraucht würden, von dem Problem der Frauenmißhandlung abzulenken. Durch die Verzerrung der Zahlen im Zuge ihrer Unterdrückung hält Pearson dieses Argument für unsinnig: "In fact, men are not using the information for anything, because academics with a particular political agenda are keeping it to themselves." (Pearson 1998:122)

Im Gegensatz zu de Lauretis' düsteren Aussichten betreffs weiterer feministischer Analysen wurde Frauenmißhandlung das beherrschende Thema, nicht etwa gegenseitige Gewalt oder Männermißhandlung. Das liegt wohl auch an der Auffassung, daß weibliche Gewalt harmloser sei. So beschreibt de Beauvoir bereits 1949 das gelegentliche Aufflackern weiblicher Wut, die sich an ihrem Mann als Vertreter der patriarchalischen Gesellschaft, an der sie primär leidet, entlädt:

> Wenn Tränen nicht genügen, um ihrer Empörung Ausdruck zu verleihen, führt sie Szenen auf, deren unmotivierte Heftigkeit den Mann noch stärker aus der Fassung bringen. In gewissen Kreisen kommt es vor, daß der Mann seine Frau richtiggehend verprügelt; in anderen Milieus verbietet er sich jede Gewalt, gerade weil er der Stärkere und seine Faust ein wirksames Werkzeug ist. Die Frau hingegen läßt ihre Wut – genau wie ein Kind – rein symbolisch aus. Ob sie sich auf den Mann stürzt oder ihn kratzt, ihre Angriffe sind bloße Gesten. (De Beauvoir 1999:760)

Evident ist bei diesem Gedankengang de Beauvoirs, daß sie weibliche Gewalt in direkten Kontrast zu der männlichen stellt: auf der einen Seite die brutale Brachialgewalt des Mannes, auf der anderen die beinahe hilflose, 'symbolische' Gewalt der Frau.

---

[32] Pearson nennt hier einige Studien, in denen zwar festgestellt wurde, daß ein beachtlicher Teil familiärer Gewalt auf das Konto von Frauen ging bzw. die Opfer männlich waren, diese Untersuchungsergebnisse aber bei der Veröffentlichung unterschlagen wurden.

Jahrzehnte später scheinen de Beauvoirs Überlegungen mit Hilfe wissenschaftlicher Studien untermauert zu werden. So zitiert Campbell Studien, aus denen hervorgeht, daß sich männliche Gewalt eher in direkten, zielgerichteten Tätlichkeiten entlade, während Frauen "tend to lash out blindly to release their pent-up rage and thus show far less control and direction." (Campbell 1993:74) Die geschlechterspezifische Unterschiedlichkeit der Gewaltanwendung paßt somit auch auf dem Gebiet der Partnergewalt in das Campbellsche Konzept von instrumentaler Gewalt bei Männern (zur Durchsetzung ihrer Machtansprüche) und expressiver Gewalt bei Frauen (als kathartisches Mittel zum Frustrationsabbau).[33]

Doch nicht nur die Zielgerichtetheit männlicher Gewalt, sondern auch die relativ größere Körperkraft des Mannes sorgen aus der Sicht Campbells dafür, daß männliche Gewalt und nicht deren weibliches Pendant zum Schwerpunktthema im Bezug auf familiäre Gewalt wurde:

> Because of the disparity in height and weight between the sexes, women's injuries tend to be far more severe than men's, and the problem of spousal violence has rightly become an issue about the suffering of women rather than men. (Campbell 1993:103)

Diese Auffassung wird durch Studien über Frauenmißhandlung wie der von Renée Römkens bestätigt. Auch Römkens ist sich der Existenz weiblicher Gewalt in Beziehungen bewußt, konzentriert sich in ihrer Studie aber ausschließlich auf Frauenmißhandlung, da, begründet durch die größeren Folgeschäden für die Opfer (sowohl in physischer als auch psychischer Hinsicht[34]) und ihr viel häufigeres Auftreten, männliche Gewalt gegen Frauen das vornehmliche gesellschaftliche Problem sei. (Römkens 1992:199f.)

Trotzdem will Römkens verhindern, daß man ihre Studie über einseitige Gewalt zu einer *einseitigen Interpretation* derselben mißbraucht: Frauen seien eben nicht ausschließlich passive Opfer männlicher Gewalt, und sie, Römkens, impliziere mit ihrer Studie über männliche Gewalt weder eine Schuldzuweisung noch verbinde sie Gewalt inhärent mit dem männlichen Geschlecht. Schließlich gebe es auch in (weiblichen) homosexuellen Gemeinschaften Gewalt, wenn dieses Problem auch wissenschaftlich kaum untersucht sei. (Römkens 1992:199f.)

Doch auch wenn auf die Beidseitigkeit ehelicher Gewalt hingewiesen wird, so unterliegt dem meist die Annahme der relativ größeren Körperkraft der Männer – oder des schlagenden Teils allgemein. Aber sind Frauen tatsächlich immer schwächer als ihre männlichen Partner? Steinmetz und Lucca verweisen auf Partnerschaften, in denen der Mann wesentlich älter ist als die Frau, und damit im Laufe der Zeit körperlich wahrscheinlich eher unterlegen.

---

[33] Vergleiche S. 29f.

[34] Es geht ihr also nicht nur um leibliche Blessuren aller Art in Folge von schwerer, körperlicher Mißhandlung, sondern auch um die psychosomatischen und psychischen Folgeschäden für die Opfer, wie Depressionen, Autoaggressionen, Selbstmordgedanken oder –versuche. (Vgl. Römkens 1992:162f.)

(Steinmetz/Lucca 1988:241) Es lassen sich natürlich in diesem Zusammenhang auch andere Beispiele denken: Männer, die einfach von Natur aus klein und zart sind (im Gegensatz zu großen, schweren Frauen), Kranke oder körperlich Behinderte.

Abgesehen davon spricht vieles dafür, daß Körperkraft vor allem Trainingssache ist, und daß Männer meist deshalb stärker sind als Frauen, weil sie im Durchschnitt auch größer und schwerer sind. Bei gleich großen Partnern und gleichem Trainingsstand heben sich die Unterschiede annähernd auf.[35] So ist auch zu erklären, daß sich die Kraftunterschiede zwischen Männern und Frauen vor allem im Oberkörperbereich zeigen: Sowohl Männer als auch Frauen benutzen ihre Beine zum Gehen oder Joggen, aber Männer arbeiten wesentlich mehr mit Armen und Schultern, beim Graben, Schaufeln, Tragen von Gewichten und ähnlichem. (Vgl. Denfeld 1997:27f.)

Angier verweist neben diesen physischen Unterschieden zwischen den Geschlechtern auf die typisch weibliche Sozialisation: Frauen seien in der Regel nicht gewöhnt, zuzuschlagen, sondern darauf konditioniert, ihre Aggressionen anderweitig auszudrücken. So habe man festgestellt, daß Kinder im Alter von bis zu drei Jahren ihre Aggressionen gleichermaßen durch physische Gewalttätigkeiten wie schlagen oder treten ausdrücken. (Angier 1999:264) In Mädchen werde diesem Verhalten allerdings anders begegnet: "Physical aggression is discouraged in girls in manifold and aggressive ways. Not only are they instructed against offensive fighting; they are rarely instructed in defensive fighting." (Angier 1999:265)[36]

Durch diese Unterschiede lassen sich gleich zweierlei Dinge erklären: Daß Frauen erstens in einem weit höheren Maße von indirekter oder verbaler Gewalt Gebrauch machen (Vgl. Angier 1999:265ff.), und zweitens, daß sie, wenn überhaupt, so oft 'ziellos' losschlagen. Nicht erklärt wird indes, wie es unter diesen Umständen zu teilweise erheblichen Verletzungen bei von Frauen mißhandelten Männern kommen kann. Immerhin landeten einer Studie zufolge 14% von ihnen nach Übergriffen durch ihre Partnerinnen im Krankenhaus. (Vgl. Pearson 1998:122)

Gewalt in Partnerschaften ist letztendlich keine Frage von Faustkämpfen, und ausschlaggebend ist nicht allein die Körperkraft oder das Training der Kontrahenten. So schildert Denfeld beispielsweise, wie einer ihrer männlichen Boxerkollegen mit einem blauem Auge zum Training kam, welches ihm seine Frau geschlagen hatte. Das Problem

---

[35] Eine Studie der US Army besagt, daß Frauen die gleichen Aufgaben bewältigen konnten wie Männer, in soweit sie das gleiche Training absolvierten. (Denfeld 1997:28)

[36] Ähnliches läßt sich auch bei Brownmiller lesen, bei ihr geht es dabei allerdings um Selbstverteidigung bei Vergewaltigung. Das Wissen über die Wirkung eines "sharp kick to the groin or a thumb in the eye" allein habe für Frauen keinen Zwecke, da ihnen Training und Gewöhnung fehle, wie Brownmiller selbst: "(...) these basic aggressive movements, the sudden twists, jabs and punches that were so foreign to my experiences and ladylike existence, were the stuff that all little boys grow up learning, that boys kids are applauded for mastering while girl kids are put in fresh white pinafores (...)". (Brownmiller 1975:403)

dieses Mannes war weder mangelnde Kraft noch mangelndes Training. (Denfeld 1997:63) Es scheint aber eine Tatsache zu sein, daß viele Männer sich gegen aggressive Frauen nicht zur Wehr setzen.

Eine mögliche Erklärung für dieses Phänomen ist laut Steinmetz und Lucca, daß Männer selbst von ihrer überlegenen Körperkraft ausgehen und Angst haben, die Kontrolle über sich selbst zu verlieren und ihre Frauen dabei ungewollt zu töten (Steinmetz/Lucca 1988:243) Eine andere bietet Pearson, die schreibt, daß manche Männer darauf konditioniert seien, Frauen nicht zu schlagen, und sich daran hielten. Andererseits seien sich Männer bewußt, daß die gesellschaftliche Aufmerksamkeit im Bezug auf Gewalt allein ihnen gelte, so daß sie im Falle von Gegengewalt von der Öffentlichkeit als Frauenmißhandler angesehen würden, während die weibliche Gewalt, die der ihren vorausging, oft ignoriert werde.[37] (Pearson 1998:130)

Es gebe aber auch viele mißhandelte Männer, die bereits als Kind Zeuge von Gewalt oder selbst Opfer von Kindesmißbrauch oder -mißhandlung (nicht zuletzt auch durch Frauen) gewesen seien. Für viele bedeute dies eben nicht, daß sie selbst Schläger würden, sondern daß sie quasi daran gewöhnt seien, selbst keine Kontrolle zu haben und sich daher von vorneherein unterordneten. (Pearson 1998:123)

Es scheint für manchen ein ungewöhnlicher Gedanke zu sein, daß Männer sich ihrer Haut nicht wehren. Laut Campbell unterliegt gegenseitige Mißhandlung in Partnerschaften den Gesetzen einer Gewaltspirale, verstärkt durch Mißverständnisse, in der der Mann 'den letzten Schlag' hat:

> A woman misreads her husband's instrumental aggression as expressive, searching in vain for the source and solution to his explosive irritation and, in so doing, placing increasing pressure on herself to modify her behavior. A man misreads his wife's expressive anger as an attempt to usurp his power in the home. Her catharsis is mistaken for challenge, and he reacts to that challenge as men traditionally done: by counterattack. (Campbell 1993:104)

Es ist gerade dieses Klischee des Mannes als allzeit gewaltbereiter, berechnender Machtmensch, das die konzeptuellen Ansätze zum Thema Partnermißhandlung durchzieht. Allerdings rührt sich diesbezüglich Widerstand. So kritisiert Joyce Hes in ihrer Rezension zu Römkens' *Gewoon geweld?*, daß Männer in dieser Studie viel zu selbständig erschienen. Sie zitiert Studien, aus denen hervorgeht, daß gerade männliche Gewalttäter in hohem Maße 'unselbständig'[38] seien und oft von der Rolle des Diktators in eine Art kindliches Verhalten zurückfielen. Dieses Kindverhalten wird mit dem Begriff Peter-Pan Komplex bezeichnet: Die

---

[37] Pearson schildert mehrere Fälle, in denen gewalttätige Frauen dieses Wissen als Waffe einsetzten: zusätzlich zu ihren Übergriffen erpreßten Frauen ihre Männer mit der Drohung, die Polizei einzuschalten; zum Teil taten sie es und wurden Männer daraufhin auch verurteilt, obwohl sie die eigentlichen Opfer und nicht die Täter waren. Dies ist laut Pearson zum Teil als Folge feministischer Bemühungen zu sehen, da die Polizei oft das Wort einer Frau über die des vermeintlichen Gewalttäters stellt, um sich selbst nicht dem Verdacht der Misogynie auszusetzen. (Pearson 1998:142f.)

[38] Hes schreibt wörtlich 'onzelfstandig', was sie damit meint ist, daß sich diese Männer in hohem Maße an ihre Partnerinnen klammern und Angst haben, sie zu verlieren, sobald sie nicht mehr "volkomen van hem zou zijn." (Hes 1994:77)

Männer wollen einfach nicht erwachsen werden. Folgendermaßen charakterisiert Hes diesen Männertypus:

> Het gedrag van deze mannen lijkt op dat van van een verwend kind. De belangrijkste kenmerken zijn: een gering verantwoordelijkheidsgevoel, weinig vertrouwen in de naaste omgeving, egocentrisch, het nergens-bij-horen-gevoel, macho-achtig, onzekerheid over eigen sexuele (sic!) rol en verwachtingen, en chauvinistisch. Dat dergelijke verwende kinderen/mannen hun eigen gewelddadigheid ontkennen en zichzelf als slachtoffer in plaats van de dader zien (...) is dan niet meer verbazingwekkend. (Hes 1994:77)

Denfeld beschreibt, daß die Rollenerwartung, die an Männer im Allgemeinen gestellt wird, eine zusätzliche Belastung für den mißhandelten Mann sei. Da Männer in der patriarchalischen Gesellschaft a priori als der dominante Teil einer heterosexuellen Beziehung gälten, sei es ihnen schlichtweg peinlich, zuzugeben, von einer Frau geschlagen zu werden. Denfeld, die bei ihren Anfängen als Amateurboxerin vor allem mit Männern sparrte, stellte fest, daß es manchem ihrer Trainingspartner offenbar doppelt peinlich war, gegen eine Frau zu boxen und wohlmöglich zu unterliegen. Ein Anfänger, der ihr technisch offensichtlich unterlegen war, zog es vor, der Konfrontation aus dem Wege zu gehen, in dem er zum Training nicht mehr erschien. (Denfeld 1997:34f.)

Pearson folgert aus ihren Beobachtungen, daß Männer, die von Frauen geschlagen werden, ein hohes Risiko eingingen, daß man sich über sie lustig macht, wenn ihre Situation bekannt wird. Daher hielten sie die Situation oft lieber geheim. (Pearson 1998: 129)

Männer, die diese Hemmschwelle überwinden und Hilfe suchen, müssen jedoch feststellen, daß sie so gut wie keine Lobby haben. Es gab lange überhaupt keine Organisationen, die mißhandelten Männer Hilfe bieten, im Gegensatz zu den zahlreichen Organisationen und Einrichtungen, die sich um mißhandelte Frauen kümmern – oder gewalttätige Männer. 1993 bildete ein männliches Opfer weiblicher Gewalt in Ermangelung von Organisationen, an die er sich hätte wenden können, eine Selbsthilfegruppe in Nordamerika, die seitdem regen Zulauf erlebt, aber ohne jegliche Unterstützung von staatlicher Seite arbeiten muß und daher ständig am Rande der Pleite steht. (Vgl. Pearson 1998:125ff.)

In diesem Sinne geht es mißhandelten Frauen besser: Frauenhäuser und Beratungsstellen gibt es mittlerweile flächendeckend, zumindest in den westlichen Ländern. In den Niederlanden wurde 1974 die Stiftung *Blijf van m'n lijf* eingerichtet, die, mittlerweile mit Hilfe staatlicher Unterstützung, in Form von Frauenhäusern Refugien für weibliche Gewaltopfer schafft. (Vgl. D'Ancona 1989:62)

Diese Einrichtungen verdanken ihre Existenz den Aktivitäten der Frauenbewegung und arbeiten mit den Erkenntnissen aus den zahlreichen Studien über Frauenmißhandlungen, vor allem jener, die sich mit Strategien zur Beendigung der Gewalt auseinandersetzen, wie auch der von Römkens. Demnach versuchen viele weibliche Gewaltopfer, Konflikte durch

angepaßtes Verhalten zu vermeiden, den aggressiven Mann zu besänftigen oder in einem Gespräch zur Vernunft zu bringen, den Mann zeitweilig oder endgültig zu verlassen oder Hilfe bei Dritten zu suchen. Die meisten dieser Strategien führen aber in der Regel nicht zu einem Ende der Gewalt. Im Falle gelegentlicher, leichter Gewalt ist, Römkens Untersuchungen zufolge, ein klärendes Gespräch über den betreffenden Konflikt die erfolgreichste Strategie, bei wiederholter, schwerer Gewalt helfe in über der Hälfte der Fälle nur die Scheidung. (Römkens 1992:150ff.)

Laut *vrouwenlexicon* besteht der erste Schritt zur Beendigung der ehelichen Gewalt in der Weigerung der mißhandelten Frauen, über die Motive der Männer nachzudenken und zu versuchen, sie zu verstehen. Statt dessen müßten Frauen selbstbewußt eigene Forderungen stellen – und konsequent bleiben, um diese auch durchzusetzen.(D'Ancona 1989:419)

Laut Margolin, Sibner und Glerberman muß in Partnertherapien der erste Schritt zur Beendigung der Gewalt folglich daraus bestehen, daß die Paare zu dem Konsens kommen müssen, daß Gewalt unter allen Umständen völlig inakzeptabel ist. Der Ehemann müsse lernen, die Verantwortung für sein Handeln zu übernehmen. Ungeachtet jeder möglichen Provokation habe er schließlich immer die Möglichkeit, einen Konflikt auch gewaltfrei zu lösen. Die Ehefrau hingegen müsse sich darauf festlegen, Gewalt unter keinen Umständen mehr zu tolerieren. Darüber hinaus muß sie über alle Möglichkeiten Bescheid wissen, die es gibt, ihren Mann im Falle eines Rückfalles zu verlassen– und dies gegebenenfalls auch konsequent tun. (Margolin/Sibner/Gleberman 1988:105)

Die Frage, die im Zusammenhang mit wiederholter Gewalt immer wieder gestellt wird, ist, warum die Frauen teilweise jahrelang in ihrem extrem gewalttätigen Umfeld verharren. Neben der emotionalen, aber auch ökonomischen Abhängigkeit vieler Frauen ist eine der gängigen Erklärungen das *Battered Woman Syndrome* (BWS), dessen Kern *learned helplessness,* also erlernte Hilflosigkeit, bildet. Dieser Term entstammt dem Behaviourismus und bezeichnet ursprünglich das Verhalten von Käfighunden, die so lange willkürlichen Elektroschocks ausgesetzt werden, bis sie völlig demoralisiert jeglichen Willen zur Flucht verlieren. Übertragen auf mißhandelte Frauen hieße das, daß Frauen, die wiederholter, willkürlicher Gewalt ausgesetzt sind, auf Dauer ebenfalls in demoralisierte Passivität verfallen und ihre Männer selbst dann nicht verlassen, wenn sie eigentlich die Möglichkeit dazu hätten. (Vgl. Pearson 1998:47ff.)

Das Konzept des BWS wird jedoch auch unter Feministinnen angezweifelt.[39] Römkens hält in Anbetracht ihrer Untersuchungsergebnisse den Begriff *"learned hopefullness"* für passender, da Frauen (oft erfolglos) ungeheure Energie darauf verwendeten, immer wieder

[39] Pearson kritisiert vor allem die Anwendung des BWS auf Tötungsdelikte mit dem Argument, wenn Frauen derart in hilflose Passivität verfielen, daß ihnen die Kraft zur Flucht fehle, sie auch die Energie zum Töten nicht mehr aufbrächten. (Pearson 1998:51)

neue Strategien und Aktivitäten zur Bewältigung ihrer Situation zu entwickeln, in der Hoffnung, die Gewalt doch noch beenden zu können. Dazu gehöre in erster Linie das Vermeiden prekärer Situationen, völlige Unterordnung und immer wieder das Bemühen, die Situation im Gespräch zu klären. (Römkens 1992:202)

Ein entsprechendes Konzept für männliche Gewaltopfer, ein *Battered Husband Syndrome,* wird im Allgemeinen nicht gehandhabt. Das ist auf den ersten Blick nicht weiter verwunderlich, da dem Mann durch das patriarchalische System ja ökonomische Unabhängigkeit quasi zugesichert zu sein scheint und von emotionaler Abhängigkeit bei Männern in den Studien keine Rede ist.[40] Trotzdem unterscheiden sich die Motivationen für Männer und Frauen, die eine (einseitig) gewalttätige Partnerschaft fortführen, nur in wenigen Punkten voneinander. Die Männer haben anscheinend oft Angst, ihre Kinder, ihr Ansehen oder ihren sozialen Status zu verlieren. (Vgl. Pearson 1998:130; Denfeld 1997:72) Vor allem die Sorge um die Kinder ist ein großes Hindernis: Da das Sorgerecht im Allgemeinen eher den Müttern zugesprochen wird, fürchten viele Männer, daß sie ihre Kinder in der Gewaltsituation zurücklassen müssen und sie dadurch künftig vor Mißhandlung nicht mehr schützen können. (Vgl. Steinmetz/Lucca 1988:242f.)

Gerade das Problem des Fürsorgerechts schließt für Männer das für Frauen anerkannte Allheilmittel, die Scheidung vom gewalttätigen Partner, oft von vornherein aus. Pearson zitiert in diesem Zusammenhang einen Fall, in dem ein Mann das Sorgerecht für sein eigenes Kinder an dessen –gewalttätige – Stiefmutter verlor. (Vgl. Pearson 1998:143f.) Unter diesen Umständen sind die gängigen Konzepte zur Verhinderung von Frauenmißhandlung auf Männer kaum übertragbar.

Genderorientierte Konzepte im Hinblick auf Partnergewalt beeinflussen auch den Umgang mit Gewalt in homosexuellen Partnerschaften. Laut Pearson durchbrechen viele gewalttätige lesbische Paare das angenommene Gendermuster: Es seien vor allem die vermeintlich unabhängigeren, selbstbewußteren und vor allem die besser verdienenden Frauen, die von ihren Partnerinnen mißhandelt würden. (Pearson 1998:132.)

Die These von der vermeintlichen Harmlosigkeit expressiver weiblicher Gewalt wird ebenfalls ausgehebelt, da Gewalt in lesbischen Beziehungen keineswegs immer harmlos ist, sondern mitunter Knochenbrüche und andere Verletzungen nach sich zieht. (Vgl. Pearson 1998:133) In lesbischen Partnerschaften erheblich mißhandelte Frauen haben dagegen andere spezifische Probleme: In einer Studie, die Pearson behandelt, wurde festgestellt, daß vier von hundert mißhandelten Frauen nicht in ein Frauenhaus flüchten konnten, weil ihre

---

[40] Pearson zitiert in diesem Zusammenhang den Soziologen DeKeseredy, der in einem Interview behauptete: "The battered husband syndrome is a backlash. (...) Men are using this information to keep women out of shelters." (Pearson 1998:122)

Peinigerinnen dort arbeiteten, andere wurden unter dem Vorwand abgelehnt, diese Refugien seien nur für heterosexuelle Frauen gedacht. Außerdem wollten viele lesbische Frauen homophobe Vorurteile nicht noch bestätigen und zusätzlich schüren[41]. (Pearson 1998:132f.)

So erklärt sich der quantitative Unterschied an Studien über Frauenmißhandlung in heterosexuellen Beziehungen gegenüber denen, die männliche Opfer oder weibliche Täterinnen in den Fokus nehmen, nicht allein aus einer – vermeintlichen oder tatsächlichen – ideologischen Verblendung der Forscher, sondern auch aus dem Unbehagen der Opfer heraus. Tatsache ist, daß, nicht zuletzt durch die nachdrückliche Agitation der Frauenbewegung, das Problem Frauenmißhandlung auf breiter Basis diskutiert, erforscht und konkret angegangen wurde.

Durch diese Sichtbarmachung von Frauenmißhandlung wurde der Begriff beinahe zum Synonym für Partnergewalt an sich, während vor allem männliche Gewaltopfer aus dem öffentlichen Bewußtsein weitestgehend ausgeschlossen blieben. Im Gegensatz zu weiblichen Gewaltopfern haben sie so gut wie keine Lobby. Dies hat nicht zuletzt mit dem Kern der feministischen Analyse zu tun, die Frauenmißhandlung vor allem als Folge des patriarchalischen Systems ansieht: Da Männer gemäß dieser Ideologie ohnehin die Macht haben, bräuchten sie keine zusätzliche Hilfe, am allerwenigsten, um sich gegen vermeintlich machtlose Frauen zur Wehr zu setzen.

Es zeigt sich, daß auch die Diskurse über Gewalt zwischen Partnern, ausgehend von der Frauenbewegung der siebziger Jahre, von geschlechtsspezifischen Klischeevorstellungen über Männern und Frauen geprägt waren. Die Dichotomie Frau/Opfer und Mann/Täter wird so verfestigt, daß Gedanken an mögliche Alternativen zu dieser Gewaltkonstellation nicht nur ignoriert, sondern sogar unterdrückt werden.

Die neunziger Jahre erweisen sich als Wendepunkt: Die Frau wird verstärkt als Täterin in Betracht gezogen. Wenn auch, wie bei Campbell, die Argumentation zum Teil in traditionell geprägten Bahnen verläuft (weiblich/expressiv gegen männlich/instrumental), so schalten sich mit Denfeld und Pearson Stimmen ein, die mit den eingeschliffenen Vorstellungen radikal brechen wollen. Die starren Subjekt-Objekt-Konstellationen der geschlechtsspezifischen Gewaltvorstellungen werden aufgeweicht, wodurch der Blick auf bisher eher latente Problemfelder, wie z.B. das männliche Opfers oder lesbische Gewalt gelenkt wird. Dies

[41] Gerade dieses Argument läßt sich sicherlich auch auf männlich-homosexuelle Problempartnerschaften übertragen, die ich an dieser Stelle nicht behandle, weil keine der hier verwendeten Studien auf dieses Thema eingeht. Ich schließe daraus, daß entweder männliche Opfer homosexueller Gewalt sich der öffentlichen Wahrnehmung und des öffentlichen Interesses in einem noch stärkeren Maße entziehen als ihre heterosexuellen Leidensgenossen, oder die Meinung besteht, mit der Erforschung männlicher Gewalt als solcher sei das Problem hinreichend erfaßt.

geschieht nicht zuletzt unter harscher Kritik, die ihren Ursprung in der Frauenbewegung der siebziger Jahre hatte, die die allgemeine Bildformung entscheidend mitgeprägt hat.

Die Frauenbewegung hatte nicht nur auf konkret gesellschaftspolitischem Terrain Einfluß, sondern auch auf literarischem. Doeschka Meijsing bemerkte in einem Aufsatz über die Literatur von Frauen der siebziger Jahre, daß die Frage, ob der Feminismus die Literatur beeinflußt hat oder umgekehrt, die Literatur den Feminismus, dem sprichwörtlichen Streit über das Huhn und das Ei gleiche. (Vgl. Meijsing 1977:5) Fest steht, daß es eine Wechselwirkung gab; beide Gebiete, konkretes gesellschaftliches Engagement und die literarische Bearbeitung feministischer Basisgedanken, waren in den siebziger Jahren eng miteinander verwoben.

Wie die literarische Darstellung des gesellschaftlichen Problems Partnergewalt in den siebziger Jahren aussah, soll im nächsten Kapitel exemplarisch am Beispiel von Anja Meulenbelts *De schaamte voorbij* herausgearbeitet werden. Zum einen geschieht dies durch den Abgleich der hier herausgearbeiteten Diskurse mit den Befunden in der Literatur. Zum anderen gilt ein besonderes Augenmerk der Frage, ob das Thema in der Literatur mit bestimmten Darstellungsmodi verbunden sind, und wenn ja, welche dies sind.

2.2 Frauenmißhandlung in feministischer Literatur

Feministische Konzepte zur Beendigung von Gewalt in heterosexuellen Partnerschaften betonen vor allem, daß das Gewaltopfer sich seiner Situation bewußt werden muß, d.h. es muß sich bewußt werden, daß die Gewalt, die sie erfährt ein unstatthafter Übergriff auf seine Person ist, und daß es diese Situation beenden muß und will[42]. Bewußtseinsentwicklung war nach Ansicht einiger Literaturtheoretikerinnen primär eine Sache der Literatur.[43] Engagement der Autorinnen (*betrokkenheid)* und ein Wiederkennungswert für die Leserinnen (*herkenbaarheid)* bildeten die wichtigsten Kriterien für erfolgreiche, also bewußtseinsfördernde, feministische Literatur. (Vgl. Stamperius 1980:27)

In der Folge brachte die zweite feministische Welle eine Vielzahl von Erfahrungsgeschichten[44] hervor, die in den einschlägigen feministischen Publikationen wie *Opzij, Sekstant, MVM-nieuws* oder *De Bonte Was* sowie in Buchform veröffentlicht wurden.

---

[42] Mit anderen Worten: es gilt eine Unterscheidung von *violentia* und *potestas* anzubringen, vgl. Kap. 2.1; früher galt das Schlagen der Ehefrau als *potestas,* Feministinnen versuchen also nun, Frauenmißhandlung in die Kategorie *violentia* einzuordnen.

[43] Vgl. Pinkster, 1975, Burnier,1974.

[44] Ich übersetze hier den Begriff *ervaringsverhaal*, den Costera-Meijer verwendet.

Ziel und Zweck dieser Erzählungen war, den Leserinnen eine Plattform der Identifikation und Wiedererkennung zu bieten, um damit die feministische Bewußtwerdung zu fördern. (Vgl. Costera-Meijer 1996:211ff.)

Diese Erfahrungsgeschichten sind meist (auto-)biographische Erzählungen von Frauen, die sich auf einem Gebiet zwischen Fakt und Fiktion bewegen, und deren Bewußtwerdungspotential insofern ein gewisser didaktischer Unterton innewohnt, als sie den Leserinnen nicht nur ihre Situation bewußt machen, sondern ihnen auch Lösungswege zeigen sollten. Zwar geht es in dieser Literatur um alle möglichen Erfahrungen aller möglichen Frauen und nicht primär um frauenspezifische Gewalterfahrungen. Doch bei dem hohen Stellenwert, den das Thema Frauenmißhandlung innerhalb der Frauenbewegung hatte, wäre es verwunderlich, wenn nicht auch diese Erfahrungen Eingang in diese Literatur gefunden hätte. Ein typisches Beispiel dafür ist dann auch Nan Noordams im Jahre 1985 erschienenes Buch *Waar blijf je dan – een vrouw in Blijf van m'n lijf*.

Es schildert, wie eine Frau aus ihrer extrem gewalttätigen Ehe mit ihren Kindern in die nächste untragbare Situation flieht, zu einem Mann, der zwar sie und ihre Kinder aufnimmt, sie aber seinerseits sexuell belästigt, bis sie sich in ein Frauenhaus begibt und dort langsam lernt, auf eigenen Füßen zu stehen. Neben der Identifikationsfigur für mißhandelte Frauen sind auch konkrete Tips zur Nutzung der Hilfsprogramme enthalten. Das Buch selbst gibt keinerlei Aufschluß darüber, ob es sich hier um eine Autobiographie, einen fiktiven realistischen Roman oder ein literarisches Sachbuch handelt. Im Vordergrund steht jedoch eindeutig die Intention, eine Hilfestellung für die Opfer ehelicher Gewalt zu geben, zu einer exponierten Stellung innerhalb des literarischen Kanons hat es dieses Buch nicht gebracht.

Anders liegt der Fall bei Anja Meulenbelts literarischem Debüt *De schaamte voorbij*[45], das zum Meilenstein feministischer Literatur in den Niederlanden wurde, aber ebenfalls schwer in bestehende literarische Genrekategorien einzuordnen war:

> Het overtrad de wetten van niet alleen de literaire, maar ook van de buiten-literaire genres. Het was noch een politiek traktaat (daarvoor was het te verhalend), noch een roman (daarvoor was het weer te expliciet-autobiografisch), noch bekentenisliteratuur – daarvoor was het weer te utopisch en politiek – noch een tendensroman van enig bekende soort, geen essay en ook geen klassieke autobiografie: het ging hier niet om een beroemdheid die een historisch-belangrijk leven achter zich had, maar om een nog jonge vrouw: nadrukkelijk een vrouw als vele anderen. (Meijer 1993:819)

Die von Meijer konstatierte Konfusion innerhalb der Literaturwissensschaft und das überwiegend vernichtende Urteil der Literaturkritik[46] konnten allerdings nicht verhindern, daß

---

[45] Im folgenden durch *Schaamte* abgekürzt.

[46] Einige Literaturkritiker bemängeln vor allem eine Einseitigkeit der Betrachtung und werten sie als mangelnde psychologische Einsicht. Hella Haasse ist der Meinung, Meulenbelt kultiviere "opzettelijk een vorm van oppervlakkig kennisnemen en denken" (Haasse 1985:98), Annie Romein-Verschoor spricht von "divanproza, een verzameling uiterst egoistisch materiaal voor de psychiater, waarin het begrip en de uitleg van de ware psychiater de iedere goede romanschrijver is, totaal ontbreekt" (Romein-Verschoor 1977:24) und Maarten 't Hart findet den Roman vollkommen mißlungen, weil das grundsätzlich interessante Material nicht richtig bearbeitet worden sei: "Hoe boeiend zou het geweest

De schaamte voorbij zu *dem* Kultbuch der Frauenbewegung wurde. Für viele Frauen wurde es zum Beginn ihres eigenen Bewußtwerdungsprozesses, weil sie sich in der Geschichte der Anja selbst erkennen konnten. (Vgl. Costera Meijer 1996:211).

Meijer bezeichnet *De schaamte voorbij* als soziales, politisches und literarisches Ereignis, da er zur Sichtbarkeit, Popularisierung und Legitimation des Feminismus als soziale Bewegung beitrug und die feministische Losung *'Het persoonlijke is politiek'* in literarische Formen gebracht habe. (Meijer 1993:819) Abgesehen von seinem Status als "het cultboek van het neo-feminisme, met Meulenbelt als de Kerouac van deze vrouwen-tegen-cultuur" (Meijer 1993:819) liefert *De schaamte voorbij* (1976) ein exzellentes Musterbeispiel für den feministischen Umgang mit Gewalt in der Partnerschaft. Es illustriert gleichsam das allmähliche Erlangen eines feministischen Bewußtseins in der Hauptfigur Anja, die sowohl als charaktergebundener Fokalisator als auch Ich-Erzählerin fungiert, und den Basisgedanken feministischer Analyse, Gewalt in heterosexuellen Partnerschaften sei nicht als individuelles, sondern gesellschaftliches Problem anzusehen.

Dabei thematisiert der Roman nicht primär eheliche Gewalt, sondern ist dies nur eine der Stationen, die die Hauptfigur Anja auf dem Weg von dem schüchternen Mädchen zur selbstbewußten, starken, unabhängigen und nicht zuletzt feministischen Frau durchläuft. Die Hinweise auf die eheliche Gewalt, die Anja als Teenager-Ehefrau und des ebenfalls sehr jungen Österreichers Toni erlebt, sind eher spärlich. Auf die explizite Darstellung von Gewalthandlungen gegen Anja wird durchgehend verzichtet. Der Roman wechselt strukturell zwischen Kapiteln mit diversen Titeln, in denen der Plot, Anjas Werdegang, linear anhand des internen Fokalisators Anja erzählt wird. Die eingestreuten "Gordes"-Kapitel hingegen bilden eine Art Rahmenhandlung[47], in der Anja als erzählendes Ich der Gegenwart auf die jeweilige Situation der Anja als erlebendes Ich kommentierend, reflexiv zurückblickt.

In einem der frühen Kapitel, "Schmalz", das sich ausschließlich mit der frühen Ehe Anjas beschäftigt, wird von Gewaltausbrüchen berichtet, die sich hauptsächlich gegenüber dem gemeinsamen Kind Armin entladen, das des öfteren vom Vater Toni erheblich geprügelt wird. (Vgl. *Schaamte,* 45)

Direkt auf Anja bezogen ist zunächst nur Sprache von einer permanenten Bedrohung, die Anja nervös macht. Sie wirft ihre Teetasse um, als Toni die Hand ausstreckt, um sich einzuschenken, weil sie jederzeit mit einem Schlage rechnet ("Sluit mijn ogen, wachtend op de klap die moet volgen, maar er komt niets (...)" *Schaamte,* 50). Später, nach der Trennung, belauert er das Haus ihrer Eltern, in das sie geflüchtet ist, bricht teilweise auch ein und macht

---

zijn als ze een poging had gewaagd om haar huwelijk te analyseren, de houding van haarzelf, van haar ouders en van Tony (sic!)." ('t Hart 1977).

[47] Die Rahmenhandlung besteht daraus, daß Anja mit Armin und ihrem aktuellen Freund Urlaub in Gordes macht und dort u.a. an ihrem Buch arbeitet.

ihr zusätzlich Angst, indem er Anspielungen auf eine Pistole macht, die er zu besitzen vorgibt. (*Schaamte,* 58)

Das Thema der direkten Partnermißhandlung wird lediglich im kommentierenden Rückblick eines "Gordes"-Kapitels erwähnt, also aus der Sicht der Ich-Erzählerin, die, sich in der Zwischenzeit weiterentwickelt hat und ihre Ehe mittlerweile mit Distanz und vor allem mit einem erweiterten, feministischen Bewußtsein betrachten kann:

> Ik schrijf stukken over Toni. Geloof het zelf nauwelijks, dat ik het was, die vrouw die zich liet mishandelen. Ik herinnerde me pas mijn blauwe oog toen ik een paar vrouwen van Blijf van m'n Lijf interviewde. De verkrachting pas toen ik met mijn praatgroep praatte. Ervaringen die geen namen hadden, die ik zo individueel beleefd had dat ze niet naar de oppervlakte kwamen. Pas achteraf besef ik dat ik psychoties ben geweest en dat niemand het merkte zolang ik doorging met me aan de buitenkant normaal te gedragen. En zelfs als mensen het gezien hadden, mijn blauwe oog, de angst van Armin? Privé, niet de verantwoordelijkhied van andere mensen, om je over te schamen. (*Schaamte,* 56)

In der direkten Gegenüberstellung des erlebenden Ichs, des psychotischen, verschüchterten Gewaltopfers, mit dem erzählenden Ich, der gewachsenen, feministischen Anja, die durch die Struktur des Romans entsteht, wird besonders betont, wie wichtig es ist, die Gewalterfahrung von Frauen allgemein besprechbar und damit wahrnehmbar zu machen. Nicht nur, um sie bekämpfen zu können, sondern auch, um sie den Opfern selbst bewußt zu machen und ihnen das entsprechende Vokabular an die Hand zu geben, um ihre eigenen Erfahrungen einordnen zu können. Durch die Technik der charaktergebundenen Fokalisation im "Schmalz"-Kapitel (im Kontrast zur erweiterten, reflexiven Position der Ich-Erzählerin der "Gordes"-Kapitel, quasi als externer Fokalisator des Vorangegangenen), mit der die Umstände von Anjas Ehe aus der eingeschränkten Sicht der verschüchterten jungen Frau und eben nicht der gestandenen Feministin erzählt werden (die dann anschließend die Situation reflexiv, 'feministisch korrekt' einordnet), wird unterstrichen, daß jede Frau sowohl durch Unterdrückung geschwächt wie auch durch feministisches Bewußtsein stark sein kann. Nicht der individuelle Charakter ist entscheidend, sondern die gesellschaftlichen Umstände.

Eines der Probleme, das die Ich-Erzählerin in o.g. anspricht, ist, daß Frauenmißhandlung nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch von den Opfern verdrängt werde. Diese Art der Verdrängung seitens des Opfers wird exemplarisch dargestellt anhand des Beispiels der Anja, die sich noch nicht bewußt ist, daß ihr Problem kein individuelles ist. Nach der Scheidung von Toni und in einer neuen Beziehung mit Jonas sagt sie noch: "Mijn leven was een toeval, en ik ben ontsnapt. Ik leef nu met Jonas die lief is." (Schaamte, 64)

Doch auch Jonas, mit dem Anja zusammenzieht, weil der schüchterne junge Mann anscheinend das direkte Gegenteil des aufbrausenden Österreichers ist, setzt Anja unter Druck. Er tut dies zwar nicht durch Schläge, sondern durch Selbstmorddrohungen, d.h. er richtet die Gewalt gegen sich selbst, um zu verhindern, daß Anja die Beziehung zu ihm beendet. Indirekte Gewalt, oft als Frauenspezialität angesehen, wird hier als Druckmittel von einem Mann eingesetzt. Auf jeden Fall sieht Anja es so, denn sie wirft Jonas Erpressung vor.

(*Schaamte,* 70) So wird auch in diesem Fall die angedrohte Gewalt explizit nicht expressiv, sondern instrumental argumentiert.

Erst viel später, im Zuge ihres zunehmenden feministischen Bewußtseins findet Anja eine Erklärung für diese und andere gescheiterte Beziehungen, die sie mit Männern hatte: Es ist das ungleiche Machtverhältnis zwischen Mann und Frau, das die Schwierigkeiten zwischen den Geschlechtern verursacht. Illustriert wird dies mit Hilfe eines Textes der feministischen Theoretikerin Shulamith Firestone, den Anja inhaltlich wiedergibt. Er handelt über die Unmöglichkeit der Liebe zwischen Mann und Frau als Liebe zwischen Ungleichen, von denen die Frau aufgrund ihrer gesellschaftlich benachteiligten Stellung stets die 'niedrigere Kaste' ausmache. (*Schaamte,* 140f.) Somit wird die Stellung der Frau innerhalb privater Beziehungen politisiert. Die Botschaft Firestones wird nicht nur innerhalb des Romans von Anja aufgenommen, sie ist indirekt auch für die abstrakten Leserinnen mitbestimmt.

Die Gewalt, die Anja in ihrer Ehe erfahren hat, kann vor diesem feministischen Hintergrund hinreichend erklärt werden. Akzeptiert man die feministische Quintessenz, ergibt sich die Motivation eines gewalttätigen Ehemannes automatisch: Es handelt sich um den Machtkampf der Geschlechter, die Art der Sexualpolitik, in der die Frauen aufgrund ihrer Position unterliegen. Der einzige Weg zu einer vernünftige Beziehung zwischen Mann und Frau führt über die Gleichberechtigung der Geschlechter, diese kann aber nur durch eine Änderung der gesellschaftlichen Verhältnisse erreicht werden.

Daß es sich bei Frauenmißhandlung nicht um ein individuelles Privatproblem, sondern um einen gesellschaftlichen Mißstand handelt, wurde in dem "Gordes"-Kommentar zu "Schmalz" bereits deutlich. Auch wenn die feministisch-bewußte Ich-Erzählerin sich nicht vorstellen kann, selbst noch einmal mißhandelt zu werden, unterstreicht sie die Notwendigkeit politischen Handelns gegen Frauenmißhandlung im Allgemeinen:

> Bestaansangst, die ik nooit meer helemaal kwijtraak. Niet omdat ik bang ben dat het me nog eens zal gebeuren. Omdat ik in een maatschappij leef waarin dit mogelijk is. Waarin vrouwen geen bescherming hebben tegen wat ze in hun 'privè'-leven kan worden aangedaan. Als een Surinamer op straat in elkaar wordt geslagen is dat politiek. Als een vrouw wordt mishandeld in haar huis zijn dat privé-moeilijkheiden, relatiestoornissen. Als arbeiders geen zeggenschap hebben over de produktie in de fabriek is dat politiek. Als vrouwen geen zeggenschap hebben over hun eigen leven, niet weg durven lopen omdat ze nergens naar toe kunnen, omdat ze bang zijn voor wraak of dat kinderen van hen afgenomen worden dan is dat privé. Ze moeten het zelf maar oplossen, elk apart. En als we kwaad worden komen onze linkse kameraden ons vertellen dat we neuroties en hysteries zijn. Dat we de hoofdtegenstellingen vergeten. Dat we a-politiek bezig zijn. Dat we ons tegen mannen afzetten terwijl we het toch samen moeten doen. (*Schaamte,* 56)

Die Wichtigkeit der Bewußtwerdung von Frauen wird erneut explizit unterstrichen: Die 'erwachsene' Feministin Anja hat keine Angst mehr, noch einmal in die Situation der mißhandelten Frau zu kommen, aber es gilt, den anderen, noch 'Unbewußten' unter die Arme zu greifen. Die Ich-Erzählerin nimmt mit diesem Zitat einige der Stationen des erlebenden Ichs auf ihrem Weg zu ihrem feministischen Bewußtsein implizit vorweg, wie ihr Engagement gegen Rassismus oder ihre Funktion in einer marxistisch-leninistischen

Studentengruppe. Gleichzeitig macht sie deutlich, daß Gewalt gegen Frauen genau so auf die politische Agenda gehören wie die 'klassischen' linken Themen.

Man muß aus heutiger Sicht bedenken, daß dieser Roman 1976 veröffentlicht wurde. In einer Zeit also, in der das Problem Frauenmißhandlung erst langsam, und nicht zuletzt durch die Frauenbewegung, aus der Tabuzone geholt wurde und die ersten Frauenhäuser erst seit zwei Jahren ihre Pforten für Gewaltopfer geöffnet hatten. Der Roman leistete noch Pionierarbeit, um der Erfahrung einen Namen zu geben und anderen Frauen, die sich vielleicht in ähnlichen Situationen befinden, eine Hilfestellung zu geben, das Problem zu erkennen, anstatt es zu verdrängen, wie die junge Anja..

Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, wie viele Übereinstimmungen es zwischen *De schaamte voorbij* und den Befunden der feministisch gerichteten Soziologie betreffs Frauenmißhandlungen gibt, die zum größten Teil erst später erschienen. Die Leidensgeschichte Anjas liest sich stellenweise wie eine detailgetreue literarische Umsetzung der Studien über die Opfer von Frauenmißbrauch, bzw. die Studien bestätigen die geschilderten Erfahrung Anjas. Anja hat sowohl psychosomatische als auch psychische Beschwerden, sie leidet an Depressionen (*Schaamte*, 45) und hat Selbstmordgedanken, die sie vor allem deswegen nicht umsetzt, weil sie dadurch ihren Sohn schutzlos dem Vater ausliefern würde (*Schaamte* 46;48). Später folgen (psycho-)somatische Beschwerden wie Blasenentzündung, Durchfall und Fieber (*Schaamte,* 48). In Lübeck zieht sie sich total von der Umwelt zurück, zunächst weil sie niemanden kennt, Probleme mit der Sprache hat, dann aber auch, weil sie durch die permanente Isolation mit der Zeit menschenscheu wird. (*Schaamte,* 47) Dies setzt sich, nachdem das Ehepaar wieder in die Niederlande zieht, weiter fort: Anja versucht aus Angst, jeden Kontakt zu anderen Menschen zu vermeiden. (*Schaamte,* 49)

Bezeichnend ist in dieser Konstellation, daß Anja es trotz allem lange nicht schafft, aus der Situation auszubrechen. Ihr Verhalten ähnelt dem BWS in der Form, daß sie fast apathisch in ihrer Situation verharrt. Der endgültige Ausbruch aus der Ehe beginnt für Anja nach einem besonders schlimmen Übergriff Tonis auf Sohn Armin, den Anja während ihrer Einkäufe bei ihrem Mann zurückgelassen hatte:

> Maar als ik dan terugkom van boodschappen doen en Armin blauwgeslagen vind knapt er iets in me. Ik hoor mezelf schreeuwen met een stem die ik niet herken. Voor mezelf kan ik niet vechten, ik besta niet eens, maar voor Armin...(*Schaamte,* 50)

Anja 'streikt' nach diesem Ausbruch; sie kocht nicht mehr für Toni, spricht nicht mehr mit ihm und verweigert sich ihm sexuell, bis er einem Abkommen zustimmt, daß er sie aus der Ehe entläßt, wenn sie zwei Monate lang drei Mal die Woche ihren 'ehelichen Pflichten' nachkommt – was sie später als Vergewaltigung bezeichnen wird. (*Schaamte,* 55, 206.) Auch hier skizziert der Roman, was später in Studien belegt wird: Die Voraussetzungen für den Bruch sind erst dann geschaffen, wenn die Frau endgültig keine weitere Gewalt seitens ihres

Mannes dulden wird und die Konsequenzen zieht. Dazu gehört eine weitere wichtige Maxime: Nicht darüber nachdenken, welche Motive den Mann bewegen, sondern aus einem Selbstwertgefühl heraus selbstbewußt eigene Forderungen stellen.

Gerade letzteres ist für die Figur der Anja in dem "Schmalz"-Kapitel noch nicht möglich, da ihr dieses Selbstwertgefühl noch abgeht. Sie hat noch einen langen Weg vor sich, bevor sie zu der Frau wird, die in den eingestreuten "Gordes"-Kapiteln ihre Erlebnisse 'feministisch-korrekt' einzuordnen weiß.

Abgesehen von diesen inhaltlichen Aspekten (im Zuge der feministischen Forderung nach *herkenbaarheid*) kommt *De schaamte voorbij* auch einer eher außerliterarischen Forderung der feministischen Literaturwissenschaft nach: Der Roman bietet den Aspekt der *betrokkenheid* in Form einer absoluten Authentizität. Es ist keine willkürliche Erfindung des abstrakten Autors, daß die Ich-Erzählerin und der interne Fokalisator denselben Vornamen wie die konkrete Autorin tragen. Die eher angesprochene Unsicherheit bezüglich des Genres (Roman? Autobiographie?) beruht auf dem Umstand, daß die Biographie der konkreten Autorin Meulenbelt und der Romanfigur Anja übereinstimmen.

Die konkrete Autorin Meulenbelt hat aus diesem Umstand nie einen Hehl gemacht. In einem Essay legt sie dar, daß es beim Schreiben dieses Buches ihre Intention war, Frauenunterdrückung nicht allein im politischen Rahmen deutlich zu machen, sondern auch dort, wo es sonst als 'Privatleben' verborgen geblieben wäre: "Waren we daar niet eens mee begonnen, dan zouden grote gebieden van vrouwenonderdrukking verborgen zijn gebleven: mishandeling, seksueel misbruik, machtsongelijkheid in individuele relaties tussen vrouwen en mannen." (Meulenbelt 1989:97)

Um deutlich zu machen, daß diese Probleme mit der herkömmlichen politischen Linken nicht zu lösen gewesen seien, sondern daß Frauen im politischen Sinn sich selbst überlassen blieben, habe sie auf ihr eigenes Leben zurückgegriffen:

> Dat ik me niet verschuilde achter een ander bestaan of een schrijversnaam had daar ook mee te maken. Je kunt je boek niet *De schaamte voorbij* noemen en je vervolgens zelf gegeneerd verstoppen. Of het boek als literair zou worden ontvangen of niet, dat kon me niet schelen. Daar ging het toen niet om. Wel heb ik mijn best gedaan om een adequate vorm te vinden, om mijn ervaringen zo te ordenen en te formuleren dat ze betekenis kregen, en zeker heb ik meer gedaan om 'mijn dagboek om te kiepen', zoals een boosardige critica zei. Ik had geen dagboek. Het heeft me nooit aangetrokken mijn ervaringen op te schrijven met geen ander doel dan dat. Ik ga er niet van uit dat mijn privé-ervaringen per definitie interessanter zijn dan die van mijn buurvrouw, tenzij ik mijn ervaringen kan gebruiken als materiaal voor theorievorming – of literatuur. (Meulenbelt 1989:97)

Die Romanfigur Anja ist somit das alter ego der konkreten Autorin Meulenbelt. Die verschiedenen Instanzen (konkreter Autor, abstrakter Autor, Erzähler, Fokalisator)

verschmelzen somit zu einer homogenen Einheit[48]. Sie widersprechen sich nicht, sie ergänzen einander.

Die Geschichte Anjas zu erzählen erhält in diesem Zusammenhang eine politische Dimension: Durch die Sichtbarmachung einer im Privaten-Verborgenen mißhandelten Ehefrau in der Literatur wird das im Politischen bisher verdrängte Problem offenbar gemacht. Die Betonung der Authentizität unterstreicht die Wahrhaftigkeit des Problems, das somit nicht als fiktive Spielerei abgetan werden kann.

Die Intention, Erfahrung auf literarischer Ebene sichtbar zu machen und möglichst authentisch darzustellen, wird durch die Wahl einer Ich-Erzählein bzw. eines internen Fokalisators noch zusätzlich betont. Die Wahl dieser narrativen Struktur bedingt allerdings, daß das Innenleben der anderen Romanfiguren relativ gesehen unterbelichtet bleibt. So bleibt beispielsweise die Geschichte Tonis und seine Motive, warum er zum Frauenschläger wird, weitestgehend im Dunkeln. Der Roman fragt auch nicht explizit danach, Andeutungen auf seine 'verlorene Freiheit' durch die Ehe (*Schaamte*, 39;47) scheinen Erklärung genug für sein Verhalten. In diesem Punkt setzt der Roman literarisch um, was später durch die Frauenbewegung im Bezug auf mißhandelte Frauen formuliert wird: Die Frau müsse sich selbst in den Mittelpunkt stellen anstatt über die Gründe des Mannes nachzugrübeln, um den geeigneten Boden zur Lösung des Problems zu schaffen.

Die Frage ist, ob und in wieweit sich diese damals neuen feministischen Leitlinien zur Darstellung von Frauenmißhandlung im weiblichen Schreiben fortgesetzt haben. Hat Anja Meulenbelt einen Ton gesetzt, der sich bis in die neunziger Jahre erhalten hat? Oder ist *De schaamte voorbij* doch eher ein Dokument des Feminismus der siebziger Jahre als eine Form weiblichen Schreibens allgemein?

---

[48] Und doch mag auch Meulenbelt nicht von einer Autobiographie sprechen, denn: "Er zit altijd een filter tussen gebeurtenis en herinnering die maakt dat zelfs het oprechtst als autobiografisch bedoelde verhaal zeker een stevige portie fictie bevat. (...) Pure autobiografie bestaat niet. En aan de andere kant, bestaat pure fictie?" (Meulenbelt 1989:102)

2.2.1 "He hit me, and I was glad" – literarische Darstellung männlicher Gewalt gegen Frauen in den neunziger Jahren

He hit me, and it felt like a kiss
He hit me, and I knew he loved me
'Cause if he didn't care for me
I could have never made him mad
He hit me and I was glad
(Carol King)

This is really a sick song.
(Courtney Love)[49]

Das Motiv der Frauenmißhandlung hat auch in der Literatur von Frauen in den neunziger Jahren offensichtlich nicht an Attraktivität eingebüßt. Diese Feststellung ergibt sich allein schon aus der vorgefundenen Quantität der Werke, in denen das Motiv wieder aufgegriffen wird. Ob sie dies im Sinne einer Anja Meulenbelt tun oder andere Wege beschreiten, die als spezifisch für die neunziger Jahre anzusehen sind, ist die zentrale Frage dieses Kapitels.

Einer der Hauptaspekte, die anhand von *De schaamte voorbij* bisher erläutert wurden, ist der der Authentizität. Ich-Erzählerin bzw. handelndes Ich, abstrakte Autorin und konkrete Autorin bilden eine Einheit, die die Intention der Autorin umsetzt, ihre eigene Geschichte als Fallbeispiel einer literarisch-soziologischen Aufarbeitung eines Frauenschicksals, und an dieser Stelle von besonderer Bedeutung: einer Frauenmißhandlung, den Leserinnen als Identifikationsmodell anzubieten. Den feministischen Maximen von *betrokkenheid* (seitens der Autorin) und *herkenbaarheid* (seitens den abstrakten/konkreten Leserinnen) und *bewustwording* (seitens der konkreten/abstrakten Leserinnen und der Gesellschaft im Allgemeinen) wird dabei ebenfalls umgesetzt. Das (tabuisierte) Problem der Frauenmißhandlung wird so öffentlich gemacht und problematisiert, ganz im Sinne der feministischen Theoriebildung.

Es gibt in den neunziger Jahren zumindest einen Roman, der auf den ersten Augenschein formale Ähnlichkeiten mit *De schaamte voorbij* aufweist. In *De laatste vrouw* von Rosita Steenbeek erzählt eine Ich-Erzählerin von ihren persönlichen Erfahrungen eines Lebensabschnitts in Italien. Auf dem Buchdeckel findet sich der Zusatz 'autobiographischer Roman', und der Klappentext weist explizit darauf hin, daß die Figur Suzanne das alter ego der konkreten Autorin Steenbeek ist.

In dem Roman werden die Beziehungen der jungen Suzanne zu drei wesentlich älteren Männern geschildert, von denen einer, als Romanfigur Eduardo genannt, gut erkennbar auf den real existierenden italienischen Schriftsteller Alberto Moravia verweist. Bei einem

[49] Ankündigung Courtney Loves des Carol King Songs anläßlich einer MTV's Unplugged Session, zu hören auf *My body, The Hand Grenade.*

anderen, im Roman Marcello genannt, handelt es sich um den italienischen Regisseur Frederico Fellini.[50] Die wahren Identitäten der Romanfiguren sind deshalb gut erkennbar, weil im Roman Suzannes Mitarbeit als Kleindarstellerin in einem von Marcellos Filmen sich deckt mit einer Statistenrolle, die Steenbeek in Fellinis *Ginger e Fred* innehatte, und ein Interview, das Steenbeek für einen niederländischen Sender mit Moravia führte, ebenfalls im Roman geschildert wird. Um diesbezüglich alle Zweifel auszuräumen, gab die konkrete Autorin Steenbeek in Interviews freizügig Auskunft über die wahren Identitäten ihrer Romanfiguren. (Vgl. Rossum 1994.)

Diese Konstellation der Dreifachidentität (konkreter/abstrakter Autor und interner Fokalisator als Einheit) scheint zunächst eine Parallele zu der Konstellation in *De schaamte voorbij* zu bilden. Verstärkt wird der Eindruck durch einen Kommentar der konkreten Autorin, die in einem Interview ihr literarisches Debüt explizit in einer feministischen Tradition verortet:

> Ik schreef het eigenlijk voor Frederico, maar toen ik bezig eraan was, merkte ik dat ik mezelf al die tijd aan die mannen had aangepast. Tot dan toe had ik altijd gedacht dat ik heel onafhankelijk was, maar ik was alleen maar bezig met: hoe maak ik het ze naar hun zin? En uiteindelijk bleef ik alleen achter. Met dit boek wil ik zeggen: zo moet het *niet.* Goed beschouwd is het een feministische roman. (Rossum 1994:76)

Der Vergleich von *De laatste vrouw* mit *De schaamte voorbij* scheint sich rein äußerlich aufzudrängen und wird durch die Wortwahl, die Jessica Durlacher in ihrer Kritik anschlägt, auch suggeriert:

> De verdienste van dit boek is wel dat nu eens haarfijn en zonder schaamte wordt beschreven hoe de vrouwen zich laten verleiden en koesteren door hun eigen weerschijn in andermans ogen. En dat ze vaak eenzaam, leeggespiegeld, en hopelijk wijzer en volwassener, achterblijven. (Durlacher 1994)

Handelt es sich also bei *De laatste vrouw* um ein Stück Bekenntnisliteratur, in der eine Frau 'ohne Scham' ihre persönlichen Erfahrungen in den Dienst feministischer Bewußtwerdung stellt, wie seinerzeit Anja Meulenbelt?

Ein auffälliger Unterschied wird sehr früh im Verlauf des Romans deutlich: Männliche Gewalttätigkeit stößt Suzanne nicht grundsätzlich ab, sie ist eher ein Faszinosum. Es ist gerade die männlich-aggressive Ausstrahlung, die Suzanne an Roberto fasziniert. Sie lernt ihn durch einen dubiosen Agenten kennen, der sie in einer Phase finanzieller Not als Callgirl zu Roberto nach Sizilien vermittelt. Schon auf den ersten Blick gerät sie in Robertos Bann:

> Hij had iets van een filmheld. Zijn handen, die rustig op het stuur lagen, vielen me weer op. Ik stelde me voor hoe ze een pistool vasthielden, een mes. En dan hoe ze me zouden strelen. Mijn fantasie sleepte me verder dan ik wilde. Zijn handen klemden zich om mijn hals. (*Vrouw,* 15)

Die Phantasie Suzannes verbindet eindeutig Gewalt mit Erotik: Die Pistole, in *De schaamte voorbij* noch Symbol für die Gefahr, die von Toni ausging, wird hier zum

---

[50] Für den Fall, daß der Leser diese Verbindungen nicht zu ziehen vermag, wird in der Erstausgabe explizit auf diese biographischen Ereignisse der konkreten Autorin Steenbeek hingewiesen.

erotischen Utensil. Daß die erotische Vorstellung an dieser Stelle bereits 'zu weit' geht, d.h. sie in Würgen ausartet, wird von Suzanne hier negativ belegt.

Die Realisation dieser Phantasien läßt vorerst auf sich warten, auch wenn sie sich im Nachhinein als Vorgriff auf die tatsächliche Entwicklung der Beziehung von Suzanne und Roberto herausstellen wird. Suzanne muß zunächst erkennen, daß Roberto an ihrer Person nicht weiter interessiert ist (*Vrouw*, 18). Schon der erste Geschlechtsverkehr auf dem Eßtisch ist gezeichnet von seiner Kälte ihr gegenüber, trotzdem erregt er Suzanne: "Het leek een woest gevecht. Ineens pakte hij me bji mijn schouders en drukte me weer op de tafel. Zijn handen gleden naar mijn borsten. Ik keek naar hem. Hij staarde in de verte – streng, koel. Het wond me op. " (*Vrouw*, 21)

Suzanne verliebt sich Roberto und will auf Dauer kein Geld mehr von ihm annehmen, um ihn davon zu überzeugen, daß sie ihn wirklich liebt. (*Vrouw*, 56) Aus der ehemals geschäftlichen wird auf Dauer eine persönliche Beziehung, in der Roberto sie trotzdem weiterhin seine Sklavin nennt, ihr immer wieder Eifersuchtsszenen macht und dabei mit Anleihen aus der Mafia-Welt spielt. Bei einem ihrer Streitgespräche geht es, wie oft, um sein Alter; er rät ihr, sich einen jüngeren Mann zu suchen, um gleich daraufhin wieder in Eifersucht zu verfallen: "Nee, ik vermoord je. Het is te laat, nu ben je van mij. Je gangen worden gecontroleerd door mijn killers." (*Vrouw,* 89)[51]

Die Androhung von Gewalt, Verweise auf den Besitz von Waffen und ähnliches, haben allerdings nicht den Effekt auf Suzanne, wie der Verweis Tonis auf seine Pistole auf Anja in *De schaamte voorbij*. Anstatt mit Angst reagiert sie z.T. amüsiert. Als er bei einem gemeinsamen Abendessen mit Suzanne und deren Freundin Heleen versucht, Heleen zu verführen und dabei zunächst auf Ablehnung stößt, droht er mit einem Messer, woraufhin beide Frauen in Lachen ausbrechen: Er wirkt auf die Frauen nicht bedrohlich, sondern komisch. (*Vrouw*, 50)

Auch die Erwähnung gefährlicherer Waffen schreckt Suzanne nicht. Als Roberto befürchtet, Suzanne an Marcello zu verlieren, ergeht er sich in expliziteren Gewaltphantasien:

> Ik krijg weer zin om te moorden. Mijn revolver moet schoongemaakt, ik was hem vergeten." Hij draaide zich naar met toe en keek me aan. Ineens kraste hij met zijn duim over over mijn wang. "Ik kerf je wang open, dan wil niemand je meer, behalve ik want ik hou van je." Een ruwe haal over mijn lies. "Ik snij je been eraf, dan wil niemand je meer, behalve ik want ik hou van je." Rond een van mijn borsten. "Ik snij je borst eraf, dan wil niemand je meer, wat heb je aan een vrouw met één borst. Maar voor mij blijf je alles want ik hou van je. (*Vrouw*, 174)[52]

Anscheinend können solche Gewaltphantasien Suzanne nicht einschüchtern, sondern werden eher als Ausdruck wahrer Liebe registriert.[53] Gewalt spielt jedoch im Verhältnis

---

[51] Es gibt auf diesen Ausspruch, wie meistens, keine Reaktion Suzannes, der Absatz ist hier zu Ende.
[52] Auch hiernach gibt es keine Reaktion Suzannes.
[53] Anspielungen auf die Pistole gibt es öfter (vgl. *Vrouw*, 87), ebenso darauf, Roberto habe bereits Frauen 'verschwinden lassen' – von Suzanne offenbar als Scherz aufgefaßt. (*Vrouw* 35f.)

zwischen den beiden schon eine Rolle, auch wenn sich dies nicht in Schlägen äußert, sondern in der Art und Weise, wie Roberto die sexuelle Beziehung gestaltet. Obwohl Suzanne von Gewalt im Allgemeinen eher fasziniert als abgestoßen scheint, kann sie sich für die Art der Sexualität, die sie mit Roberto erlebt, nie recht begeistern. Die folgende Szene ist eine von vielen, aber als solche repräsentativ:

> Hij greep mij bij mijn haren. De uitdrukking in zijn ogen was veranderd, alle tederheid was weg. Ik keek naar zijn op elkaar gedrukte lippen en beet erin. Geen reactie. Uit wraak drukte ik een woedende kus op zijn mond, die weer nauwelijks beantwoord werd.
> Toen ik me van hem losmaakte en hem aankeek, fluisterde hij tussen zijn tanden: 'Slavin, doe je werk!'
> Ik bleef roerloos boven hem hangen.
> Hij zette zijn handen op mijn schouders en duwde mijn hoofd tussen zijn benen.
> 'Daar is je plaats.'
> Ik was razend, maar tegelijk kwam er een wonderlijke rust over me. Rust omdat ik bevestigd werd. Zo wilde hij me, op mijn knieën. Alleen een volledig onderworpen vrouw bracht hem in extase. Goed, voor het laatst speelde ik de rol
> 'Slavin!' fluisterde hij, terwijl hij me bijna wurgde met zijn dijen. Haast dat woord alleen bracht hem tot een climax. Natuurlijk zou hij weer geen hand naar mij uitsteken. Kalm blijven,nu, geen scénes, zei ik tegen mezelf. Het is afgelopen, uit. Destructie was het, waar ik al te lang in meeging. Ik wilde een man die me deed openbloeien, niet een man die me verpletterde. (*Vrouw,* 171f.)

Das erotische Spiel der Unterwerfung, die Roberto von ihr fordert, gefällt ihr offenbar überhaupt nicht, sie bezeichnet es selbst als destruktiv. Einen erotischen Lustgewinn gibt es nur für ihn. Der Zwang zum Oralsex wird ihr mehrmals auf diese Weise auferlegt. Immer hat Suzanne das Gefühl, von Robertos Schenkeln fast erwürgt zu werden, was anscheinend seinerseits so bezweckt ist. An anderer Stelle heißt es: "Hij wurgde me haast met zijn benen. Mijn wanhopig gekreun wond hem zo op dat hij klaarkwam." (*Vrouw*, 43)

Ihre Beziehung mit dem 86jährigen Schriftsteller Eduardo verläuft auf ähnliche Weise. Zwar ist sie von vornherein platonisch und intellektuell, aber keineswegs gewaltfrei. Eduardo liebt es, Suzanne zu kneifen. Eine typische Szene zwischen den beiden ist folgende:

> Hij kneep mij in mijn arm.
> 'Au!'
> 'Ik heb zin om je pijn te doen. Ik wil je slaan. Maar waar?' Hij was even stil en zei toen: 'In de literatuur bestaan oplossingen, in het leven niet.' (*Vrouw,* 239)

Eduardo redet viel über Gewalt und darüber, daß er Lust hat, Suzanne zu schlagen, hält ihr Vorträge über Sadomasochismus und kneift sie. Auch bei ihm beschwert sich Suzanne nicht explizit über die Behandlung, es entsteht viel eher der Eindruck, daß sie stolz ist, wenn Eduardo sich darüber freut, ihr weh zu tun. Nach einem Kinoabend spielt sich folgende Szene ab:

> We liepen langs een parkje op weg naar een café. Ineens duwde hij me in de struiken, gaf me een klap voor mijn billen en legde zijn handen om mijn hals terwijl hij me dreigend toebeet: 'Je gaat naar Lissabon hé, je gaat naar Lissabon. Je houdt van hem [Roberto, CK]!'
> 'Nee, ik ga niet naar Lissabon. Laat me los. Verkrachter!' Hij glimlachte voldaan, alsof hij zich meer herkende in de crimineel dan in de schrijver. Op dat niveau speelde het werkelijke leven zich af. Het werkelijke leven was primitief en gewelddadig. Fatsoen en manieren waren een ragdun vernis. Daarom hield ik van Sicilië. Daar lagen het geweld en de passie aan de oppervlakte, het geweld van de mensen en dat van de natuur. (*Vrouw,* 143)

Auch hier scheint Suzanne sich nicht wirklich bedroht zu fühlen. Ganz im Gegenteil, sie läßt sich zu einem quasi-romantischen Monolog über Natur, Leidenschaft und Gewalt hinreißen. Sie fühlt sich offensichtlich nicht unterdrückt oder erniedrigt, sie erträgt seine Launen und tut, was er verlangt. Zum Beispiel sagt sie auf sein Geheiß: "Ik hou van je omdat je me pijn doet, me laat lijden, omdat je wreed bent en hard." Worauf hin er sie lobt und ein Liedchen anstimmt, und sie ihn wiederum lobt "Je bent een carrière misgelopen, wat een stem." (*Vrouw*144).

Diese abrupten Themenwechsel sind typisch für den Roman. Auf diese Weise gibt es keine direkten Kommentare zu irgendwelchen Gewaltakten, verbal oder praktisch. Sie werden übergangen, in dem über andere Dinge geredet wird, was darauf schließen läßt, daß auch kein reflexiver Ich-Erzähler ein Diskussionsbedürfnis im Hinblick auf derlei Episoden verspürt.

Ein einziges Mal reflektiert die Ich-Erzählerin ihre Position als Gewaltobjekt. In einem Gespräch zwischen Suzanne und Eduardo bemerkt er, sie verhalte sich typisch protestantisch ihm gegenüber, worauf hin sie sich fragt "Was mijn gedrag vreemd? Was dit een lang gevecht om vrij te worden, te worden wie ik werkelijk was, zonder schuldgevoel, met een eigen moraal? Elke daad, elke handeling woog ik af. Wie deed ik kwaad, door me te laten slaan? Mezelf misschien?" (*Vrouw* 153) Die Fragen, die Suzanne sich hier stellt, bleiben rhetorisch, auch hiernach wechselt sie abrupt das Thema und kommt nicht mehr darauf zurück. Gegen ein erwachendes feministisches Bewußtsein spricht aber die Frage, wem sie Schaden zufüge, wenn sie sich schlagen lasse. Einerseits spricht es für eine bewußte Freiwilligkeit als aktive Handlung (ich *lasse* mich schlagen, nicht: ich werde geschlagen), andererseits spürt sie anscheinend keine Erniedrigung und die Art von Druck, unter dem Anja in *De Schaamte voorbij* litt.

Suzanne scheint grundsätzlich keinen Zusammenhang zwischen sexueller Gewalt und Misogynie zu sehen, und fühlt sich persönlich nicht betroffen. Dies manifestiert sich beispielsweise darin, daß sie eine Ablehnung zu einem Glas Wein durch einen Unbekannten bedauert, als ihr jemand erzählt, der Mann habe bereits vier mal wegen Vergewaltigung und anderer Missetaten im Gefängnis gesessen: "Ik vond het jammer dat ik me een gesprek met een man met zo'n ongeremd driftleven had laten ontglippen." (*Vrouw,* 30f.) Das 'ungebremste Triebleben' eines offenkundigen Gewaltverbrechers stößt sie nicht ab, sondern zieht sie an. An die Opfer der Vergewaltigungen verschwendet sie keinen Gedanken, eine potentielle Gefährdung ihrer selbst scheint sie ebenfalls nicht in Erwägung zu ziehen.

Das Spiel mit gewalttätigen Gesten, ungestüme männliche Sexualität mit gelegentlichem Würgen, Kniffe, die Lust zu schlagen oder Vergewaltigung werden in dem Roman also nicht als Folgen eines grundsätzlich frauenunterdrückenden Systems, sondern als vergleichsweise harmlose Auswüchse eines ungehemmten Trieblebens bewertet. Kommentierende Exkurse feministischer Prägung durch eine außerhalb der Erzählung stehende Stimme wie in *De*

schaamte voorbij bleiben aus. Statt dessen wird auf der Ebene des erlebenden Ichs Suzanne erzählt, wie diese eben keinem Gefühl der Machtlosigkeit zum Opfer fällt – ganz im Gegenteil. Als Roberto in ihrem Beisein und zu ihrem Entsetzen ihre Freundin Heleen verführt (wofür er im Nachhinein auch beide Frauen bezahlt), springt sie aus Wut in voller Abendgarderobe in den Hotelswimmingpool und weigert sich zunächst, auf Robertos Bitten herauszukommen. Kommentierend bewertet Suzanne diesem Akt als eine Machtdemonstration. "Op een goed moment vond ik dat ik hem genoeg van mijn macht had laten voelen en klom ik eruit." (*Vrouw,* 53)

Die Macht der Frau, auf eigenen Wusch im Abendkleid in einem Pool zu baden, gehört sicher nicht zu den Dingen, die die Frauenbewegung mit Gleichberechtigung gemeint hat. Auch sonst ist offensichtlich, daß die Figur der Suzanne mit Anja aus "Schmalz" so gut wie keine Gemeinsamkeiten mehr hat. Zwar ist auch sie aktiv, um Szenen seitens Roberto zu vermeiden[54], jedoch ist sie nicht leidend, wie Anja. Nicht, ob sie tatsächlich in einer Machtposition verkehrt oder nicht, ist hier wichtig, sondern, daß sie sich mächtig fühlt – im Gegensatz zu Anja, die meint, machtlos ausgeliefert zu sein.

Suzannes Haltung gleicht in nichts dem stereotypen Bild einer mißhandelten Frau. Die erfahrene Gewalt manifestiert sich weder in psychischen noch physischen Symptomen, die darauf schließen ließen, daß Suzanne in ähnlicher Weise litte wie Anja aus *De schaamte voorbij.* Sie zieht sich nicht in sich zurück, sondern verfolgt weiter konsequent ihren Traum von der Schauspielkarriere. Sie fühlt sich von schlagenden, drohenden oder würgenden Männern nicht unterdrückt, sondern begehrt; Gewalt erschreckt sie nicht, sondern fasziniert sie.

Im Gegensatz zu Anja fragt sie sich fortwährend, was Roberto zu dem gemacht hat, was er ist: "Terwijl ik zijn lichaam kneedde (...) vroeg ik me af wat hij had meegemaakt. Had hij een grote liefde verloren? (...) Of was hij gewoon een keiharde mafia-boss, een pasja die vrouwen zag als speelgoed?" (*Vrouw*, 23) Beide Möglichkeiten beflügeln offensichtlich ihre Phantasie. Ihre Gefühle sind ambivalent, aber es überwiegt die Faszination. Robertos anhaltende Ignoranz ihrer Persönlichkeit gegenüber und die gewalttätigen Übergriffe stören sie zwar, doch führen nie dazu, daß sie ihn als grundsätzlich brutal ansieht. Später bemerkt sie: "Ik was een raadsel voor mezelf: ik was in de ban van Roberto. (...) Het waren ook zijn bewegingen, de uitdrukkingen van zijn gezicht die me hadden betoverd. In zijn binnenste kon toch geen botterik huizen?" (*Vrouw,* 87)

In der Konsequenz findet innerhalb des Romans auch keine Lösung von Roberto statt. Nicht nur, weil sie sich um seine Motive bemüht, sondern weil sie auch die Notwendigkeit einer Trennung nicht sieht. Es gibt in dem Roman keine Situation, in der Suzanne sich mit

---

[54] Dazu gehört in erster Linie die ständige Rechenschaftsablegung, wie sie ihre Freizeit verbringt und das geduldige Ertragen seiner Eifersuchtsszenen, vgl. z.B. S. 66ff.

Anja aus *De schaamte voorbij* vergleichbar, bewußt wird, daß ihre Geschichte mit der anderer Frauen verwoben sein könnte, daß sie Opfer einer falsch funktionierenden Geschlechterordnung in der Gesellschaft sein könnte.

Nachdem Eduardo stirbt, beendet nicht sie, sondern Roberto die Beziehung endgültig, da er ihr die Schuld an Eduardos Tod gibt. (*Vrouw,* 306) Da auch Marcello sich in dem Moment von ihr lossagt, tritt ein, wovon in Durlachers Kritik bereits die Rede war: Suzanne bleibt allein, traurig und verzweifelt zurück. Ihre Lösung aus den Beziehungen vollzieht sich nicht durch einen wie auch immer gestalteten Bewußtwerdungsprozeß, sondern wird ihr durch die Männer selbst oder das Schicksal aufgezwungen. Daher wirkt dies auch nicht befreiend, sondern bildet zunächst einen Tiefpunkt in ihrem Leben.

Anstelle der Schilderung eines sich entwickelnden Bewußtseins im traditionell feministischen Sinne tritt im Roman ein Epilog in Form einer mythisch-mystisch verklärten Traumszene, in der Hephaistos die Rolle des Befreiers übernimmt: "De god van het vuur en de kunsten kliefde het hoofd van de vader, de grootste der goden, en bevrijde de dochter." Die 'Tochter' sieht fortan die Welt nicht mehr mit seinen Augen und geht auf ihren eigenen, starken Beinen in die Welt hinaus, während "de oude goden" ihr hinterher schauen. (*Vrouw,* keine Seitenzahl mehr)

Mit diesem Epilog scheint die abstrakte Autorin den feministischen Intentionen der konkreten Autorin im buchstäblich letzten Moment doch noch entsprechen zu wollen. Während im kompletten vorherigen Romangeschehen auf keiner Erzählebene das Verhalten der Figuren kritisch hinterfragt, diskutiert, kommentiert oder negativ bewertet wurde und der Ich-Fokalisator keine Bildungsroman-typische Entwicklung untergeht, sieht der abstrakte Autor offenbar doch einen Bedarf zu einer Ad-hoc-Befreiung seiner Hauptfigur, wenn schon nicht aus eigenem Antrieb, so doch wenigstens durch einen symbolischen Gott. Im Gegensatz zu der Figur der Anja in *De schaamte voorbij* findet Suzanne kein Heil in feministischen Botschaften oder der Frauenbewegung (deren Position in den neunziger Jahren ohnehin eine völlig andere als in den Siebzigern ist); die Bewußtwerdung im feministischen Sinne ist nicht Ziel der Entwicklung der Hauptfigur. Statt dessen wird eine Anleihe aus der griechischen Mythologie getätigt, und durch die Gleichsetzung Suzanne = Athene suggeriert, daß Suzanne aus ihren Beziehungen weiser und stärker hervorgegangen sei. In welcher Hinsicht bleibt indes unausgesprochen.

Gibt der abstrakte Autor mit diesem künstlich aufgesetzten Schluß in letzter Sekunde einem quasi-feministischem Reflex statt, wie der Anfangskommentar der konkreten Autorin andeutet? Denn offensichtlich soll der Epilog dazu dienen, das bisherige Romangeschehen wertig umzukehren: Was geschildert wird, sollte *nicht* sein.

Es ist allerdings unwahrscheinlich, daß dies als Absage an männliche Gewalt gegen Frauen in Beziehungen gewertet werden kann. Durch die nachdrückliche Verbindung von Suzannes

Geschichte mit der Sage von Athenes Geburt aus Zeus' Kopf wird eher suggeriert, daß es sich bei der "Befreiung" weniger um die Loslösung aus mehr oder weniger gewalttätigen Beziehungen handelt, sondern um die Überwindung eines Vaterkomplexes, der ihren bisherigen Blickwinkel bestimmte. Dazu paßt Inge van den Blinks Rezension im *Utrechts Nieuwsblad*, in der auf das Motiv des Vaterkomplexes hingewiesen wird:

> Iedere huis- tuin- en keukenpsycholoog zal als aantwoord op de vraag waarom een jonge vrouw valt op stokoude mannen met macht, een aantwoord bij de hand hebben. Ze heeft een vaderkomplex. En dat klopt. Hoe voorspelbaar, hoe hinderlijk saai. Zodra er een greintje erotiek de kop op steekt, een zacht of opgewonden gevoel, komt Susanna (sic!) met haar vader op de proppen. Die haar als kind niet genoeg schouderklopjes gaf of haar niet genoeg op schoot trok of iets in die orde van grootte. (Blink 1994)

Im Hinblick auf die im Roman beschriebene Gewalt bemerkt van den Blink lediglich "nu en dan een soft-sadistische klap" durch Eduardo. Die Gewalt, die in dem Roman als solche nicht problematisiert wird, wird auch in der Rezension nicht thematisiert. Was der Roman letztendlich als Negativbeispiel thematisiert, ist wohl eher die psychische Abhängigkeit Suzannes von einer allmächtigen Vaterfigur im Sinne eines unverarbeiteten Ödipuskomplexes (wobei Susanne den Part des Sohnes übernimmt), die sie auf die anderen Männer projiziert.

Der Roman bildet in einigen wichtigen Punkten einen direkten Gegenentwurf zu *De schaamte voorbij:* abstrakter Autor, konkreter Autor und Ich-Erzählerin bilden keine Einheit, da konkreter Autor und abstrakter Autor einander im Grunde widersprechen. Die Beziehungen Suzannes zu ihren Männern werden nicht in einem feministischen Sinne analysiert, Gewalt gegen Frauen nicht thematisiert bzw. problematisiert oder gar verurteilt, sondern z.T. sogar positiv konnotiert. Es gibt so gut wie keine reflektierenden Erzählerkommentare, es gibt keine nachvollziehbare innere Entwicklung der Hauptfigur. Gesellschaftliche Umstände, eine Hierarchie der Geschlechter oder die generelle Position der Frau werden nicht diskutiert, Kritik am Patriarchat oder gar eine Anklage unterbleibt. Die endgültige Auflösung des Konflikts wird nicht in Anlehnung an feministische Traditionen, sondern an die (eher patriarchalische) griechische Mythologie beschrieben. Suzannes Leben ist nicht nachdrücklich eines von vielen, sondern nachdrücklich individuell anders als das 'gewöhnlicher' Frauen.

Die einzige Verbindungspunkt von *De laatste vrouw* und *De schaamte voorbij* ist der Anspruch, eine authentische Geschichte zu erzählen, der von beiden konkreten Autorinnen betont wird. Ein grundsätzlich neuer Ton, der in Steenbeeks Roman zum Tragen kommt, liegt in der unverhohlenen Faszination des erlebenden Ichs für männliche Gewalttätigkeit im Allgemeinen, die von keiner weiteren Erzählinstanz hinterfragt wird. Es ist also danach zu fragen, ob dies als spezifisch für die Literatur der neunziger Jahre anzusehen ist, oder ob es sich um hierbei um eine Ausnahmeerscheinung handelt.

Ein Argument dafür findet sich in der Kurzgeschichte "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje?" [55] aus der Sammlung *Kont achteruit. Hoerig* (1999), in der Hermine Landvreugd das Thema Frauenmißhandlung ebenfalls anreißt. Auch sie wählt als Hauptfigur eine Ich-Erzählerin, die gleichzeitig als Fokalisator fungiert. Die Rahmenhandlung beschreibt einen Familienausflug nach Texel, während dem die Ich-Erzählerin die Beziehung mit ihrem Lebensgefährten Camiel Revue passieren läßt.

Camiel wird als brutaler Kleinkrimineller geschildert, dessen Impulsivität und Gewalttätigkeit die Mischung aus Angst und Faszination bei seiner Lebensgefährtin begründet, die die permanente Spannung in dieser Beziehung ausmacht. Auf der einen Seite wird ihr unwohl, wenn Camiel ihr sehr bildhaft schildert, wie er einen Konflikt mit einem unverläßlichen Geschäftspartner im Waffenhandel dadurch löste, daß er ihn mit einem Schraubenzieher das Auge ausstach. (*Schatje,* 131) Auf der anderen Seite gibt ihr die Gewißheit, daß Camiel jeden zusammenschlägt, der sich ihr unerlaubt nähert, ein Gefühl von Sicherheit[56]: "Niemand zal me ooit kwaad doen met Camiel in de buurt." (*Schatje,* 132)

Camiels Eifersucht hat allerdings auch andere Seiten, manchmal trifft es nicht den vermeintlichen Rivalen, sondern seine Partnerin:

> Het is altijd uitkijken met Camiel. Een paar weken geleden had ik de buurjongen boven gelaten. 'Wie was er?' vroeg Camiel toen hij terug was en wees op de twee halflege glazen met cola. 'Bastiaan,' antwoorde ik en voegde er haastig aan toe dat hij een CD terug wilde hebben die ik van hem had geleend. Camiel liet me niet uitpraten en sloeg me een bloedneus. (*Schatje*, 125)

Die Ich-Erzählerin kommentiert diese Episode nicht explizit. Trotzdem wird deutlich, daß sie Angst davor hat, Camiel wütend zu machen. Als er ihr vorwirft, mit einem Busfahrer geflirtet zu haben, entschuldigt sie sich, weil sie seine Augen durch die Sonnenbrille nicht sehen kann und er dadurch 'unheimlich' wirkt – obwohl sie mit dem Busfahrer gar nicht gesprochen hatte und sich im Grunde keiner Schuld bewußt ist. (*Schatje*, 121) Sie vermeidet Konfrontationen mit Camiel, ordnet sich ihm unter und verfällt dadurch in eine Art schweigende Passivität. Sie selbst vergleicht ihre eigene Situation mit der eines Frontsoldaten aus Remarques *Im Westen nichts Neues*: "Laat de maanden en jaren maar komen. Ik ben zo alleen en zonder enige verwachting dat ik ze zonder vrees tegemoet kan zien." (*Schatje,* 138)

Dieser Satz könnte im Zusammenhang mit Frauenmißhandlung Assoziationen mit dem BWS hervorrufen: Eine Frau, so desillusioniert und hilflos, daß sie selbst zur Furcht nicht mehr fähig ist. Der Umstand, daß die Ich-Erzählerin mitunter daran denkt, Sohn und Mann einfach im Stich zu lassen (*Schatje,* 135;136), ohne es jedoch jemals ernsthaft zu versuchen, wird innerhalb der Erzählung jedoch anders motiviert. Es handelt sich um eher spontane

---

[55] Im Folgenden abgekürzt durch *Schatje.*

[56] Mit dieser Einschätzung wird sie richtig liegen, denn der Respekt, den Camiel in der Szene, in der er verkehrt, genießt, ist groß: Der Mann, dem Camiel das Jochbein brach, weil er dessen Freundin angesprochen hatte, entschuldigt sich später bei Camiel.

Eingebungen, einfach planlos davonzulaufen, und diese Gedanken verfliegen ebenso schnell, wie sie kommen. Daß die Frau in ihrer Passivität verharrt, wird von ihr selbst mit einem grundsätzlichen Hang zu Zweifeln begründet, der sie überdies von ihrem Lebensgefährten unterscheidet: "Camiel handelt nog voordat hij heeft nagedacht, en ik, mijn voorgenomen acties verzanden meestal in twijfel." (*Schatje,* 125). Ihre Handlungsunfähigkeit wird also nicht mit der lähmenden Unterdrückung durch die patriarchalische Ordnung, sondern mit einer individuellen Charakterschwäche begründet.

In wieweit von einer Abhängigkeit von Camiel im ökonomischen Sinne die Rede sein kann, ist schwer zu entscheiden. Es wird des öfteren darauf angespielt, daß die Ich-Erzählerin als Prostituierte arbeitet (*Schatje, 118;123*). Da Camiel selbst sich beharrlich weigert, eine Arbeit anzunehmen und beim Amt als 'nicht vermittelbar' gilt, scheint sie die dadurch Familie zu unterhalten. (*Schatje, 128f.*) In wiefern Camiel als ihr Zuhälter fungiert, oder ob er sie dazu zwingt, ist nicht ersichtlich. Ob es ihr etwas ausmacht sich zu prostituieren, ist ebenfalls nicht auszumachen, ihre Berichte über 'die Kunden' sind bestenfalls neutral zu nennen. (*Schatje,* 18;123).

Sexuell abhängig ist sie jedenfalls nicht. Sexualität mit Camiel ist für sie selten befriedigend ("Hij bezorgd me zelden een orgasme", 134), sie behandelt ihn ebenso emotionslos wie ihre Kunden ("Camiels ballen likken of die van een klant, maakt geen verschil", 133). Während eines spontanen Akts am Strand von Texel versucht die Ich-Erzählerin "Ik hou niet van je" in den Sand zu schreiben. (*Schatje*, 134) Somit verkommt die Sexualität zwischen den Partnern eher zu einer einseitigen Dienstleistung der Ich-Erzählerin, deren Ziel es ist, Camiel zufrieden zu stellen und sich selbst als handelndes Subjekt so weit wie möglich zu verleugnen. Besonders deutlich wird dies in einer Szene, in der die Ich-Erzählerin auf Geheiß Camiels dessen Hund oral befriedigt: "Geil werd ik er niet van maar ik wilde iets voor hem doen. Ik wilde zoveel voor hem doen dat ik niet meer bestond." (*Schatje,* 137)[57] Die totale Unterwerfung, die hier zur Schau gestellt wird, wird nicht mit Gewalt von Camiel eingefordert, auch nicht aus Angst vor möglicher Gewalt erbracht, sondern freiwillig als eine Art Liebesbeweis erbracht.

Camiel wird nicht durchgängig negativ geschildert. "Op sporadische momenten", bemerkt die Ich-Erzählerin an einer Stelle, "weet ik heel zeker dat ik met Camiel wil zijn. Als hij naakt op zijn buik ligt te slapen en ik hem bestudeer in de spiegel aan het plafond." (Schatje, 132) Der schlafende Camiel erregt doch zärtliche Gefühle, verbunden mit der Sicherheit, die er bietet (s.o.). Nicht alles an Camiel wird von ihr negativ beurteilt. Die Show, die er am Arbeitsamt abliefert, um seine Unvermittelbarkeit bescheinigt zu bekommen, findet sie höchst

[57] Der Versuch der Ich-Erzählerin, ihre eigene Identität vollständig aufzulösen, erinnert frappierend an das Ideal der "Entsubjektivierung, Entkörperlichung und des freiwilligen Selbstopfers", welches Lindhoff am Beispiel Marguerite Duras' erörtert. (Vgl. Lindhoff 1995:157ff.) Um die Ich-Erzählerin jedoch als typische Hysterikerin zu bezeichnen, ist diese Charakterisierung nicht durchgängig genug.

amüsant (Schatje, 128), das heißt, sie scheint sein rebellisches Verhalten eher zu bewundern. Auch ist Camiel offenbar nicht völlig unsensibel: Als er merkt, daß seine Angebergeschichte über das ausgestochene Auge auf sie eher negative Wirkung hat, revidiert er die Geschichte und behauptet, nicht er selbst sondern einer seiner *Hell's Angels*- Mitbewohner habe die Tat begangen. (Schatje, 132)

Camiel scheint sich sich mit den Kamikazefliegern aus seinen japanischen Comics zu identifizieren (Schatje, 138). So werden er und seine Lebensgefährtin quasi zu Leidensgenossen: Beide identifizieren sich mit todgeweihten Soldaten aus dem 2.Weltkrieg, wenn auch auf verschiedenen Fronten. "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje" ist dann auch Camiels Frage an seine Freundin, bevor er das Fenster öffnet, "benauwd hier", der abschließende Satz der Erzählung. (Schatje, 138) Für ihn scheint das Leben nicht viel weniger beklemmend zu sein als für sie.

Die Situation der Ich-Erzählerin strebt im Verlauf der Kurzgeschichte keiner Veränderung zu. Die Ich-Figur ist nicht, wie Anja aus *De schaamte voorbij* blindlings in einer für sie unterdrückenden Situation zurechtgekommen und weiß sich nicht mehr zu befreien, sondern hat sich Camiel bewußt ausgesucht, weil er Stärke vermittelt, Sicherheit verspricht und ihr seine aggressive Aufmüpfigkeit im Umgang mit anderen imponiert. Die Erwartungslosigkeit, in der sie sich mit Remarques Frontsoldaten identifiziert, wird auch nicht explizit mit ihrer Beziehungserfahrung verbunden. Beide, sowohl sie als auch Camiel, verkehren in dieser Sphäre der Perspektivlosigkeit, auf die sie aber jeweils mit anderen Mitteln reagieren: Camiel im Stile der Kamikazeflieger, aggressiv im Untergang, die Ich-Erzählerin mit resignierter Passivität.[58]

Damit stehen sie nicht, wie Anja und Toni, als Kombattanten gegeneinander, sondern sind in ihrer Daseinsleere miteinander verbunden. In einem Interview sagt die konkrete Autorin Landvreugd kommentierend zu dieser Kurzgeschichte:

> De hoofdpersoon wil alles doen om er zelf niet meer bij te zijn. Ze wil verdwijnen. Mijn karakters dromen soms wel van een beter leven, maar ze durven nooit de stap te nemen. Daarvoor hechten ze te veel aan de schijn van veiligheid. Ze hebben zich overgeleverd aan de ander, en accepteren op zo'n tijd een klets voor hun harses omdat ze anders aan zichzelf zijn overgeleverd. Natuurlijk is het overdreven. Maar schrijven is overdrijven, uitvergroten. Ik gebruik het om mijn visie te geven aan de meeste verhoudingen. Volgens mij blijven mensen niet bij elkaar omdat ze hun relatie zo geweldig vinden, maar omdat ze het alleen niet aandurven. (Goossens 1999)

Somit steht die Autorintention Landvreugds diametral im Gegensatz zu der Meulenbelts: Sie legt keinen Wert auf die Feststellung gesellschaftlicher Mißstände, sondern sucht die Gründe für gewalttätige Beziehungen allein auf persönlich-individueller Ebene. Somit wird das Politische im feministischen Sinn wieder zum Persönlichen. Die Schlüsselfrage der

---

[58] Man könnte dieses Verhalten auch genderspezifisch argumentieren: Camiel reagiert, typisch männlich, seine Aggressionen nach außen ab, die Ich-Erzählerin, typisch weiblich, frißt ihre Frustrationen in sich herein.

Kurzgeschichte ist nicht, wie es zu gewalttätigen Beziehungen kommt (mit der feministischen Lösung 'weil es ein hierarchisches Machtgefälle zwischen Mann und Mann und Frau gibt'), sondern warum Frauen in gewalttätigen Beziehungen verharren, wobei – im Gegensatz zu feministischer Analyse – Freiwilligkeit unterstellt wird.

Einer ähnlichen Argumentation wie Landvreugd bedient sich auch die Autorin Manon Uphoff, die sich in einem Interview zum Thema Frauenmißhandlung explizit äußert, und zwar speziell zu der Frage, warum Frauen ihrer Meinung nach nicht aus gewalttätigen Beziehungen ausbrächen:

> Soms is het gevaarlijker en pijnlijker om die droom af te breken dan te blijven geloven in de leugen van een liefdevolle omgeving. Dat verlangen een illusie vast te houden drijft hen en daar kunnen ze heel ver in gaan. Daarom laten vrouwen zich in een huwelijk jarenlang mishandelen. Ik vind het niet onbegrijpelijk of raar dat mensen dit soort dingen tolereren en al schrijvend zoek ik naar de oorzaak. (Hoogervorst 1995)

Uphoff scheint ebenfalls von einer Freiwilligkeit der mißhandelten Frauen auszugehen. Auffällig auch hier die Formulierung, wie in Steenbeeks Roman: Frauen werden nicht mißhandelt (passiv), sondern *lassen* sich mißhandeln (aktiv). Allem Anschein nach sind Formulierungen, die auf eine spezifische Unausweichlichkeit von männlicher Gewalt für Frauen hinweisen, aus dem Sprachgebrauch junger Autorinnen verschwunden. Es ist demnach kaum zu erwarten, daß das Beispiel der literarischen Ursachenforschung in Sachen Frauenmißhandlung, Uphoffs Kurzgeschichte "Brand", sich in Meulenbeltsche Traditionen einreiht.

Rein formal ist dies übrigen keine Selbstverständlichkeit, da Manon Uphoff dafür bekannt ist, in ihren Erzählungen gerne auf autobiographische Elemente zurückzugreifen. Dies gilt laut dem *Kritisch literaire lexicon* nicht nur für ihren Roman *Gemis,* sondern auch für Kurzgeschichten wie "Brand". (Vgl. Spleet 2000:6) Die Frage nach der Authentizität der Personen, um dies direkt vorauszuschicken, spielt jedoch im Gegensatz zu dem Roman Steenbeeks, eine sehr untergeordnete Rolle. Biographische Gegebenheiten sind für Uphoff Quelle der Inspiration, keine qualitative Eigenheit von Literatur. (Vgl. Spleet 1999)

In "Brand" (1995) erzählt die Ich-Erzählerin zunächst die Geschichte ihrer Schwester. Diese zeichnet sich nicht nur durch ihre Schönheit aus, sondern hat vor allem ein Händchen für die falschen Männer:

> Zonder zich ook maar een keer te vergissen, koos ze uit de parade van gespierde, donkerhaarige, blonde, lange, korte, bebrilde en besnorde en naar haar lijf hongerende mannen, de drinkers, de snuivers, de verknipten. Degenen die lang zouden blijven. (*Brand, 33)*

Die Männer bleiben trotz entgegengesetzter Erwartungen nie lange, aber die Ich-Erzählerin erkennt früh, "dat iedere man die graag een hand om het middel van mijn zus klemde, nog liever haar angst inademde en het precieze geluid kende van zijn vlakke hand op haar gezicht." (*Brand,* 37).

Nach einer bereits mißglückten Ehe beschließt die Schwester, den Häftling Jiri, den sie über eine Kontaktanzeige kennengelernt hat, zu heiraten. Die Eltern sind mit der Wahl einverstanden, da Jiri bei seinem ersten Anstandsbesuch gepflegt und manierlich erscheint: "Beter dan die anderen" (*Brand, 36).*

Der Anschein trügt jedoch. Auch diese Beziehung wird von männlicher Gewalt geprägt, wenn sich diese auch nicht in vornehmlich in Prügel äußert. Zunächst wird diese Gewalt indirekt geschildert: Die Schwester erzählt der Ich-Erzählerin in höchster Panik, wie Jiri beim Abendessen plötzlich aufsprang und kochendes Öl aus der Friteuse in das Aquarium schöpfte, bis alle Fische tot an der Oberfläche schwammen, oder wie er das Ehebett anzündete, weil sie sich ihm sexuell verweigert hatte, woraufhin er auf den verbrannten Überresten doch noch seinen Willen bekommt. Die Ich-Erzählerin schlägt vor, die Polizei zu rufen, wird aber bei dem Anruf durch Jiri gestört. (Brand, 37ff.)

Ein anderes Mal wird die Ich-Erzählerin allerdings Augenzeugin der Gewalt, die dadurch direkt geschildert wird. Jiri bewirft seine Frau mit frisch serviertem, brühheißen Tee, und zwar Glas für Glas und samt der Kanne. In der Konsequenz erleidet die Frau Verbrennungen und Schnittwunden, und Jiri, der sich mittlerweile wieder beruhigt hat, drückt der Ich-Erzählerin mit den lapidaren Worten "Hier, haal maar wat verband en brandzalf voor die zeikzus van je." (*Brand,* 43) ein paar Gulden in die Hand.

Soweit es in dieser Kurzgeschichte um die Geschichte der Schwester geht, scheint es zunächst keinen Anhaltspunkt dafür zu geben, daß sie sich in die eher festgestellte Faszination für männliche Gewalt einreiht. Vielmehr scheint es sich um eine Art indirekten Erlebnisbericht zu handeln, in dem (vergebliche) Befreiungsversuche der Schwester im Vordergrund stehen. Die abstrakte Autorin durchbricht dieses Muster allerdings dadurch, daß sie nicht die mißhandelte Frau, sondern die Ich-Erzählerin zum internen Fokalisator macht. "Brand" wird nicht etwa durch Erzählerkommentare oder Reflexionen über das Schicksal der Schwester zu einem Beispiel für die Faszination männlicher Gewalt, sondern durch die Position des erlebenden Ichs.

Das Motiv für die Gewalttätigkeit der Männer wird nicht individuell erläutert. Durch die Figur der Mutter der Mädchen wird der Gedanke formuliert, daß männliche Gewalt ein Symptom im normalen Geschlechterkampf sei, in dem die Waffen geschlechterspezifisch verteilt würden:

> In ons grote gezin leerden wij dat de woorden van een vrouw een merkwaardige kracht bezaten, dat zij scherp als messen konden zijn.
> 'Iedere vrouw leert met taal te hakken,' zei mijn moeder. 'Een man wordt hierdoor vermorzeld. Logisch dat hij dan zijn handen gebruikt. Iedereen vecht waarmee hij het beste vechten kan.' (*Brand,* 38)

Auf die Schwester wirkt dieser Kommentar der Mutter verunsichernd, weil sie sich keiner konkreten Schuld bewußt ist, aber trotzdem darüber nachdenkt, ob sie nicht die Schuld an der

Gewalt trägt[59]. Abgesehen davon, daß der Schwester durch diesen Ausspruch der Opferstatus quasi aberkannt wird, beinhaltet dieses Konzept auch eine Abwendung von der feministischen Hierarchie der Geschlechter. Die Frau ist demnach nicht gänzlich machtlos, nur ihre Waffen sind andere. Von beiden Schwestern wird dieses Konzept offenbar akzeptiert.

Das eigentliche Thema der Geschichte ist nicht etwa die stetige Kulminierung der Gewalt, die die Schwester erfährt, sondern der Effekt, den Jiri auf die Ich-Erzählerin hat. Die Faszination beginnt bereits, als die Schwester ihr Jiris Briefe aus dem Gefängnis zeigt, weil die Ich-Erzählerin eine Petition an Jiris Anwalt verfassen soll:

> Het vuur dat plotseling in me brandde, deed mij in de bic-pen knijpen alsof het een knuffeldier was. Ik schreef 'Geachte' en 'Mijne Heren', vroeg om 'medelijden en begrip' en eindigde trots en nadrukkelijk met 'wij smeken u.' (*Brand*, 34)

Die romantischen Fantasien erfahren keinen Abbruch, als sie Jiri zum ersten Mal sieht: "Ik kon mijn ogen niet van Jiri afhouden. Er zaten weliswaar rode randjes rond zijn ogen, maar het feit dat hij tussen bruten en rapaille had gezeten en ongeschonden was teruggekeerd, schonk hem een vergulde en begerenswaardige laag van onaantastbaarheid." (*Brand*, 34), und vergehen auch nicht mit der Kenntnis um seine aggressiven Ausbrüche. Vor allem die Geschichte des verbrannten Bettes, in dem die Schwester sich doch noch hingab, beflügeln ihre Phantasie: "Ik dacht aan het laken op het bed van mijn zus, aan vlokken als gescheurd carbonpapier en Jiri's hand met de blauwe ring. Ik vroeg me af hoe lang ze gevreeën hadden." (*Brand*, 41)

Ähnlich wie Suzanne aus *De laatste vrouw* verfällt sie angesichts des kriminellen Hintergrunds Jiris in romantische Schwärmerei. Auch die Erlebnisse der Schwester schrecken sie nicht ab. Der weitere Verlauf der Geschichte ist eine Umkehrung des feministischen Ideals à la Meulenbelt: Es wird nicht gezeigt, wie eine Frau sich aus der Situation befreit und an ihr zu einer starken Frau wächst, sondern, wie sie selbst sich zum Opfer eines gewalttätigen Mannes macht. Diese Umkehrung vollzieht sich auch formal: Ähnlich wie in den "Gordes"-Kapiteln in *De schaamte voorbij* gibt es eine Art Nachschrift, in der die mittlerweile erwachsene Ich-Erzählerin der Geschichte ihrer Kindheit eine neue Komponente hinzufügt. Anstelle eines feministischen Bewußtseins, das sie zu einer reflexiven Neubewertung der damaligen Situation bringen würde, hat sie selbst mittlerweile offenbar eine Vorliebe für brutale Männer entwickelt:

> Ik voelde de warmte van zijn huid nog op de mijne, en de schroeiplekken van zijn klappen op mijn wangen. Rillend leunde ik over de balustrade en jankte hem als een hondje terug mijn bed in. Het was de eerste nacht dat ik het hart van mijn zus in mijn borst voelde kloppen. Na een tijdje verbaasde ik me er niet meer over dat in alle aan mijn zus gewijde gedachtenfilms het kortstondige moment van haar bevrijding (...) altijd weer ruw onderbroken werd door een links in beeld komende mannenhand, die als

---

[59] Dabei wird sie in Jiris Nähe vor allem nervös, ihr Lachen vor der Tee-Szene war in erster Linie eine Folge des Spannungsabfalls, nachdem Jiri in einer zärtlicher Gebärde ihre Hand genommen hatte. (*Brand*, 41f.)

> een wolvenklem om haar heup slaat en maar aan het lusje van haar jurk hoeft te trekken om haar naakte lijf te kunnen voelen. (*Brand,* 40f.)

Die Befreiung der Schwester wird zwar angedacht, die Vision von der gewalttätigen Männerhand, die zweifellos hier auch eine erotische Funktion erfüllt, verdrängt das Bild jedoch.

"Brand" ist von *De schaamte voorbij* formal und inhaltlich noch weiter entfernt, als *De laatste vrouw.* Auf Authentizität wird trotz Wahl der internen Erzählerin und Fokalisatorin kein Nachdruck gelegt, Gewalt gegen Frauen wird gar nicht mehr als Problem reflektiert, geschweige denn als gesellschaftliches. Die ausgesprochene Intention der Autorin, eine Erklärung dafür zu finden, daß Frauen sich Gewaltsituationen in Beziehungen auszusetzen, findet ihre Antwort in einer Umwertung der Gewalttat: Nicht unterdrückend, sondern erotisch.

Alle drei bisherigen Beispiele haben gemeinsam, daß sie männliche Gewalt nicht ausschließlich negativ bewerten. Anders als bei Meulenbelt, wo männliche Gewalt noch eindeutig als patriarchalisches Machtmittel gegen Frauen eindeutig verurteil wurde, wird aggressive Männlichkeit hier zum Teil erotisiert, zum Teil als Stärke zum eigenen Schutz positiv erfahren. Eindeutig verurteil, geschweige denn aktiv bekämpft, wird sie jedoch nicht.

In den bisher behandelten Beispielen lag der Schwerpunkt der Auseinandersetzung in der Attitüde des Opfers gegenüber der erfahrenen männlichen Gewalt. Die folgenden Beispiele setzen sich hingegen stärker mit den Motiven der Täter auseinander, sie sich voneinander allerdings sehr unterscheiden.

Saskia van Rijnswous Roman *Snoer* (1996)fällt formal aus dem Rahmen der in diesem Kapitel behandelten Literatur. Hier gibt es zum ersten Mal einen externen Erzähler, während in lose aneinandergereihten Episoden unterschiedliche interne Fokalisatoren auftreten. Einer dieser internen charaktergebundenen Fokalisatoren ist Olka, die von ihrem Ehemann Sharam regelmäßig geschlagen wird, wobei dieser Handlungsstrang innerhalb des Romangefüges vergleichsweise kurz abgehandelt wird.

Die Gewalttätigkeiten selbst werden nicht dargestellt, sondern lediglich retrospektiv erwähnt, als sie mit einem blauen Auge zu ihrem Vater kommt, und dieser sofort fragt "Sharam zeker weer?" (*Snoer*, 119). Es ist also kein Einzelfall, daß Olka von ihrem Mann geschlagen wird.

Olka sucht in dieser Angelegenheit jedoch weder Trost noch Hilfe bei ihrem Vater[60], der ihr ungefragt rät, Sharam vor die Tür zu setzen und 'es' in Zukunft nicht mehr zu provozieren.

---

[60] Der Vater hat für Olka ohnehin nicht viel übrig, die Vater-Tochter-Beziehung wird innerhalb dieses Romans wesentlich besser beleuchtet als die Mann-Frau-Beziehung. Unterdrückt und vernachlässigt

Sie verteidigt Sharam, in dem sie gesteht, daß ein Mann bei ihr war, um etwas abzuholen, Sharam sie also aus – unbegründeter- Eifersucht heraus schlug. Sie spielt ihre Verletzung vor ihrem Vater herunter und verweist statt dessen auf Sharams Schwierigkeiten, Vertrauen aufzubauen: "Je weet net zo goed als ik dat hij verschrikkelijke dingen heeft meegemaakt, ik moet hem helpen. Dat stomme oog stelt helemaal niets voor. Gewoon een ongelukje." (van Rijnswou1996:120)

Die "schrecklichen Dinge", die Sharam mitgemacht hat, verweisen auf seinen Status als Asylant aus dem Iran. Olka hat ihn im Flüchtlingshilfswerk kennengelernt, in dem sie wohl als freiwillige Helferin mitarbeitet. Die Heirat basiert somit in erster Linie auf dem Wunsch, Sharams Zukunft in der Niederlanden sicherzustellen, wiewohl zumindest Olka auch verliebt war. (*Snoer*, 67) Aus diesem Umstand, der Vernunftehe aus Asylgründen, ergibt sich ein umgekehrtes Machtverhältnis zwischen den Partnern: Nicht Olka, sondern Sharam ist der abhängige Teil dieser Verbindung. Das ist Olka auch bewußt, denn sie versucht, Nutzen aus ihrer Macht zu ziehen; allerdings nicht, um die Mißhandlungen zu beenden, sondern um Sharam zu zwingen, sich um sie zu kümmern, wie sie einer Bekannten erzählt: "Ik ben gaan dreigen met een scheiding, om hem zover te krijgen dat hij zich met mij zou gaan bemoeien." (*Snoer,* 68)

In *Snoer* gibt es keine sich entwickelnden Charaktere, sondern Momentaufnahmen von Mitgliedern einer Gesellschaft, in der Gewalt eine übergeordnete Rolle spielt. In dem Reigen unterschiedlichster Gewaltakte fällt die knappe Olka-Sharam-Episode kaum noch ins Gewicht.[61] Unter diesem Gesichtspunkt ist klar, daß Bewußtwerdung, gründliche Analyse der Partnerschaft oder Behebung des Problems nicht im Fokus der Handlung stehen. Die konkrete Autorin selbst faßt ihren Roman folgendermaßen zusammen:

> In mijn boek worden alleen de daders beschreven, de slachtoffers laat ik buiten beschouwing. Ik wil laten zien dat in het leven van elk mens woede en frustratie en rol spelen en als de omstandigheden daartoe aanleiding geven, kan iedereen een pleger van misdaad worden. (...) Ik wilde een kwaad boek schrijven over die gruwelijke andere kant. De wreedheid van mensen, het egoïsme waarmee ze anderen kapot maken. Ik beschrijf een aantal families omdat bij uitstek in gezinnen veel geweld plaatsvindt. (Hoogervorst 1996)

An diesem Zitat läßt sich zunächst ablesen, daß van Rijnswou sich theoretisch von dem feministischen Kriterium der "Erfahrung", und speziell der Erfahrung des weiblichen Opfers männlicher Gewalt abwendet. Anstatt Wert auf die Identifikation mit dem Opfer zu legen, wird die Täterseite beleuchtet: Genau das, was Feministinnen im Hinblick auf das Motiv der Frauenmißhandlung an traditionell männlicher Literatur kritisierten.

---

wird Olka vor allem von ihrem Vater, um dessen Liebe sie verbissen und vergebens kämpft, was sie ungleich mehr zu belasten scheint, als ihre unglückliche Ehe.

[61] *Snoer* wird innerhalb dieser Arbeit noch öfter herangezogen werden, da auch Vergewaltigung, Mord und sexueller Mißbrauch in ihm eine Rolle spielen.

Auf der anderen Seite ergibt sich ein weiteres Indiz dafür, daß sich die ausgesprochene Intention einer konkreten Autorin nicht zwangsläufig in ihren Romanen wiederfinden muß: Obwohl van Rijnswou behauptet, sich nur mit den Tätern zu befassen, wählt die abstrakte Autorin u.a. mit der Figur der Olka einen Fokalisator der Opferseite, während der Täter, Sharam, als solcher in dem Roman überhaupt nicht anwesend ist. Er selbst taucht das erste Mal fast am Ende als interner Fokalisator auf, und zwar nicht als Frauenmißhandler, sondern als Asylant in einem fremden Land, der am Bahnhof vergebens nach seiner Familie sucht, also ebenfalls als Opfer. Darüber hinaus wird durch diese Darstellung Sharams die Apologie Olkas zusätzlich bestärkt. (*Snoer,* 166f.)

Sowohl Olka als auch Sharam sind somit primär Opfer, obwohl gleichzeitig das traditionelle Machtverhältnis zwischen Mann und Frau aufgebrochen wird, ohne daß dies Konsequenzen auf die Richtung der physischen Gewalt zwischen den Partnern hätte. Olka akzeptiert die politische Verfolgung und die daraus resultierenden Traumata ihres Mannes als Entschuldigung für sein Handeln, und nutzt aus diesem Grund diese spezifische Situation nicht als Machtmittel, sondern bleibt gerade deshalb mit ihm zusammen. Zwar wird die Gewalt in dieser Partnerschaft durch die Asylantenproblematik weitestgehend gesellschaftlich motiviert, aber nicht im feministischen Sinne als Kritik an grundsätzlich frauenunterdrückenden Strukturen, sondern als Kritik an dem Egoismus und der Grausamkeit des Einzelnen, der seine Frustrationen bedenkenlos an anderen ausläßt.[62]

Ebenfalls individuell motiviert ist auch die Gewalt in Maria Barnas' *Engelen van ijs* (1997). Der Ich-Erzählerin und internen Fokalisatorin Marike wird von ihrem psychisch kranken Freund Sandor regelmäßig mit Gewalt gedroht. Seine Wutausbrüche sind somit vor allem krankheitsbedingt und werden auch von den großen Mengen an Medizin, die Sandor einnimmt, nicht verhindert. Marike lernt auf Dauer zu erkennen, wann ein neuer Anfall aufzieht, und wie sie damit umzugehen hat. (*Engelen,* 26)

Seine Wutanfälle, wegen Kleinigkeiten, aus Eifersucht oder völlig willkürlich, gehen einher mit teilweisen massiven Drohungen, in denen unter Sandors Gewaltattacken auch schon mal das Mobiliar zu Bruch geht, er Marike jedoch letztendlich kein Haar krümmt:

> Ik kijk naar de man die zegt dat hij mijn schedel wil breken met de poten van een stoel. Hij zegt dat hij zal laten zien wat hij met mij zou willen doen. Met een zware klap laat hij de stoel neerkomen van het tafelblad. Er breekt een poot van de stoel af. Ik kijk en denk niets. Ik ga naar buiten (*Engelen,* 72)

---

[62] An dieser Stelle sei angemerkt, daß bis auf wenige Ausnahmen Gewalt in physischem Sinne in *Snoer* doch von Männern ausgeübt wird, und nicht von Frauen, deren Egoismus und Gefühlskälte sich durchweg auf andere Weise manifestiert. Somit findet sich implizit doch die Dichotomie von männlichem (Gewalt-) Täter und weiblichem (Gewalt-)Opfer, obwohl das nirgends explizit thematisiert wird. Die mangelnde Gewaltbereitschaft der weiblichen Romanfiguren beruht auch nicht auf ihrer Machtlosigkeit. Frauen zeigen ihre schlechten Seiten, wenn sie ihre Kinder verlassen oder vernachlässigen, andere Männer, Frauen oder Kinder verbal erniedrigen oder mit anderen Opfern weiblicher Gewalt nicht solidarisch sind.

Bei einem anderen Streit spürt Marike die außerordentliche Wut, die Sandor treibt: "Ik denk dat mijn vriend zijn handen om mijn keel wil leggen, dat hij zou willen knijpen totdat ik blauw ben en geen adem meer haal." (*Engelen,* 71)

Obwohl Marike das Gefühl hat, Sandor wolle sie umbringen, scheint sie sich sicher zu sein, daß er es nie tun würde. Trotzdem wirken seine permanenten Wutattacken und Drohungen auf Dauer zermürbend auf Marike. Sie spielt öfter mit dem Gedanken, ihn zu verlassen, kommt jedoch meist direkt wieder zurück. Sandor reagiert auf ihre Ankündigen, daß sie weggehen werde, mit Selbstmorddrohungen (*Engelen,* 73) oder mit Drohungen von indirekter Gewalt: "Kom terug of ik ga iemand vermoorden. Ik ga zelfmoord plegen. (...) Al je schildereijen staan bij mij op zolder, Marike. Ik zal ze opensnijden met een mes. Eerst snijd ik je doeken aan flaarden, dan mijn polsen." (*Engelen,* 89)

Marike vergleicht Sandor in dieser Situation mit einer Bekanntschaft aus Kindertagen namens Sharon. Sharon kappte die Taue einer Schaukel, wenn Kinder am höchsten schaukelten, so daß die Kinder im hohen Bogen von der Schaukel fielen und sich z.T. verletzten, während Sharon gelangweilt zuschaute. Marike dachte, Sharon habe sie von der Schaukel fallen lassen, weil sie Marike persönlich Leid zufügen wollte. Es ging aber gar nicht um ein spezielles Kind, sondern 'das Spiel' an, erkennt Marike später. Das mache Sharon und Sandor einander ähnlich: "Sandor dreigt zichzelf te doden. Sharon speelde met levens van anderen. Maar ik geloof niet dat ik (...) verschil zie tussen hem en het verveelde meisje boven op de schommel." (*Engelen*, 89)

Nach diesem Streit geht sie abermals, weil sie diese Art von 'Spiel' endgültig satt ist. Als Sandor ihr folgt, ist sie diejenige, die gewalttätig wird:

> Sandor kwam achter me aan en ik sloeg hem van me af. Ik was zo sterk dat ik hem met mijn vingers van me af sloeg met het gemak waarmee een paard met de lange haren van zijn staart vliegen wegmept. Ik had hem kunnen vermorzelen onder de hoge hak van mijn schoen, zo klein was Sandor. (*Engelen,* 90)

Diese Szene gibt Aufschluß darüber, warum Marike von den ständigen Krächen zwar entnervt ist, aber letztendlich nicht in Panik ausbricht, wenn er mit Gewalt droht. Sie fühlt sich ihm weder hilflos ausgeliefert noch körperlich unterlegen. In ihrer eigenen Wut fühlt sie sich stark, vor allem stärker als Sandor. (Ein paar Stunden später wird sie abermals zu ihm zurückkehren.)

In der Art der eindeutigen Motivzuschreibung liegt ein essentieller Unterschied zwischen der Schilderung eines Gewalttäter in *De schaamte voorbij* und *Engelen van ijs*: Sandor ist in erster Linie krank, nicht ein Vertreter des unterdrückenden Patriarchats. Seine Krankheit liefert nicht nur eine Erklärung für seine erhöhte Aggressivität, sondern macht sie auch erträglich, außerdem hat Marike das Gefühl, er sei von ihr abhängig, nicht umgekehrt:

> Wat ben je voor een vrouw als je ervoor kiest je leven te delen met een zenuwzieke verslaafde? Ik weet het niet. Op de momenten dat ik van mezelf een antwoord eis op die vraag komt het goed uit Sandor als ontoerekeningsvatbaar te zien. Hij meent niet wat hij zegt, denk ik dan. Zijn afhankelijkheid van mij maakt hem ziek en vijandig. (*Engelen*, 28)

Abgesehen davon, daß sich Sandors Verhalten für sie mit seiner Krankheit entschuldigen läßt, vermutet sie, daß sie nicht trotz, sondern wegen seines Wahnsinns mit ihm zusammen sein könnte:

> Misschien is het zo dat ik zoek naar de sleutel die me toegang zou kunnen verschaffen tot de wereld van de waanzin, om er te kunnen toetreden wanneer het mij uitkomt: misschien om met Klara [Marikes geistig verwirrte Großmutter - CK] te kunnen communiceren, om informatie te winnen over het verleden, maar ook om precies te leren kennen wat uit mijn leven moet worden om niet in een eventuele val van waanzijn te stappen, zoals dat met Klara is gebeurd. (*Engelen*, 26)

Das Machtverhältnis zwischen den beiden scheint das klassische Mann-Frau-Verhältnis umzukehren. Die Liebe zwischen Sandor und Marike mag dann zwischen Ungleichen sein, die Ungleichheit ergibt sich aber nicht aus dem Oben und Unten innerhalb eines patriarchalischen Systems, in dem Marie die 'niedrigere Kaste' ausmachen würde. Vielmehr ergibt sich die Unterschiedlichkeit der beiden aus dem Gesundheitszustand. Niemand trägt die 'Schuld' an den Wutausbrüchen als die Krankheit, Marike nimmt die Attacken ihres Freundes daher nicht persönlich und sucht den Fehler auch nicht bei sich oder in der Gesellschaft.

Im zweiten Teil des Romans verläßt sie Sandor, um nach Island zu gehen und in Ruhe, und vor allem mit Abstand von Sandor, über die Beziehung nachdenken zu können. Zu welchem Schluß sie letztendlich kommt, wird nicht recht deutlich, auf jeden Fall ist eine Trennung auf Dauer für sie grundsätzlich möglich. Sie selbst verkehrt keinen Moment lang in dem Gefühl, in einer ausweglosen Situation gefangen zu sein, wie Anja in Meulenbelts Roman.

Sowohl Olka als auch Marike empfinden ihre Situationen als individuelle Ausnahmen, nicht als Regelfall einer ungerechten Gesellschaft. Sie erfahren die Aggressivität ihrer Männer in keiner Weise als positiv oder verfallen einer erotischen Anziehungskraft des männlichen Gestus, sondern ertragen sie duldsam, weil sie der Meinung sind, die Männer hätten keine Alternative. Die Erklärungen für die männliche Gewalt (schweres Schicksal, Krankheit) werden zu individuellen Apologien, die im Falle Olkas auch nach außen hin vertreten werden, um das eigene Handeln (die Aufrechterhaltung der Beziehung) gleichermaßen zu begründen. Eine Instanz kritischer Distanz, die eine andere Sicht der Dinge in feministischem Sinne explizit vertreten würde, findet sich nicht. Die feministische Tradition, die von Meulenbelt repräsentiert wurde, wird in beiden Fällen nicht weitergeführt. Sie können beide weder als Sichtbarmachung gesellschaftlicher Mißstände im Bezug auf die generelle Unterdrückung der Frau stehen, da die Gewalt der Männer, die sehr unterschiedliche und außergewöhnliche Schicksale haben, jeweils individuell motiviert wird. Eine Generalisierung, wie im Falle Meulenbelts (eine Frau wie alle Frauen, eine Situation, die typisch für eine Gesellschaft ist) fällt damit weg. Das Politische wird augenscheinlich wieder privat.

Muß aus dem bisherigen gefolgert werden, daß es in den neunziger Jahren grundsätzlich kein Problembewußtsein mehr im Bezug auf Frauenmißhandlung in der Literatur zum Ausdruck gebracht wird?

Als Gegenbeispiele zu einer derartigen These scheinen sich zwei Werke junger Autorinnen anzubieten, die sich thematisch an *De schaamte voorbij* anzuschließen scheinen. Es handelt sich um eine Episode aus Hermine Landvreugds bereits besprochenen "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje?" und um Pam Emmeriks *Soms feest.*

In "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje?" wird neben der Geschichte der Ich-Erzählerin auch die Geschichte ihrer Mutter angerissen. Trotz aller zur Schau gestellten Resignation träumt die Ich-Erzählerin von einem idyllischen Leben in einem Reihenhaus auf Texel, in der Nähe ihrer Mutter: "Het idee geeft een veilig gevoel, raar, want ik heb nooit goed met haar overweg gekund." (*Schatje,* 130) Die Idee der Sicherheit in der Nähe der Mutter ist um so merkwürdiger, als daß die Mutter ihre Tochter schon seit einem Jahr nicht mehr sehen will (*Schatje*, 117) und die Tür abschließt, falls die Familie doch vor der Tür steht. (*Schatje*, 120).

Im Gegensatz zu der Mutter in "Brand" ist diese Figur aber nicht ein Faktor, der für unfeministisches Gedankengut im Bezug auf männliche Gewalt sorgt. Diese Mutter ist im Prinzip ein Rollenvorbild nach Meulenbeltschem Vorbild: Sie flüchtete einst mit geliehenem Geld vor ihrem Mann, der drohte sie umzubringen, weil er glaubte, das Kind wäre nicht von ihm und brach jeden Kontakt konsequent ab. Sie verweigerte selbst dem später Todkranken, seine Tochter sehen zu dürfen, und zieht sich auf die Insel Texel zurück, wo sie fortan ohne Mann lebt. (*Schatje*, 134)

Das Vorbild der Mutter hat jedoch offenbar keinen Vorbildcharakter für die Ich-Erzählerin, die in ihrer Beziehung mit Camiel verharrt. Die Episode wird kommentarlos erzählt, die Selbstbefreiung der Mutter nicht bewertet.[63] Bezeichnend ist aber, daß die Figur, die innerhalb des Textes nach den Richtlinien feministischer Rollenmodelle agiert, der Müttergeneration zugeordnet wird. Der Meulenbeltsche Verhaltenscodex wird von einer Figur besetzt, die auch der Meulenbeltschen Generation angehört; für die Tochter kommt die Lösung offenbar nicht in Frage.

Gerade die Mutter-Episode scheint weitgehend authentisch zu sein. In einem Interview mit Dorine Hermans (1996) erzählt die konkrete Autorin Landvreugd die Geschichte ihrer eigenen Mutter. Diese hatte als Krankenschwester in Surinam einen einheimischen Chirurgen geheiratet, der seine schwangere Frau der Untreue verdächtigte und bedrohte. Die Frau flüchtete mit ihren Kindern in die Niederlande und ließ sich nach einer längeren Phase der Flucht vor ihrem Mann, der sich auf ihre Spur gesetzt hatte und auch mit Gewalt drohte, schließlich auf Texel nieder, wo sie bis dato unverheiratet und sehr zurückgezogen lebt. Die

[63] Wohl bemerkt sie an dieser Stelle, daß sie das Grab ihres Vaters besuchen möchte, vielleicht ein Hinweis darauf, daß ihr der Vater gefehlt hat.

konkrete Autorin Landvreugd erzählt die wahre Geschichte nicht ohne Stolz auf die Mutter ("Wij wilden geen vader. (...) Mijn moeder kon het prima alleen af." (Hermans 1996)).

Das autobiographische Element aus dem Leben der konkreten Autorin, welches erst Jahre später in "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje?" literarisch verarbeitet wird, wird aber von der abstrakten Autorin völlig neutral wiedergegeben. Offenbar ist ihr nicht daran gelegen, eine Wertung vorzugeben oder einen Eindruck der Authentizität zu erwecken, da die Erzählung in ihrer Gesamtheit deutlich nicht autobiographisch ist. Die Figur der Mutter bildet einen möglichen Gegenentwurf zu der Figur der Tochter; die Bewertung der unterschiedlichen Reaktion auf Gewalttätigkeit in der Partnerschaft wird neutral zur Disposition gestellt. Konkreter bzw. abstrakter Autor und Ich-Erzählerin werden so zu drei völlig autonomen Instanzen, die Frage, ob die erzählte Episode authentisch ist oder nicht spielt keine weiter Rolle.

Authentizität scheint für Autorinnen der neunziger Jahre generell kein erstrebenswertes Ideal zu sein. Pam Emmerik weist in verschiedenen Interviews darauf hin, daß ihr Debut *Soms feest* (1997),[64], von dem einzelne Kapitel als Kurzgeschichten[65] zunächst in der Zeitschrift *Zoetermeer* erschienen, in Teilen autobiographisch sei. Allerdings weigert sie sich, 'die wahre Geschichte' hinter der Literatur zu erzählen:

> Ik laat me daar niet over uit. Ik zie wel eens met groeiende verbazing hoe sommige schrijvers helemaal leeglopen in een interview. Dat is niets voor mij. Ik hoef niemands medeleven. Ik lieg niet over mijn achtergrond, maar ik ga de gebeurtenissen niet nog eens in detail oplepelen. (Anonym 1998c)

Der Widerwillen der konkreten Autorin gegen eine nachdrückliche Aussage über die Authentizität drückt sich in dem Werk in Form von literarischer Verfremdung aus. Erzählt wird, wiederum von einer Ich-Erzählerin, Charlie, die Geschichte der Mißhandlung von Frau und Kindern eines Mannes. Im Hinblick auf das Motiv der Partnergewalt fällt in diesem Beispiel interner Fokalisator und Gewaltopfer folglich nicht zusammen.

---

[64] Im Folgenden abgekürzt durch *Feest.*

[65] Die Genrebezeichnung von *Soms feest* ist problematisch. Die meisten Rezensenten sprechen von einem *verhalenbundel* (vgl. Anonym 1998c; Kieskamp 1998, Blom 1997). Daß *Soms feest* aber auch als Roman verstanden werden könnte, zeigt sich, wenn van Dijl von "een bundel verhalen die met elkaar te maken hebben maar geen roman vormen" (Dijl 1997) spricht, oder JL von "een bastaard (...) van een roman en een bundel verhalen" (JL 1997) oder Devos eher neutral von "prozadebuut" (Devos 1997). Es gibt mit Sicherheit einleuchtende Argumente für die Bezeichnung 'Kurgeschichtensammlung', die ich an dieser Stelle nicht diskutieren möchte. Trotzdem werde ich *Soms feest* im Folgenden als Roman bezeichnen und behandeln, da die Geschichte des internen Fokalisators im Verlauf der einzelnen Kapitel relativ chronologisch erzählt wird und ich Zitate und Ereignisse aus verschiedenen Kapiteln (bzw. Kurzgeschichten) unter dem Titel *Soms feest* zur Sprache bringen möchte, nicht unter den jeweiligen Kapitelüberschriften (bzw. Einzeltiteln), um Verwirrung zu vermeiden. Die Erzählsituation bleibt konsequent fortlaufend: Ich-Erzähler und interner Fokalisator bleibt vom ersten Kapitel an bis zum Schluß Charlie, lediglich die Konstellation der Personage um sie herum verändert sich in den jeweiligen Kapiteln.

Es ist Charlies Mutter, die von ihrem Mann geschlagen wird. Geschildert wird dies nicht direkt, sondern es wird eine Episode erzählt, wie Charlie die Mutter weinend, verstört und mit blauen Flecken übersäht im Bett vorfindet und den Arzt ruft, der anschließend verkündet, die Mutter sei die Treppe heruntergefallen. Die Verbindung zum Vater als Urheber der Verletzungen in diesem konkreten Fall ergibt sich allein dadurch, daß dieser währenddessen im Garten steht, raucht und bemerkt: "Ze moet altijd alles zo nodig verpesten! (...) Ik kan nooit 'ns doen wat ík leuk vind." (*Feest,* 32)

An anderer Stelle erzählt die Ich-Erzählerin, wie sie und ihr Bruder versuchen, die Mutter vor Übergriffen ihres Mannes dadurch zu schützen, daß sie die Ehekräche über das Heizungssystem belauschen und eingreifen, wenn die Kräche drohen, handgreiflich zu werden, in dem sie nach der Mutter rufen: "En als ik niet riep, riep David wel. Maar we konden nooit voorkomen dat hij te ver ging. We konden het alleen maar uitstellen." (*Feest,* 50) Was genau passiert, wenn der Vater 'zu weit' geht, wird dabei nicht expliziert.

Die Charakterisierung des Vaters ergibt sich aus einer Vielzahl an gewalttätigen Übergriffen auf seine Kinder oder Haustiere, die direkt geschildert werden.[66] Auf der anderen Seite gelingt es ihm aber, außerhalb der Familie das Bild eines charmanten Frauenlieblings zu kreieren. (*Feest,* 35) Diese Diskrepanz zwischen dem Bild des charmanten Mannes und dem Erleben des Vaters zu Hause als brutaler Familientyrann macht es zumindest für die Kinder schwierig, Hilfe von außen zu erwarten. Die Mutter wird als Frau geschildert, die die Opferrolle annimmt, nicht nur als Frau, sondern auch als Jüdin. Ihr charakteristischer Seufzer "Geef de jodenmeisjes maar de schuld" (*Feest,* 9) verweist darauf, daß sie offenbar annimmt, zum Leiden geboren zu sein.

Dadurch wird die Mutter quasi zum Gegenentwurf der Figur der Anja aus *De schaamte voorbij* oder der Figur der Mutter aus "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje?": Es gibt für sie keine Befreiung. Anstatt eines Fluchtversuches wählt sie den Weg des Erduldens und Erleidens, der erst mit dem Aidstod ihres Mannes ein Ende findet. Die 'Rache' der Familie an dem Vater besteht vornehmlich darin, daß das langsame und qualvolle Sterben des Vaters mit einer Art wohlwollender Erregung betrachtet wird und die Beerdigung zu einem wenig traurigen Ereignis wird. (Vgl. *Feest, 21ff.)*

Man kann aber einen verbindenden Faktor erkennen, der die Erzählung Landvreugds mit der Emmeriks verbindet: In beiden Fällen trifft eheliche Gewalt die Mütter. Im Gegensatz zu den anderen bisher behandelten Erzählungen gibt es auf der Ebene des internen Fokalisators

---

[66]Es handelt sich bei den Mißhandlungen nicht um Prügel. Der Terror des Vaters äußert sich beispielsweise darin, daß er den Hamster der Kinder vor deren Augen mit einem scharfen Messer in zwei Teile schneidet (*Feest,* 8), seine Tochter, die einen Wettlauf mit dem Vater zu gewinnen droht, kurz vor dem Ziel an den Haaren zurückreißt (*Feest,* 19), das Gesicht seines Sohnes in einen Teller Erbsen drückt, um ihm 'Tischmanieren beizubringen' (*Feest,* 24), seine Kinder zum Weinen zu bringen, um sie dabei fotografieren zu können (*Feest,* 14) oder damit droht, die Kinder kopfüber in ein Säurebad seiner Reinungsfirma zu tauchen (*Feest,* 43).

keinerlei Anstalten, die Gewalttätigkeit des Mannes (hier: der Väter) als Faszinosum zu betrachten oder sie zu entschuldigen.

In *Soms feest* wird das Problem familiärer Gewalt durchaus ernst genommen. Jedoch wird ein Darstellungsmodus gewählt, der sich erheblich von dem sachlich-realistischen Ton von *De schaamte voorbij* unterscheidet. Es wird vielmehr verfremdet, so daß jeder Anstrich von Authentizität auf literarischer Ebene durchbrochen wird. Dies wird u.a. dadurch erreicht, daß der Terror des Vaters bis in das Groteske vergrößert wird. Ein typisches Beispiel dafür findet sich, wenn die Ich-Erzählerin darlegt, warum sie in der Therapiegruppe, in der sie als gewaltgeschädigtes Kind landet, der Therapeutin Evelien nicht erzählen will, was sie zu Hause erlebt:

> Evelien zou vochtig tegen me zeggen dat ik een vuile kleine leugenaar was. Daarna zou ze mijn vader opbellen en doorbrieven wat ik haar verteld had. Mijn vader zou me doodslaan, nadat hij me eerst had laten toekijken hoe hij mijn moeder en mijn broertje afslachtte met een jachtmes, en ze daarna ophing aan een vleeshaak om goed uit te druipen.
> Hij was namelijk echt niet het type dat op een druppel meer of minder keek. Misschien zou hij zelfs wel iemand die op dat moment langskwam in één moeite door wurgen, zijn hoofd van alle inspanning bijna even rood als dat van zijn slachtoffer, om daarna als een guerillastrijder het postkantoor te besluipen en nog meer slachoffers te maken. Ik denk wel dat hij het doodschoppen voor mij zou reserveren. Eerst zou hij natuurlijk en hele voorstelling maken van het fileren van mijn moeder en mijn broertje en pas daarna zou hij mijn gezicht in hun bloed smoren en net zolang boven op me springen tot al mijn botten gebroken waren en mijn hart en mijn nieren en mijn lever en de rest tomatenpuree. (*Feest*, 46)

Durch die Überhöhung zur Groteske wird zwar dem Gefühl der Angst vor der Grausamkeit des Vaters Ausdruck gegeben, gleichzeitig jedoch entsteht der Eindruck der Distanz zum Geschehen. Dies geschieht um so mehr, als zusätzlich die häuslichen Geschehnisse mit Dingen kontrastiert werden, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben. So werden in der Erzählung "Calimero en de goddelijke eikel van de voorzitter Mao" permanent Parallelen zwischen dem Sterben des Vaters mit dem Tod Maos gezogen.

Bei den Rezensenten hat diese Art der Darstellung zu unterschiedlichen Bewertungen geführt. Filip Devos erkennt zwar "Kinder- en vrouwenmishandeling, minder kun je het niet noemen" als Thema, bei dem die Figur der Mutter merkwürdig im Hintergrund bleibe, bewertet aber gerade die gewählte Sprache als Manko der Sammlung:

> Die taal is droog, kinderlijk naïef, met veel korte zinnen, maar vooral afstandelijk. En die afstandelijkheid gebruikt Emmerik om het ironische en het tragikomische van haar verhalen uit te vergroten. In het taalgebruik wil Emmerik allicht iets van haar hoofdpersonage laten weerspiegelen. Alleen in die zin vallen de vaak manke, overdreven vergelijkingen, de soms vreemde en gebrekkige beeldspraak, maar ook de clichès te begrijpen. (...) De afstandelijkheid heeft haar keerzijde: het overigens niet totaal onverdienstelijke debuut mist kleur, kracht en vooral vaart. (Devos 1997)

Auch Onno Blom sieht in dem Stil einen Schwachpunkt des Buches. Er beklagt vor allem einen Mangel an Empathie mit den Figuren, sowohl seitens des (abstrakten) Autors, als auch des Lesers (in diesem Falle ihm selbst):

> Maar al te snel worden de naïeve formuleringen een maniertje om wat zich in Charlie's leven afspeelt te overgieten met een dikke, ironische saus. Emmerik heeft kennelijk niet de opzet gehad sympathie of medelijden voor haar belangrijkste personage wekken. Al haar verlangens en gevoelens komen gemaakt en geforceerd over. Nergens wordt zij oprecht. (...) Zo komt Charlie je nooit nabij. De mogelijkheid je

> te verplaatsen in haar bizarre gedachtenwereld wordt je uit handen geslagen door Pam Emmeriks opzettelijkheid en haar dwangmatige streven lollig te zijn. (Blom 1997)

Der Vorwurf des Abstandes enthält implizit eine negative Bewertung des Fehlens der feministischen Forderungen nach *betrokkenheid* und *herkenbaarheid.* Die inhärent vorhandene Authentizität der Erzählung wird durch die gewählte Form der Darstellung verborgen; die ironischen Einsprengsel und der Gebrauch grotesker Elemente führt dazu, daß eine Ernsthaftigkeit der geschilderten Problematik gewalttätiger Beziehungen hinterfragt wird. Besonders deutlich wird dies anhand eines Zitats der konkreten Autorin in einem Interview:

> In een recensie schreef iemand dat het geweld in mijn boek ongeloofwaardig was. Nou, blijkbaar heeft diegene een prettig leven gehad. Dat is fijn. Natuurlijk is er nooit echt een hamster van mij doorgesneden. In een boek gelden andere wetten. Het hoeft niet op de werkelijkheid te lijken. Er kunnen desnoods tien olifanten uit de lucht vallen. Ik heb een boek willen schrijven over een hoofdpersoon voor wie altijd oorlog is. Strijd. Het boek is autobiografisch wat het gevoel betreft. De angst. De woede. Het verzet, vooral dat. De werkelijkheid van geweld is namelijk dat het driehonderd keer erger is dan je zou kunnen opschrijven. (Kieskamp 1998)

Im direkten Vergleich mit *De schaamte voorbij* und den Aussagen Anja Meulenbelts zu ihren Intentionen des Schreibens wird die Verschiebung besonders deutlich. Beiden Autorinnen geht es darum, die Auswirkungen und Schrecken von Gewalt (gegen Frauen) zu schildern, die literarischen Mittel und der Umgang mit der eigenen Person im Bezug auf autobiographische Elemente in der Literatur sind aber diametral entgegengesetzt. Wo Meulenbelt sich selbst nachdrücklich mit einbringt, ihre eigene Geschichte möglichst detailgetreu wiedergibt, um *betrokkenheid* kenntlich zu machen und *herkenbaarheid* zu fördern, als abstrakte Autorin dem erlebenden Ich ein erzählendes Ich zur Seite stellt, das kritisch kommentierend eingreift um Parallelen der literarischen Erzählung zu der sozialen Wirklichkeit zu ziehen, geht Emmerik andere Wege. Für Emmerik steht die Literatur im Vordergrund, nicht die persönliche Geschichte, wie sie in einem anderen Interview präzisiert, wenn sie zwar auf die Verbindung ihrer Biographie mit dem Werk eingeht und anspricht, daß ihre persönlichen Depressionen mit Beginn ihrer schriftstellerischen Tätigkeit ein Ende gefunden hätten, gleichzeitig aber jegliche Form 'therapeutischen Schreibens' von sich weist: "Niet dat het schrijven therapeutisch werkte – daar geloof ik niet in, niet voor mij althans. Een boek is voor mij geen middel maar een doel." (Anonym 1998c)

Die konkrete Autorin weigert sich in Interviews explizit, autobiographische Details preiszugeben, um ihre literarische Ausarbeitung 'objektiv glaubwürdig' zu machen; die abstrakte Autorin verfremdet, ironisiert und übertreibt bewußt; anstatt Nähe und Identifikation kreiert sie Distanz; anstatt durch Erzählerkommentare das Geschehen mit gesellschaftlicher Realität zu verbinden, schafft sie anhand grotesker Verbindungen ironische Durchbrechungen.

Dies geschieht keineswegs, um das Problem der Gewalt zu verharmlosen. Der Kommentar Emmeriks deutet vielmehr darauf hin, daß *Soms feest* der Versuch ist, eine adäquate Form des

literarischen Umgangs mit dem Phänomen Gewalt zu finden, der sich erheblich von der feministischen Tradition unterscheidet. Nicht alle Rezensenten sehen das Buch stilistisch als Fehlschlag. Von ihrem *Zoetermeer*-Kollegen Rob van Erkelens wird Emmerik bescheinigt, ein ernsthaftes Buch geschrieben zu haben:

> Grote Problemen en Ingrijpende Kwesties komen op een tongue in cheek-manier aan de orde, worden tussen neus en lippen door verteld. Emmerik houdt ze met opzet uit de spotlights, ten faveure van gebeurtenissen die veel kleiner lijken en veel minder tragisch zijn. Op die manier maakt ze de tragiek, die nooit afwezig is onder de quasi-luchtige gebeurtenissen, nog veel tragischer. (Erkelens 1997)

Für van Erkelens ist es gerade der individuelle Stil der positive Aspekt des Buches, der aus dem Geschilderten das genuin Tragische betont:

> Door die manier van schrijven en vertellen roept Pam Emmerik vele malen meer ontroering bij de lezer op dan wanneer ze het thema had behandeld met de zwaarte die het normaal gesproken heeft. Door haar humor en lichtvoetigheid. Door haar sprankelende stijl weet ze het meest schrijnende drama luchtig over het voetlicht te brengen maar het tegelijkertijd een onontkoombare kracht en impact te geven. (Erkelens 1997)

Van Erkelens verbindet die Wirkung der Erzählungen mit Empathie und Identifikation. Die Technik der Kontrastierung wertet er nicht als Verflachung der Thematik, sondern als bessere Alternative zu schwermütigem Erzählen, da sie seiner Meinung stärkeren Eindruck hinterlasse. Bei dem Vergleich der unterschiedlichen Bewertungen der Rezensionen von Blom, Devos auf der einen und van Erkelens auf der anderen Seite wird deutlich, daß es implizit um eine Auseinandersetzung mit literarischen Traditionen gibt. Was van Erkelens als 'normal' bezeichnet, kann wohl mit 'traditionell' bezeichnet werden und zielt implizit auf den Darstellungsmodus von Frauen- und Kindesmißhandlung ab, wie er in *De schaamte voorbij* noch hantiert wurde. Der Anspruch auf Authentizität, der von der abstrakten Autorin gar nicht und von der konkreten Autorin nur widerwillig erhoben wird, spielt in diesem Zusammenhang sicherlich auch eine Rolle. *Soms feest* zielt bewußt auf einen Bruch mit traditionell feministischer Literatur ab.

Der Bruch mit dieser Erzählkonvention, die auf Identifikation und Authentizität abhebt, scheint ein Spezifikum der neunziger Jahre zu sein. Durchbrochen wird dieses Muster allein von Rosita Steenbeek, die als einzige Autorin den Anspruch erhebt, authentisches Erzählen wiederentdeckt zu haben. Ist dies aber wirklich ein Rückfall in feministische Traditionen, wie Steenbeek insinuiert? Im Hinblick auf die Größe der Namen, die Steenbeek in diesem Zusammenhang hantiert, muß dies wohl bezweifelt werden. Schließlich schildert der Roman nicht die Beziehungen von 'Menschen wie du und ich', in denen sich 'die Frau von nebenan' wiedererkennen könnte, wie Anja Meulenbelt es tun wollte. Vielmehr lebt der Roman von dem Wissen, daß es sich um außergewöhnliche Menschen handelt, die außergewöhnliche Beziehungen pflegen. Die Betonung der Authentizität ist weniger eine Frage der Qualifikation des Romans im Hinblick auf ein literarisches Genre als eine Frage der Verwertbarkeit im

Hinblick auf die damit zusammenhängende PR-Maßnahmen für die Autorin, die bereits im Klappentext beginnen.

Ein Trend ist aber sicherlich festzustellen: Wiewohl das Motiv der Frauenmißhandlung durchaus eine Rolle spielt, werden die feministischen Ideale der Siebziger deutlich konterkariert. Anstatt die Mißhandlung von Frauen zu problematisieren, anzuklagen und als gesellschaftspolitisches Problem darzustellen, wird das Problem entpolitisiert, individualisiert und in einem radikalfeministischen Sinn in gewisser Weise euphemistisch dargestellt. Dies liegt einerseits, wie im Falle Emmerik oder Landvreugd, an einem veränderten Darstellungsmodus, der von manchem Kritiker offenbar als weniger ernsthaft empfunden wird als die traditionellen Erfahrungsberichte. Andererseits fehlt in den Darstellungen partnerschaftlicher Gewalt der Neunziger die für feministische Literatur typische Schilderung psychischer und physischer Qualen der geschlagenen Frau. Statt dessen wird den Figuren ein Machtgefühl zugeordnet, welches sie dem reinen Opferstatus deutlich enthebt.

Die Literatur scheint als Vehikel genutzt zu werden, hinter die Motive von Frauen zu kommen, in gewalttätigen Beziehungen zu verharren. Die Kommentare der konkreten Autorinnen haben gezeigt, daß feministische Erklärungsansätze wie BWS und ähnliches in den neunziger Jahren offenbar kaum noch als Erklärungsmodell genutzt werden. Vielmehr schreiben sich die Autorinnen auf die Fahne, literarisch nach psychischen Ursachen für solchen Beziehungskonstellationen zu suchen – nicht nach gesellschaftspolitischen Gründen.

Im Ergebnis entstehen literarische Frauenfiguren, die nicht nur in Beziehung mit gewalttätigen Männern, aus welchen Gründen auch immer verharren, sondern sie sogar aktiv suchen. Der gewalttätige Mann ist keine schreckliche Unbekannte mehr, sondern, wie bei Landvreugd, ein Sicherheitsversprechen, wie bei Barnas und van Rijnswou, ein bedauernswerter, abhängiger Pflegefall, oder, wie bei Uphoff und Steenbeek, ein Faszinosum. Diese unverhohlene Lust an männlicher Gewalttätigkeit ist wohl der größtmögliche Schritt weg von feministischen Ansichten über Partnergewalt. Gleichzeitig entspricht diese Ansicht einem allgemeinen Trend der Neunziger: Eine Art absoluter Hilflosigkeit wird Frauen einfach nicht mehr zugebilligt. Statt dessen wird unterstellt, Frauen führten gewalttätige Beziehungen, weil sie dies bewußt so wählten.

Die Notwendigkeit, solche Beziehungen gegen den eigenen Willen zu unterhalten oder unter widrigen Umständen auszubrechen wird in die Müttergeneration verschoben. In den Beispielen, in denen von den Müttern berichtet wird, schimmert der von Feministinnen konstatierte Ernst der Lage jeweils durch, wenn auch nicht in der literarischen Form, die noch von Anja Meulenbelt gewählt wurde. Frauen von heute, wird suggeriert, haben die erlernte oder gesellschaftlich bedingte Hilflosigkeit nicht mehr nötig.

Es gibt in den Neunzigern offenbar eine breite Plattform für die Annahme, daß Frauen in Beziehungen mit schlagenden Männern leben wollen – weil sie sie lieben, ähnlich wie in dem

eingangs zitierten Lied Carol Kings. Apologien werden nicht von außen (männlicherseits) aufgezwungen, sondern von den Frauen selbst geliefert.

2.3 Gewalt unter Frauen im Wandel der Zeit: Literatur und Diskurs

Wie bereits in Kapitel 2.1 anklang, wurde das Thema lesbischer Beziehungsgewalt in der Frauenbewegung meist ausgeklammert, da es nicht in die erarbeiteten feministischen Konzepte von Frauenmißhandlung paßte und darüber hinaus die homosexuelle Bewegung in ein schlechtes Licht zu rücken drohte. Dies war allerdings nicht von vorneherein der Fall, sondern das Ergebnis eines dynamischen Prozesses. Im Folgenden soll die Verschiebung der Prioritäten in der Diskussion über lesbische Gewalt sowohl in den allgemeinen Diskursen als auch in der literarischen Bearbeitung am Beispiel von *De schaamte voorbij* dokumentiert werden. Der Zusammenhang wird nicht willkürlich hergestellt, sondern ergibt sich aus dem Umstand, daß gerade bei dieser Thematik feministischer Diskurs und literarische Darstellung einander bedingen bzw. einander verhindern.

Homosexualität unter Frauen war innerhalb der Frauenbewegung ebenfalls eine politische, nicht persönliche Entscheidung. Die ersten Wortführerinnen dieser Position waren die Frauen von *Purpuren Mien,* später *Paarse September,* für die Feminismus und Heterosexualität sich prinzipiell ausschlossen, da die Frau in Beziehung mit dem Mann immer unterdrückt werde. (Vgl. Costera Meijer 1996:188f.) Costera Meijer schildert in *Het persoonlijke wordt politiek*, wie die hetereosexuelle Sexualität mit der Zeit verteufelt wird, "omdat ze gericht zou zijn op prestatie, uiterlijk en techniek en bovendien verweven zou zijn met macht en geweld." (Costera Meijer 1996:204)

Die Argumentation scheint innerhalb der feministischen Ideologie logisch: Wenn Gewalt in der Ehe in erster Linie als männlich und darüber hinaus als Produkt des ungleichen Machtverhältnisses zwischen Männern und Frauen definiert wird, ist diese Gewalt zu verhindern, indem das männliche Element eliminiert wird. Die Lösung dieses Dilemmas in Beziehungsfragen liegt für Frauen in der lesbischen Liebe. Diese Erkenntnis bildete das Grundelement des Radikalfeminismus, dem sich auch Schriftstellerinnen anschlossen. Als prominente und radikale Vertreterin ist Andreas Burnier anzusehen, die in ihrem Essay "Het beeld van de vrouw in de litteratuur" eine Lanze für den lesbischen Radikalfeminismus bricht, weil sich ihrer Meinung weibliche Autonomie und Heterosexualität prinzipiell ausschlössen. (Burnier 1974:122f.) Diese Haltung der konkreten Autorin manifestiert sich auch in ihrem

Werk, wie zum Beispiel in dem Roman *De huilende libertijn* (1970), in dem eine lesbische Utopie entworfen wird.

Doch war die schriftstellerische Auseinandersetzung mit dem Thema lesbischer Gewalt nicht von vorneherein ein Tabu, im Gegenteil. Laut Costera Meijer gab es Anfang der siebziger Jahre eine regelrechten Welle von Erfahrungsgeschichten, in denen sich Frauen mit ihren 'weiblichen' oder 'unweiblichen' Gefühlen' auseinandersetzen. Als typisch weiblich galt dabei die Abhängigkeit in Beziehungen (egal in welcher Geschlechterzusammensetzung), die es zu überwinden hieß. Unabhängigkeit und das Zulassen von Gefühlen wie Aggression galten hingegen als Ideal, das sich jedoch recht schnell wieder abnutzte. (Costera Meijer 1993:254)

Vor diesem Hintergrund erscheint es folgerichtig, daß in *De schaamte voorbij* ein Akt lesbischer Gewalt geschildert wird. Auf ihrem Weg zu einem feministischen Bewußtsein durchläuft Anja die Station des Radikalfeminismus: Sie geht eine Liebesbeziehung zu der Frau ihres Geliebten Ton, Anna, ein. Nachdem die lesbische Beziehung zwischen Anja und Anna von Anna zu Gunsten ihres Mannes beendet wurde, treffen die beiden auf einem feministischen Kongreß aufeinander. Anja ist wütend:

> Ik zweet, tril, knijp mijn kopje bijna fijn. Rotwijf, zit ik te mompelen. Wat zou je eigenlijk willen doen? vraagt Rita therapeuties. D'r rotsmoel in elkaar timmeren, zeg ik onredelijk. Waarom doe je dat dan niet, zegt Rita die gelooft in het uitleven van je emoties. (*Schaamte,* 276)

Ritas Tip, den Gefühlen freien Lauf zu lassen wird an dieser Stelle von Anja direkt umgesetzt. Sie schlägt Anna in das Gesicht, "zo hard ik kan". (*Schaamte,* 276). Anna schlägt zurück ("ik voel het nauwelijks") und Anja tritt den Rückzug an, noch zitternd vor Wut:

> Ik tril nog steeds, genoeg agressie om Anna kort en klein te slaan, die klap nog geen honderdste van de golf van woede. Maar als het trillen ophoudt merk ik dat het hielp. Ik ben bijna trots, dat ik het durfde, in plaats van alleen maar te praten. Eindelijk iets gedaan met de woede die ik steeds naar binnen richtte, malend in bed, 's ochtends wakker wordend denkend rotwijf, rottige verraadster, burgertrut met je gezin. (*Schaamte,* 276f.)

Diese Szene der Gewalt unterscheidet sich signifikant von dem Konflikt zwischen Anja und Toni, was den Darstellungsmodus und ihre Funktion innerhalb des Romans angeht. Zunächst natürlich durch die Tatsache, daß sie direkt und explizit geschildert wird. Außerdem gibt es an dieser Stelle keinen Erzählerkommentar oder eine reflexive Einordnung des Geschehens in feministisch-soziologische Erklärungsmodelle. Die Gewalt zwischen den beiden Frauen wird ausschließlich anhand des erlebenden Ich Anja geschildert und nicht weiter problematisiert. Des weiteren wird sie, im Gegensatz zur Einordnung der Gewalt Tonis als instrumentale Gewalt, also als Machtinstrument, als rein expressive Gewalt charakterisiert. Unterstrichen wird diese Einordnung durch den Kommentar Ritas, der den Schlag Anjas als "Ausleben von Gefühlen" definiert, was an dieser Stelle eindeutig positiv bewertet wird. Der direkte Gegenschlag Annas macht darüber hinaus deutlich, daß sich hier gleichberechtigte

Partner gegenüberstehen, und nicht, wie in der ehelichen Gewalt zwischen Anja und Toni, ein Partner den anderen ohne jede Gegenwehr zusammenschlagen kann.

Suggeriert wird durch das Fehlen einer problemorientierten Reflexion, daß die Gewalt zwischen den Frauen eine qualitativ völlig andere Gegebenheit ist, als die Gewalt, die Anja in ihrer Ehe erfahren hat. Dieser Paradigmenwechsel zwischen Sexualpolitik und Gefühlsäußerung ist nicht für jedermann gleich nachvollziehbar. Maarten 't Hart bezeichnet Meulenbelt in seiner Kritik als Heuchlerin, die gegen Gewalt gegen Frauen zu Felde ziehe, aber dann die Mißhandlung einer Frau durch eine andere Frau quasi legitimiere:

> Maar wat wel erg is, heel, heel erg, is dat Anja als zij Anna terugziet door een zaal vol vrouwen doelbewust op haar toeloopt en haar in het gezicht slaat. Wat vind ik dat laag! Wat vind ik dat ontzettend gemeen! Toen ik dat las, was het alsof ik zelf in mijn gezicht werd geslagen. En dat van iemand die daarvoor (...) nog breed had uitgemeten hoe gevaarlijk het wel is op straat 's avonds omdat mannen je dan kunnen slaan. Wat een huichelaarster! ('t Hart 1977)

't Hart sieht die unterschiedlichen Qualitäten der Gewaltanwendung offenbar nicht ein, wiewohl ihm deutlich zu sein scheint, daß der Roman genau dies konstatieren will. Er verweigert dem Roman also die Gefolgschaft und setzt ihm seine eigene Ansicht entgegen, nämlich daß Gewalt, egal in welcher Richtung, inakzeptabel sei. Seine Kritik löste eine kleinen Debatte aus, da Harriët Freezer sich berufen fühlte, auf 't Harts Kritik zu antworten:

> Hij voelt zichzelf geslagen als hij leest hoe ze Anna slaat (wat is dat laf en ontzettend gemeen!). Zo goed is dit boek dus, want vrouwen aftuigen komt in honderden boeken voor, zonder dat er emotioneel op gereageerd wordt. (Freezer 1977:27)

Freezer begegnet 't Harts Kritik mit einem Ausweichmanöver. Mit dem Verweis auf die ausbleibende Reaktion auf die Darstellung von Frauenmißhandlung bleibt sie eine Antwort auf 't Harts eigentliche Kritik, nämlich der Legitimierung weiblicher Gewalt bei gleichzeitiger Problematisierung männlicher Gewalt, schuldig. Männliche Gewalt gegen Frauen ist ein Thema für sie, über das sich zu sprechen lohnt, weibliche Gewalt offenbar nicht.

Freezers Reaktion ist in diesem Sinne symptomatisch für den Umgang mit Gewalt von Frauen gegen Frauen innerhalb der feministischen Bewegung. Sie wird von vorneherein als harmlos angesehen und an männlicher Gewalt gemessen, die a priori als wesentlich ernsthafter, schlimmer und problematischer eingestuft wird. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema findet in der Konsequenz nicht statt, sowie eine direkte Auseinandersetzung mit 't Harts Einwand von Freezer unterlassen wird.

Dabei hat 't Hart vor dem Hintergrund des spärlichen Materials, das es zu dem Thema Gewalt in lesbischen Beziehungen gibt, gar nicht so unrecht, denn schließlich ist sie keinesfalls immer harmlos. Die Gefahr der Verallgemeinerung dieser Episode ist in sofern gegeben, als daß der Roman schließlich an anderer Stelle das Persönliche zum Politikum macht. Die Gewalt zwischen Toni und Anja wird als paradigmatisch für gewalttätige Ehen im Allgemeinen angesehen und als solche kommentiert und bewertet. Die Gewalt zwischen Anna und Anja wird überhaupt nicht kommentiert, eingeordnet oder problematisiert, geschweige

denn politisiert. Es wird also mit zweierlei Maß gemessen; tut man dies nicht, ergeben sich Widersprüche wie von 't Hart formuliert.

Die Widersprüchlichkeit in der unterschiedlichen Bewertung von Gewalt, je nachdem ob sie von Männern oder Frauen gegen Frauen angewendet wird, ist wohl nicht nur 't Hart negativ aufgefallen. Costera Meijer konstatiert, daß nach der anfänglichen Flut von Darstellungen lesbischer Gewalt Mitte der siebziger Jahre ein plötzlicher Umschwung zu verzeichnen ist:

> Drie jaar later[67] is dit gedrag (het slaan van je vriendin) taboe in de *Vrouwenkrant.* Voor verhalen over agressie onder vrouwen is in de *Vrouwenkrant* geen plaats meer, laat staan voor een feministische rechtvaardiging daarvan. De lesbienne wordt geacht (...) een ideale feministe te zijn. (Costera Meijer 1993:254)

Es klingt beinahe, als habe sich die Frauenbewegung der Selbstzensur verschrieben, um sich des brenzligen Themas lesbischer Gewalt künftig nicht mehr stellen zu müssen. Nach einer Zeit der Diskurspause drängt das Thema sich jedoch in leicht abgewandelter Form wieder auf: In den neunziger Jahren brandet die Diskussion über weiblichen Sadomasochismus verstärkt auf, in den Niederlanden lautstark vertreten von Bernadette de Wit. Der einleitende Essay "Slechte vrouwen, echte vrouwen" aus ihrem gleichnamigen Buch macht deutlich, daß die Auseinandersetzung Irritationen bei traditionellen Feministinnen auslöst.

De Wit setzt sich intensiv mit sadomasochistischen Gewaltphantasien von Frauen auseinander. Sie bezeichnet das relativ junge Phänomen weiblicher SM-Magazine als einen frischen Wind, den sie uneingeschränkt begrüßt, weil sie sich davon unter anderem auch neue Impulse in der Diskussion über Gewalt verspricht. Von Feministinnen sei ihr aufgrund solcher Äußerungen vorgeworfen worden, die geschlechtsspezifischen Zusammenhänge zwischen sexueller Lust und Zwang nicht einzusehen. (Wit 1996:12)

De Wit plädiert in ihren Essay dafür, Zwang und Gewalt in Verbindung mit Freiwilligkeit als legitime und natürliche Elemente weiblicher Lusterfahrung zuzulassen. Sie kritisiert, daß Feministinnen die weibliche Sexualität dadurch reglementierten, daß sie Gewalt durch den Hinweis auf die prinzipielle patriarchalische Unterdrückung des weiblichen Körpers von vorneherein ausschlössen. Der Kern dieses 'Reglementierungswunsches' bestehe aus der Angst, daß die Akzeptanz von Gewalt als Teil der weiblichen Sexualität als Freibrief für illegitime sexueller Gewalt von Männern gegen Frauen angesehen werden könnte:

> Onder zeer veel feministen leeft een redeloze angst dat toegeven aan de (verlevendigende) spanning van dwang- en geweldsfantasieën of het spelen van rituelen waarin pijn en machtsongelijkheid worden geërotiseerd, de deur naar de werkelijke dwang en geweld door mannen tegen vrouwen wagenwijd openzetten en er zelfs een grond van *rechtvaardiging* aan verlenen. In menige vrouwendiskussie hoorde

---

[67] Costera Meijer bezieht sich hier auf das Erscheinungsdatum von *De Bonte Was, En ze leefden nog lang en gelukkig* im Jahre 1974.

> ik het fantasieloze argument dat je, als je *dat soort dingen* doet, ook geen stelling meer kunt nemen tegen seksueel geweld in het gezin en op het werk. (...) Als er al sprake is van een rechtlijnig verband tussen het sekseleven en de positie van vrouwen, zie ik eerder een bedenkelijk kantje aan de absolute onwetenheid en vooringenomenheid van veel feministen tegenover alle vormen van erotiek die afwijken van hun referentiekader en hun beeld van (goedgekeurde) vrouwelijke seksualiteit. De weerstand tegen 'mannelijk' genoemde lustbeleving (...) houdt, gecombineerd met de hang naar het zuiver en pril houden van vrouwelijke erotiek, eerder de vrouwelijke kwetsbaarheid in stand. (Wit 1996:12f.)

Was in der Diskussion, die de Wit hier aufnimmt, deutlich wird, ist, daß unerwünschte sexuelle Intimitäten und erwünschte sadomasochistische Sexualität von Feministinnen in der Debatte nebeneinander gestellt werden. Wenn Gewalt als grundsätzlich männlich und frauenunterdückend definiert wird, ist die Tatsache, daß Frauen sich aus freiem Willen und zur eigenen Luststeigerung gegenseitig Schmerzen zufügen, schwerlich akzeptabel.

Der Konflikt zwischen lesbischen SM-Befürworterinnen führte in den achtziger Jahren zu handfesten Konflikten. Annie Wright berichtet in einem Essay über ein Frauenfestival in Amsterdam im Jahre 1982, bei dem eine Gruppe "politiek-correcte" Feministinnen versuchten, einen SM-Workshop zu verhindern: "Voor deze 'hard-liners' was het idee van vrouwen die andere vrouwen geweld aandeden het toppunt van ketterij.[68]" (Wright 1994:7)

Die Tatsache, daß gerade Feministinnen einige Jahre zuvor, zumindest eine kurze Periode lang, das Zulassen weiblicher Aggressionen, auch gegen Frauen und auch ohne deren Zustimmung, als Ideal feierten, ist offensichtlich völlig in Vergessenheit geraten. Durchgesetzt hat sich vielmehr eine Ablehnung von Gewalt auf ganzer Linie, um Mißverständnisse zu vermeiden und keine Angriffsfläche für Kritik á la 't Hart mehr zu bieten.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, daß Gewalt unter Frauen im feministischen Diskurs traditionell abgekoppelt von dem Thema Frauenmißhandlung behandelt wurde. Zuerst als legitimes Ausdrucksmittel weiblicher Aggression angesehen und literarisch auch so dargestellt, dann den Idealen des Radikalsfeminismus zuliebe tabuisiert, um schließlich in den Neunzigern als besondere Form weiblicher Sexualität, als rituelle Gewalt, wieder in den Diskurs aufgenommen zu werden – auch als antifeministisches Statement gegen den vermeintlichen 'Jammerfeminismus' der Siebziger. Das Element, das in dieser Auflistung fehlt, ist der Blick auf die Literatur von Frauen der Neunziger. Das Tabu hinsichtlich der Schilderung lesbischer Gewalt ist auf jeden Fall wieder gefallen, das zeigt allein die Existenz des folgenden Kapitels. Die Frage, die es hier hauptsächlich zu stellen gilt, ist, wie die geschilderte Gewalt innerhalb der Werke dargestellt und bewertet wird. Folgt die Literatur in den neunziger Jahren wiederum dem zeitgemäßen Diskurs und lehnt sich eher bei de Wit an,

---

[68] Wright sympathisiert in ihrem Artikel offen mit den SM-Frauen, die ihr wesentlich entspannter erschienen, "terwijl de feministes eruit zagen alsof ze in jaren geen goede beurt hadden gehad. Wat ze waarschijnlijk ook niet hadden." (Wright 1994:8) Wright beschuldigt die Traditionsfeministinnen, ebenso wie de Wit, der verbissenen Prüderie.

greift sie zurück auf andere Traditionen, vielleicht auf alte feministische, oder behandelt sie, gemäß Theoretikern wie Pearson, Gewalt unter Frauen als Teil der Thematik Frauenmißhandlung?

2.3.1 Lesbische Gewalt als Ritual

Unter der Voraussetzung, daß Gewalt in lesbischen Partnerschaften seitens der Frauenbewegung zum Schutz gegen Anfeindungen tabuisiert wurde, liegt die Vermutung nahe, daß dieses Gewaltmotiv in der Literatur zumindest vernachlässigt wurde. Die Tatsache, daß sich in der Literatur von Frauen der Neunziger Beispiele für Gewalt unter Frauen findet, belegt zumindest, daß es sich um kein Tabu mehr handelt.

Eine Vermischung von Gewalt und Sexualität ließ sich bereits in dem Kapitel über heterosexuelle Partnerschaften beobachten. Zusammengenommen mit den Ansichten de Wits könnte man also durchaus im Hinblick auf lesbische Partnerschaften ähnliches erwarten.

An eine Reminiszenz an *De schaamte voorbij* ließe am ehesten wohl eine kleine Gewaltszene unter Frauen in Emmeriks *Soms feest* denken. Eine Eifersuchtsszene zwischen der Ich-Erzählerin und internen Fokalisatorin und ihrer Freundin Anna wird zu einem Handgemenge:

> Ze draaide zich abrupt om. Ik verloor mijn evenwicht. We vielen samen op de grond. Ze probeerde zich los te wringen, maar ik klampte me als een drenkeling aan haar vast. Ze plantte haar elleboog in mijn maag. Ik snakte naar adem. Haar boze vissenogen dobberden in mijn maag, de zee van mijn ingewanden. We krabbelden allebei overeind. Draaiden om elkaar heen als een stel straatvechters. Ze deed een uitval die ik pareerde. Ik liet haar weer komen. Zette haar daarna klem tussen mijn lichaam en de muur. Met mijn hele lichaam beukte ik op haar in. Toen kuste ik haar, in haar nek.(*Feest,* 64)

Die Szene wirkt zunächst ähnlich wie in *De schaamte voorbij* als eine einmalige Situation expressiver oder instrumentaler Gewalt, die sich beidseitig unter Gleichberechtigten vollzieht. Die Ich-Erzählerin versucht, ihre Freundin festzuhalten und sie am Gehen zu hindern, was als gewalttätigen Ausbruch von Verzweiflung oder als schiere Machtausübung interpretiert werden könnte. Dieser Kampf kennt in sofern keine Siegerin, als daß er allmählich zu einer erotischen Liebesszene führt. (Vgl. *Feest,* 65)

Auch wenn es sich bei diesem Beispiel nicht um regelrechte SM-Praktiken handelt, so erfährt Gewalt eine eindeutige Verbindung mit Erotik. Dies ist wohl der markanteste Unterschied zu der kleinen Szene in *De schaamte voorbij.* Die anfängliche Meinungsverschiedenheit gerät zur Nebensache, was bleibt ist der Eindruck der Leidenschaft zwischen den Frauen.

Ganz anders wird das Thema lesbischer Gewalt in Sjuul Deckwitz' Roman *Engelse Liefde*[69] bearbeitet. Sjuul Deckwitz ist eine feministische Autorin der alten Garde, die Anfang der achtziger Jahren als subversive Autorin für ein vorselektiertes, feministisches, in der Hauptsache lesbisches, Publikum schrieb. (Vgl. Schutte 1993) So könnte man in der Ich-Erzählerin Bets aus *Engelse Liefde* (1999) ein alter ego der konkreten Autorin sehen.

Bets wird dargestellt als Veteranin der Frauenbewegung, die jedoch mitunter Zweifel an der Berechtigung nostalgischer Gefühle im Hinblick auf die Frauenbewegung plagen. Dennoch arbeitet sie als Journalistin bei einer Frauenzeitschrift und landet im Rahmen einer Recherche in einem SM-Studio, in dem sich lesbische Paare ihren Ritualen hingeben.

Anstatt professionell interessiert zuzuschauen, wird Bets von einer Welle der Abscheu überwältigt:

> Ik vond Bippies enkelboeien verschrikkelijk. Hoe dacht ik, hoe kan je, hoe, hoe... Monnie stalde haar in een hoek. Vervolgens bond ze een vrouw, die zich onmiddelijk aanbood, ik zag dat het Asta met de tanga was aan een ladder en begon haar te bewerken met een rubberen kwast. Monnie beweerde dat Asta stout was geweest.
> 'Mijn maag draait ervan om,' zei ik tegen Claire. Ik had op alles gerekend, behalve op fysieke walging. 'Daar ga ik niet naar kijken.' (*Liefde*, 119)

Bets ringt mit ihrer eigenen Intoleranz. Obwohl sie selbst nicht einmal zuschauen mag, kommt sie später reflektierend zu der Ansicht, daß "buitenbeentjes onder elkaar" im halbdunkel eines SM-Clubs immer noch besser seien als unerwünschte Intimitäten von Männern in der heterosexuellen Welt. (*Liefde*, 123)

Im Grunde illustriert der Roman die Debatte zwischen de Wit und den Traditionsfeministinnen. Auf der einen Seite finden sich die Frauen, die ihre sexuellen Vorstellungen, die nun einmal auch rituelle Gewalt beinhalten können, selbstbestimmt ausleben wollen. Auf der anderen Seite steht die altgediente Radikalfeministin, die Gewalt und Sexualität reflexartig sofort mit unerwünschten sexuellen Übergriffen von Männern auf Frauen assoziiert. Die Position, die der Roman letztendlich in Korrespondenz zur Ich-Erzählerin bezieht, besteht aus einem Kompromiß: Man mag es persönlich furchtbar finden, daß Frauen sich gegenseitig, wenn auch nur spielerisch, Gewalt zufügen, aber man darf es ihnen nicht versagen, weil es sich dabei nun einmal um ein Stück weiblicher Selbstbestimmung handelt. Es spricht eine Stimme der Vergangenheit, die versucht, sich in der Realität der neunziger Jahre zurechtzufinden.

Eher zu Hause in den neunziger Jahren ist die Ich-Erzählerin Lucia aus Désanne van Brederodes *Ave verum corpus*[70] (1994). Der Roman trägt nicht allein einen religiös anmutenden Titel, er handelt in der Hauptsache von der Suche einer Frau nach Gott. Als

---

[69] Im Folgenden abgekürzt durch *Liefde.*
[70] Des weiteren abgekürzt mit *Ave.*

Schlüsselpassage bezeichnet Linda Huijsmans (1995) die Schilderung einer lesbischen sado-masochistischen Erfahrung zwischen die Lucia und Betty (die Lucia bedeutungsschwanger bei sich selbst 'Eva' nennt). Betty fesselt Lucia mit Handschellen an eine Werkbank und peitscht sie:

> Dan knalt de eerste slag over mijn schouders. Mijn borsten sloten hard tegen het hout. Het schroeit. Ik pers mijn lippen samen, alles trekt zich in en maakt zich klein. Rust. Ik haal adem. Zo duidelijk heb ik nog nooit gevoeld dat ik echt alleen maar lichaam ben.
> Denken - nee. Mijn rug. Ik sis. Geen gil gun ik haar. Mijn kont. Dit was te hard. Tranen springen in mijn ogen. Lust. Ik haal adem. Mijn schaamlippen happen dicht en open. Geheime zelfbevrediging. Zij mag dit niet zien. De slagen volgen elkaar sneller op. Venijniger. Betty heeft zich losgemaakt uit de regels van het spel. Ik voel haar genot. (*Ave,* 169)

Die Szene wirkt dadurch sehr drastisch, daß das Opfer hier fokalisiert. Lucias Gefühle sind durchaus ambivalent. Sie hat nicht nur Angst vor den Schmerzen, sondern fürchtet auch, Bettys Szenario nicht durchzustehen. Die Motivation Lucias, sich diesem SM-Programm zu unterwerfen, besteht nicht aus der Neugier auf neue sexuelle Spielarten, sondern es geht ihr um eine intensive mystische Erfahrung. Allerdings bricht Lucia das Experiment ab, als Betty sie dazu bringen will, mit einem Ziegenbock zu kopulieren. Nach der dadurch fälligen 'Bestrafung' durch die Peitsche fühlt sich Lucia nicht erleichtert, sondern deprimiert:

> Ze knoopt de touwen los. Zacht huilen wil ik. Van de schrik. Van de angst iets niet af te hebben gemaakt. We zijn natuurlijk halverwege blijven steken. Een echte slavin ben ik nog niet geweest. Dat kan niet louter mijn schuld zijn. In de stilte speuren mijn gedachten naar het ontbrekende puzzelstukje. Wat hebben we overgeslagen? Afgewezen voel ik me. In mijn maag spookt heimwee. Liefdesverdriet. (*Ave,* 170)

Um die Scharte wieder auszuwetzen, ergreift Lucia die Initiative, damit Betty das Ritual wieder aufnimmt. Betty fügt ihr wiederum Schmerz zu, dieses Mal durch Beißen, Kratzen und grobe, ungewohnte Berührungen, die Lucia genau in das Stadium bringen, das sie angestrebt hatte:

> Maar God, wat is het heerlijk om niemand te zijn, om vlees te zijn, om pijn te zijn, genot van een ander. En juist zonder mijn identiteit, mijn waardigheid, mijn wensen, opent zich de weg naar de ervaring. Geen angst meer voor de demon seks, de lichtspiegeling van mijn eigen lust; nee, opgevreten door de demon, alles durvend in zijn lichaam. (*Ave*, 171)

Nach dieser Erfahrung ist Lucia auch bereit, mit dem Ziegenbock zu schlafen. Der Klimax dieser Gewalterfahrung besteht darin, daß Betty das Tier während des Akts tötet, und Lucia so gleichermaßen zum Opferaltar macht, der das Blut auffängt. (*Ave,* 172)

Damit entfernt sich van Brederode von allen Überlegungen, die bisher zum Thema Partnergewalt erörtert wurden. Es geht weder um Macht und Unterwerfung oder den Ausdruck von Ärger in einer lesbischen Beziehung, noch um eine ungewöhnliche Lusterfahrung, sondern um ein religiöses Reinigungsritual, das seinen Sinn für Lucia durchaus erfüllt hat: "Mijn lichaam bonkt niet meer. De seks is er helemaal uit (...)." (*Ave*, 173) Der religiöse Charakter dieser Gewalterfahrung wird auch reflektiv von der Ich-Erzählerin gestützt, in dem sie unmittelbar nach der Erfahrung kommentiert:

> Ik haat haar, zo lief heb ik haar. Zo dankbaar ben ik om haar grenzenloosheid, haar religiositeit. Satan heette het patroon dat in mijn hersenen door mensenmonden is gelegd. Betty's handen hebben het verbogen. Satan is onherkenbaar. Het is lijden. Het is angst en over angst heen liefde. (*Ave*, 172)

Die Beziehung mit Betty ist nach dieser Episode beendet, weil beide das Gefühl haben, zu weit gegangen zu sein. Lucia tröstet ihre weinende 'Meisterin', weil sie nun doch die Stärkere ist, und vor allem die Glücklichere: "Er zingt een engel door me heen, van sneeuwlicht en vrede." (*Ave*, 173)

Ist diese Art der Gewaltdarstellung spezifisch für die Literatur der neunziger Jahre? Es spricht einiges dagegen. Der tiefgehende, ernsthafte Umgang mit Religion und christlicher Symbolik räumt dem Roman einen Sonderstatus ein. Linda Huijsmans leitet das Fazit ihrer Rezension nicht umsonst mit dem Satz ein: "Over dit boek zou een theologiestudent een degelijke scriptie kunnen schrijven." (Huijsmans 1995:5) Genau das ist es aber, was den Roman für andere Vertreter einer Neunziger-Jahre-Literatur so dubios macht. So lobt Ronald Giphart zwar den gewagten Schreibstil van Brederodes, gibt ihr aber am Ende seiner Rezension den jovialen Tip: "Als ik een mentor was zou ik zeggen: 'Schrap de nonsens en het filosofische gezweef, maar ga vooral door.'" (Giphart 1994)

So ist es wohl nicht verwunderlich, daß die konkrete Autorin dieses hochphilosophischen und tiefreligiösen Romans mit ihren schreibenden Generationskollegen namentlich Rob van Erkelens, Ronald Giphart, Joris Moens und Hermine Landvreugd, nicht viel anfangen kann. Zumindest fallen ihr diese vier Namen im Rahmen eines Interviews ein zu dem Stichwort "gemakzuchtige schrijfsels" und der Tatsache, daß es sie störe, "wanneer schrijvers bang zijn om ook maar iets van een idee in hun boek achter te laten". (Neefjes 1996)

De Brederode distanziert sich also bewußt von ihren Generationsgenossen, in dem sie sich als Verfechterin großer Ideen outet. Das allein muß nicht bedeuten, daß ihr Roman grundsätzlich als nicht typisch für die Zeit gilt, in der er geschrieben wurde. Im Bezug auf die Darstellung von Gewalt, die mit dem religiösen Motiv der Gottessuche verknüpft wird, ist dieser Roman jedoch ein Unikum.

Was aber kann bei allen Unterschieden als Fazit dieses Kapitels für das Spezifische in der Gewaltdarstellung im Bezug aus lesbische Gewalt gezogen werden? In Anbetracht der formalen Diskrepanzen wohl nur eines: Das Motiv der lesbischen Gewalt ist jedes Mal an Sexualität gekoppelt. Ganz offensichtlich hat sich die Annahme, daß Gewalt mitunter ein legitimer Teil weiblicher Lusterfahrung sein kann, in den neunziger Jahren durchgesetzt – und zwar sowohl im heterosexuellen wie im homosexuellen Bereich.

Mit einer Auseinandersetzung mit dem Ausleben 'unweiblicher' Gefühle wie in den siebziger Jahren haben dieser Darstellungen nur noch wenig zu tun. Vielmehr werden die vorhandenen Aggressionspotentiale wie selbstverständlich ausgelebt, auch wenn dies bei manchen Traditionsfeministinnen Unwohlsein verursachen mag. Durch den Ritualcharakter

sadomasochistischen Spiele in den letzten beiden Beispielen entfällt zudem jegliche Tendenz zu einer Problematisierung dieser Gewalt; schließlich geht es in dem Sinne nicht um Frauenmißhandlung im klassischen Sinne. Zwang und Unterwerfung geschehen freiwillig und aus Gründen der gemeinsamen Lustsuche.

Bleibt als einzig noch offener Punkt die Frage, ob das Motiv der weiblichen Gewalt gegen Männer sich in die bisher gemachten Beobachtungen einreiht.

2.4 Frauen schlagen zu: der Mann als Opfer

Das Bild des Mannes, der von Frauen mißhandelt wird, unterscheidet sich in wesentlichen Elementen von dem der mißhandelter Frau. Dies gilt nicht nur im Bezug auf die relative Konzeptlosigkeit im Gegensatz zu den gut erforschten Hintergründen der Frauenmißhandlung, sondern auch in der Literatur. Es gibt wohl kein männliches Pendant zu *De schaamte voorbij,* das ähnliches Aufsehen erregt oder eine vergleichbare Wirkung auf mißhandelte Männer gehabt hätte.

Steinmetz und Lucca verweisen darauf, daß das männliche Opfer weiblicher Gewalt in der Darstellung vorzugsweise als komische Figur fungiert. Wie im wahren Leben mißhandelte Männer traditionell dem Spott der Öffentlichkeit preisgegeben wurden[71], so fungierten sie auch in der Darstellung, vor allem im Comic, vornehmlich als Witzfigur. Auch das Bild der Frau als Gewaltfaktor in Partnerschaften wurde als Klischeefigur, die mit dem Nudelholz in der Hand hinter der Tür auf ihren Mann lauert, ein selten ernst gemeintes, aber beliebtes Motiv. (Steinmetz/Lucca 1988:234)

Die niederländische Literatur des 20. Jahrhunderts bietet ebenfalls ein Beispiel für den komischen Effekt des mißhandelten Mannes: *De Harm en Miepje Kurk Story* (1983)[72] von Remco Campert. Die Hauptfigur dieses satirischen Romans ist Ich-Erzähler Romke Tercamp, der mit der Frau seines Schulfreundes Harm Kurk, Miepje, eine Affäre hat. Ein Grund, der Miepje in Tercamps Arme treibt, ist die Tatsache, daß Harm von unerklärlichen Todesängsten heimgesucht wird, die ein normales Leben unmöglich machen. Um dem Abhilfe zu verschaffen arrangiert Tercamp ein Rendezvous zwischen Harm und der Schauspielerin Trudy Vampirosa, zu dem es jedoch nie kommt, weil Tercamp auch Miepje von dem geplanten Rendezvous berichtet. Miepje reagiert anders als erwartet: Sie rast vor Eifersucht.

---

[71]Im Frankreich der Postrenaissance wurden Männer, die sich von ihren Frauen schlagen ließen, in einem komischen Kostüm rückwärts auf einem Esel sitzend durch das Dorf geführt. (Steinmetz/Lucca 1988:234)

[72] Im Folgenden abgekürzt durch *Kurk;* zitiert wird nach der Ausgabe von 1991.

Daß es dabei nicht bei einer verbalen Eifersuchtsszene bleibt, zeigt sich deutlich an Harm, der, die Spuren von Miepjes Gewaltsausbruch mit einer Sonnenbrille kaschierend, vor Tercamps Tür steht:

> 'In ieder geval loop ik met twee blauwe ogen rond,' zei Harm, nam zijn zonnebril af en liet me twee toegetakelde kijkers zien.
> 'Ik zie het verband niet,' zei ik.
> 'Ik ook niet,' zei Harm. 'Ik wist niet dat Miepje zulke harde klappen kon uitdelen.'
> 'Maar waarom?', vroeg ik. 'Je had toch niets gedaan.'
> 'Nee,' zei Harm. 'Nog niet. Ze zei: als je het ooit in je kop haalt om met die sloerie naar bed te gaan...en toen haalde ze opeens uit. Maar ik moet zeggen: het heeft me opgeknapt. Ik voel me een nieuw mens. God, wat krijg je een zin in het leven als het bedreigd wordt. Hoe heb ik zo over de dood kunnen zeuren! Een goed pak op je sodermieter, ik kan het iedereen aanraden.' (*Kurk*, 120)

Die Funktion der Gewalt in dieser Szene ist eindeutig: Sie ist komisch. Der komische Effekt beruht zum einen auf der Umkehrung, daß die offensichtlich harten Schläge für Harm einen positiven Effekt haben, nämlich den des Auswegs aus seiner Lebenskrise. Zum anderen liegt die Komik darin, daß eine Frau ihren Mann schlägt und funktioniert ähnlich wie ein Cartoon mit *Tom und Jerry:* Die Maus schlägt den Kater, der Schwächere besiegt den Starken, die Frau schlägt den Mann.

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit weiblicher Gewalt findet unter diesen Umständen nicht statt, sie fungiert allein als komisches Element, und nicht nur im Bezug auf diese Szene. Am Ende wird Romke Tercamp sogar von Miepjes lesbischer Geliebten vergewaltigt (*Kurk,* 152f.) – auch diese Szene ist komisch, hat nichts mit der Ernsthaftigkeit von Vergewaltigung zu tun. Dieselbe Komik wäre mit der umgekehrten Verteilung der Geschlechterrollen eher unwahrscheinlich.

Die Frage ist, ob die Darstellung von Männern, die von Frauen mißhandelt werden, automatisch in das satirische Genre fallen, oder ob es in den neunziger Jahren auch in diesem Punkt Bewegung gibt.

In *Het hemelse gerecht* (1990) von Renate Dorrestein wird nicht ohne schwarzen Humor geschildert, wie die Schwestern Ange und Irthe ihren gemeinsamen Geliebten auf dem Speicher festsetzen um ihn dort in großer Hitze bei Wasser und Brot schmoren lassen, um ihn daran zu hindern, die Schwestern zu verlassen.

Im Roman steht nicht der Gefangene Gilles im Vordergrund, sondern seine Peinigerinnen Irthe und Ange, deren Geschichte von einem externen Erzähler geschildert wird, und die abwechselnd als interne Fokalisatoren fungieren. Über die Motivation der Täterinnen gibt es keine Zweifel, es geht den Schwestern um die uneingeschränkte Macht über Gilles, wie Irthe gedanklich formuliert:

> Ze heeft nooit veel van de man gevraagd. En nu al evenmin. Er wordt niets bovenmenselijks van hem verlangd. Hij hoeft alleen maar op zijn knieën. Je schikken is toch geen kwestie van leven en dood! Dus als dit op een drama gaat uitlopen, heeft hij dat aan zichzelf te danken. (*Gerecht*, 145)

Für Gilles wird die Weigerung, sich zu unterwerfen, auf Dauer doch zu einer Frage von Leben und Tod, denn er verbrennt bei einem Hausbrand auf dem Speicher – ob er zu dem Zeitpunkt überhaupt noch gelebt hat, ist nicht sicher. (*Gerecht*, 183) Er stirbt dort nicht allein, denn inzwischen hat Ange dort auch noch Henri eingeschlossen, der kurz davor war, Gilles in seinem Gefängnis zu entdecken. (*Gerecht,* 174) Diese neue Tat versucht Ange, vor sich selbst zu rechtfertigen: "(...) het zal hem, de omstandigheden daargelaten, zeker genoegen doen Gilles eindelijk weer eens te zien. Een reünie van oude vrienden, als het ware. Iemand zou hun een schaakspel moeten brengen." (*Gerecht,* 178)

Der Rechtfertigungsgedanke ist an sich absurd, da Henri einen leblosen Gilles auf einem dunklen, nach alten Fäkalien stinkenden Speicher wiedertrifft, den er nicht mehr lebend verlassen wird. Der Verweis auf das Schachspiel ist ein gutes Beispiel, wie Dorrestein an sich schreckliche Geschehnisse mit schwarzem Humor vermischt. Der Humor beruht nicht etwa darauf, daß Gilles eine komische Figur wäre, sondern in abstrusen Situationen, die im Zuge seiner Festsetzungen entstehen, und dem Wortwitz, mit dem sie erzählt werden.

Auch wenn Ange selbst denkt "Ik geloof dat ik een slecht karakter heb" (*Gerecht,* 178), so findet sie an sich die Idee, Männer bei Seite zu schaffen, nicht generell unattraktiv:

> Misschien is het in algemene zin wel een goed idee om mannen bij elkaar achter gesloten deuren te houden, dan kunnen ze samen al die dingen doen die mannen graag doen, en dan bestaat er verder ook geen risico dat ze je teleurstellen of te veel van je willen; het is altijd het een of het ander, er is met hen voortdurend wat en zelden iets goeds. (*Gerecht,* 179)

Ist dies ein ernstgemeintes feministisches Manifest, das einer literarischen Figur in den Mund gelegt wird? Plädiert der Roman ernsthaft dafür, alle Männer wegzusperren? *Het hemelse gerecht* macht mit dem Motiv des Mannes auf dem Speicher eine Anleihe aus der Tradition der *Gothic Novel,* wenn man die Parallele zwischen Gilles auf dem Speicher und der verrückten Mrs. Rochester aus *Jane Eyre* in Betracht zieht. Die intertextuelle Anspielung wird umso deutlicher, als sich der Roman Charlotte Brontës auf der Treppe zum Speicher, auf dem Gil eingeschlossen ist, findet (*Gerecht*, 128). Laut Gilbert und Gubar ist die *Madwoman in the Attic* (1979) das Sinnbild der Auslöschung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft. In Dorresteins Roman wird dieses Sinnbild von der Genderkonstellation her umgekehrt. Übt der Roman also durch diese Umkehrung Kritik an der Rolle der Frau in der Gesellschaft?

Die Suche nach der Moral des Romans, der 'allen treulosen Männern' gewidmet ist, hat manchen Kritiker verwirrt; so fragt sich Jessica Durlacher "Wordt in dit boek het feminisme eindelijk onbekommerd radicaal of is het juist een kritiek op een al te wellustige feministische fantasie?" (Durlacher 1991) Janet Luis kommentiert: "Naar de eventuele boodschap van de roman valt (...) alleen maar te gissen. De moraal zou kunnen luiden dat een vrouw zich maar beter niet in kan laten met een man. Of dat een man maar beter bij zijn vrouw kan blijven, omdat het deze trouweloze (aan wie het boek is opgedragen) anders nog wel eens slecht zou

kunnen vergaan." (Luis 1991) Niesing sieht den Roman als "sublieme synthese van humor en ernst, van fantasie en werkelijkheid en als een noviteit in de Nederlandse literatuurgeschiedenis." Das Neue an *Het hemelse gerecht* sei Dorresteins Art, "op humoristische wijze levensbeschouwelijke kwesties aan de orde te stellen". (Niesing 1991:74) Der Rezensent TS wirft Dorrestein vor, sie reite wieder "haar feministische stokpaardjes" und habe in dem Roman alle Möglichkeiten genutzt, "om haar bekende anti-man-deuntje te blazen" (TS 1991).

Allem Anschein nach bringt *Het hemelse gerecht,* trotz dem intertextuellen Griff nach einem Klassiker weiblicher Literatur, eine literarische Neuerung hervor, die die Kritik zum Teil verunsichert. Der Roman wird zwar als feministisch angesehen, aber man ist sich nicht sicher, in welchem Sinne. Ist er primär frauenfreundlich oder primär männerfeindlich? Wofür oder wogegen ist er eigentlich? Ist es lustig, wenn ein Mann ein Schicksal erleidet, das in der literarischen Tradition eigentlich für Frauen bestimmt war (und keineswegs in irgendeiner Weise humoristischer Natur)? Oder ist Gils Schicksal eher tragisch? Wird Kritik an einem traditionellen Frauenbild geäußert? Werden Ange und Irthe als typische *Bad Girls* der neunziger glorifiziert? Die offensichtliche Abweichung von traditioneller feministischer Literatur, die, wie *De schaamte voorbij,* eher auf nachvollziehbare Authentizität und Empathie mit dem gequälten (weiblichen) Objekt der (männlichen) Gewalt setzt, verbietet anscheinend die Bewertung dieses Romans als 'rein feministisch'.

Eine Anekdote, die Renate Dorrestein in *Het geheim van de schrijver* über die Entstehung ihres Romans erzählt, gibt Auskunft über den Authentizitätsgehalt von *Het hemelse gerecht*: "(...) een verhaal, dat niet waar is gebeurd, maar dat mij op grond van ware omstandigheden uit mijn leven wist te vinden als vertelster." (Dorrestein, 2000:98) Die wahren Umstände beziehen sich auf eine unglückliche Liebesgeschichte der konkreten Autorin, die ihren Liebeskummer literarisch verarbeitet. Quasi stellvertretend für den realen Mann, der sie verließ, erfindet sie als abstrakte Autorin die Figur Gilles und sorgt dafür, daß er nicht so einfach weggeht:

> Het was rot voor die man, maar ik beleefde er zelf veel genoegen aan. Met Gilles eenmaal uit het zicht opgeborgen onder de hanenbalken, viel me iets op wat me in het echt ook zo vaak had getroffen: was de man eenmaal van het toneel verdwenen, dan vroeg je je algauw af waar je je ooit druk om had gemaakt. En ineens begreep ik dat het werkelijke drama de relatie van de zusters betrof. (Dorrestein 2000:98)

Die Festsetzung Gilles auf dem Speicher ist also in der Autorintention in erster Linie als ein persönlicher, kathartischer Rachefeldzug innerhalb eines Romans gedacht[73], in dem es allerdings primär um etwas anderes geht, nämlich um das Verhältnis der Schwestern untereinander. Die Gilles-Episode beinhaltet offensichtlich keine Moral im Sinne einer verallgemeinernden feministischen Botschaft an die Leserin, wie Janet Luis sie sucht. Sie ist

[73] In zweifacher Hinsicht: erstens ein Rachefeldzug des abstrakten Autors, sozusagen stellvertretend für die konkrete Autorin, wie auch der handelnden Figuren im Roman.

vielmehr ein sadistisches Gedankenspiel, nicht ganz ernst gemeint, nicht zur Nachahmung sondern als kathartisches Mittel empfohlen.

Gewalt als Mittel, um einen Mann festzuhalten, könnte man auch in Mariët Meesters *Bokkezang* (1994) konstatieren, auch wenn dies völlig anders aussieht. Die Ich-Erzählerin und interne Fokalisatorin Yolan mißhandelt ihren Freund Jo, doch haben diese Situationen mit Beziehungskrächen nichts zu tun. Der Auslöser besteht in einer plötzlichen, totalen Kommunikationsverweigerung Jos: Er setzt sich eines Tages auf den Boden, spricht, ißt und trinkt nicht mehr. Zunächst macht sich Yolan keine weiteren Sorgen, da ihr Freund immer schon recht unkonventionell war. (*Bokkezang,* 9f.) Als er aber seine Haltung über Wochen nicht aufgibt, beginnt sie, ihn zu mißhandeln, um ihn aus seiner Lethargie zu reißen:

> Ik verkocht je een duw tegen je been. Daar reageerde je niet op en dat maakte me zo hels dat ik in je buik heb gestompt. Eén keer, maar je rolde er wel door om en je gezicht, die droge lemen kop, vertrok tot een intens verdrietige kramp. Ik schaam me. En toch zou ik je zo weer kunnen stompen of trappen, ik zou mijn riem wel uit mijn broek willen halen en die in je monnikentronie zwiepen. Ik zou mijn tanden in je nek willen zetten, je willen bijten en krabben tot je weer tot leven komt. Als ik iemand eten wil toeschuiven en tegen hem wil praten zonder aantwoord te krijgen, neem ik wel een hond. *(Bokkezang*, 12f.)

Die Gewalt, die Yolan hier gebraucht, ist Mittel, um ihren Freund zu einer Reaktion zu zwingen. Da dies nicht gelingt, werden die Übergriffe mit der Zeit heftiger. Sie versucht mit allen Mitteln, mit ihm wieder in Kontakt zu treten. An anderer Stelle versucht sie es mit einem provokativen Striptease, und beginnt dann, als Jo sich immer noch nicht rührt, ihm die Nasenhaare auszureißen:

> Ziezo, dat is de eerste neushaar. En dit hier is de tweede. Hèhè, eindelijk kan ik genieten, want de derde levert toch al vocht in je ooghoeken op. Ik ga over naar je andere neusgat. Nummertje een, nummertje twee, het gezicht boven me wordt rood. Mooi vuurrood wordt het, en nat, helemaal nat, beide wangen druipen. Dit moet het begin van een communicatie zijn! (*Bokkezang*, 82)

Der angesprochene Genuß der Täterin ergibt sich nicht aus einer sadistischen Lustbefriedigung, sondern in dem kleinen Triumph, Jo endlich eine Reaktion entlockt zu haben, auch wenn sich dies auf lange Sicht als vergeblich herausstellen wird. Jos Verweigerungshaltung kulminiert in seinem Tod. Die Geschichte von Jos Sterben bildet die Rahmenhandlung des Romans, in dessen Verlauf Yolan rückblickend die Geschichte ihrer ungewöhnlichen Beziehung zu Jo erzählt, der das Leben nicht mehr aushält und sich ihm verweigert.

Das Besondere an *Bokkezang* ist, daß es sich hier um einen Ideenroman handelt, in dem traditionelle Dichotomien aufgelöst werden. Bart Vervaeck beurteilt den Roman als "bijna essayistische roman over de verhouding tussen kultuur en natuur". (Vervaeck 1994) Er konstatiert, daß der traditionelle *genderbias* im Roman aufgehoben wird:

> Ook omgekeerd is de verbinding van de vrouw, Yolan, met de kultuur, terwijl de meeste maatschappijen de vrouw gewoonlijk in de orde van de natuur plaatsen. De omkering geeft aan dat een

> strikte scheiding tussen natuur en kultuur een leugen is, een even grote fictie als de grens tussen man en vrouw, mens en dier. (Vervack 1994)

Im Zusammenhang mit der Darstellung von Gewalt ist hinzuzufügen, daß die traditionelle Genderordnung in dem Roman ebenfalls umgekehrt wird. Das Subjekt der Gewalt ist hier weiblich, das Objekt männlich. Außerdem übernimmt der Mann, Jo, den Part der Hysterikerin, den Lindhoff als weibliche Reaktion auf die Unterdrückungen des Patriarchats im der Literatur von Frauen beschreibt. "Den hysterischen Symptomen ist ein Zug von Autoaggression, von Selbsthaß einbeschrieben. (...) Die Hysterie bringt den Körper zur Geltung und zerstört oder schädigt ihn zugleich." (Lindhoff 1995:153f.) Dies trifft hier auf Jo zu.

Die umgekehrte Genderrollenverteilung im Hinblick auf die Gewalt ist eine konsequente Weiterführung der generellen Umkehrung dieser Paradigmen im Roman, wobei es keine reflektierende Erzählebene gibt, die problematisieren würde, daß Gewalt hier von der Frau ausgeübt wird. Der Effekt ist keineswegs komisch, sondern betont die Tragik in der Beziehung zwischen Jo und Yolan. Daß eine Frau einen Mann ohne nennenswerte Gegenwehr mißhandeln kann, wird nicht durch eine physische Überlegenheit begründet, sondern mit der unterschiedlichen psychischen Kondition der beiden, wobei die Frau die eindeutig Stärkere ist.

Es geht in diesem Roman nicht um die Frage, wer wen unterdrückt. Die Gewalt in der Beziehung zwischen Yolan und Jo wird nicht von Machtfragen diktiert, sondern sie dient einer Wiederherstellung von Kommunikation untereinander. Der Roman bietet weder eine Umkehrung der Verhältnisse wie in *De schaamte voorbij* noch schließt er sich der satirischen Tradition an. Er meldet vielmehr Zweifel an traditionellen Dichotomien an, die über die Konstellation Mann-Frau hinausgehen.

Der Roman *Gemis* (1997) von Manon Uphoff präsentiert das Motiv weiblicher Partnergewalt auf wiederum ganz andere Weise. Die Protagonisten des Romans ist die jugendliche interne Fokalisatorin und Ich-Erzählerin Mara, die ihren Freund Helmi mißhandelt. Die Beziehung steht von Anfang an unter dem Zeichen von Maras Dominanz, der Helmi nichts entgegenzusetzen hat. Er wird charakterisiert durch seine leise, beinahe dünne Stimme, "of hij bang was voor zijn eigen geluid." (*Gemis,* 85f.), und Maras Mutter bezeichnet ihn als "zonder meer de meest verlegen jongen die ik ooit ben tegengekomen" (*Gemis,* 86) Außerdem leidet er an Akne, was Mara keineswegs abschreckt: "Het was niet ondanks, maar dankzij de acne." (*Gemis,* 83) Durch seine Schwächen wird Helmi für Mara ein williger Liebhaber und scheint eine perfekte Projektionsfläche für ihre Wünsche abzugeben:

> Er zijn mensen die zichzelf niet kunnen verdragen, alles is ze te veel en ze slepen zichzelf mee als een zak aardappelen. In het begin ergerde het me niet. Ik deed geen poging hem te verstaan, maar vulde voor mezelf in wat ik wilde horen en hij werd een dichter die het van zichzelf niet wist. (*Gemis*, 85f.)

Die Hierarchie in der Beziehung steht also von Anfang an fest, ebenso, daß Mara ihre Macht ausspielen wird. Die Ich-Erzählerin beschreibt die noch frische Beziehung mit den Worten: "We waren het koningskoppel en ik wist dat ik hem pijn zou doen." (*Gemis*, 91)

Was genau sie mit "pijn" meint, wird schnell deutlich, es handelt sich in der Tat um physische Schmerzen. Eine erste Aktion besteht darin, daß sie Helmi vorschlägt, ihm mit einer verschmutzten Glasscherbe einer kaputten Bierflasche Zeichen in den Rücken zu ritzen (die sich später entzünden werden). Helmi stimmt ohne zu zögern ein. Während sie anfangs noch nicht weiß, wie ernst es ihr selbst ist, steigert sie sich graduell in einen regelrechten Blutrausch und 'zeichnet' immer weiter, obwohl offensichtlich ist, daß es Helmi dabei nicht gut geht. (*Gemis,* 100f.) Diese Scherbenzeichnung ist sicherlich mehrdeutig. Es ist möglich, in ihr den Ausdruck Maras Besitzansprüche gegenüber Helmi zu sehen, ähnlich wie beim Branding von Rindern, ebenso wie einen sadistisch-erotischen Akt, oder auch einfach nur einen Test ihrer Macht.

Etwas später ist es ein Wutausbruch, weil Helmi während einem von Maras Vorträgen einschläft (bezeichnenderweise über ihre persönliche Sicht der blutrünstigen Blaubart-Mythe, in der Blaubart, nicht seine Frau, ein Opfer der Neugier ist). Sie wirft ihm ein Buch (mit dem vielsagenden Titel *Was will das Weib*) an den Kopf und trifft sein Auge, so daß sie Helmi anschließend verarzten muß und ihre Eltern über den wahren Grund für Helmis blaues Auge anlügt. (*Gemis,* 118f.)

Der letzte geschilderte Gewaltausbruch geschieht während einer gemeinsamen Nacht, in der Mara aus einem Traum hochschreckt und Helmi sich nicht sofort wecken läßt. In dieser Szene wird die Gewalt relativ komprimiert und detailliert geschildert:

> Ik gaf hem een duw, maar hij bleef op zijn plek liggen. 'Je slaapt *niet*.' Ik gaf hem opnieuw een zetje. Toen begon ik met mijn vuisten op zijn zij te roffelen.
> 'Je bent wak-ker,', sloeg ik. 'Wak-ker.' Helmi was wakker. Hij maakte zich kleiner, hield zijn armen om zijn knieën en lag gekromd als een komma op het luchtbed.
> 'Als ik zeg dat je me hoort, dan hoor je me!'
> Mijn knokkels veroorzaakten inmiddels een dof geluid.
> 'Ben je nou godverdomme nog niet wakker,' riep ik. 'Nog niet?' Opnieuw een regen van tikken.
> Plotseling schoot hij overeind. Zijn mondhoeken trilden. Hij klemde zijn hand om mijn pols en duwde mijn arm naar beneden. Nu gaat het beginnen, dacht ik tevreden. Nu komt hij in opstand en zal hij zich verdedigen tegen mij, gruwelijke Gorgone waar niet mee te redeneren valt.
> Maar hij liet los en ging opnieuw op de matras liggen.
> 'Walgelijk ben je,' riep ik. 'Ja, verberg je maar. Kruip maar weg onder je steen.' Ik ging rechtop staan. Helmi had zich vastgeklemd aan het luchtbed als een drenkeling aan een stuk hout, maar ik greep het bij de punten en trok het weg, zodat hij met zijn blote buik en knieën over de vloer schoof. Toen ik hem trapte, verdwenen mijn tenen in zijn taille.
> 'Futloze, kloterige, laffe dweil!' (Hij bleef liggen als een vale hond die geen zin meer heeft opzij te springen voor de pantoffel.) (...) Mijn voet kwam drachtig tegen zijn zij. Een geluid alsof ik tegen een kussen trapte. Toen begon hij te huilen. Snotterig en week. Zijn schouders schokten. Vocht trok een slakkenspoortje over zijn wangen. (*Gemis*, 161f.)

Die Funktion dieser Gewalt verschiebt sich im Verlauf der Szene. Sie beginnt mit einer Mischung aus Ärger darüber, daß Helmi nicht sofort 'funktioniert' und der Demonstration von Macht, jederzeit über Helmi verfügen zu können. Sie geht jedoch bald über in den Versuch,

eine wie auch immer geartete Reaktion seitens Helmis zu provozieren und eskaliert, als klar ist, daß es keine Reaktion gibt. Mara beruhigt sich erst wieder, nachdem Helmi beginnt zu weinen.

Von allen hier aufgeführten Beispielen der Partnergewalt mit Täterfokalisation ist dieses Beispiel das einzige, in dem überhaupt eine Reaktion des Opfers geschildert wird, aus der darüber hinaus hervorgeht, daß das Opfer wahrlich leidet. Er erscheint wesentlich schwächer als die Gewaltopfer in der weiblichen Opferfokalisation, die die Gewaltattacken ihrer Partner teilweise mit gemischten Gefühlen, aber jeweils ohne in Tränen auszubrechen, überstehen. Ganz abgesehen davon, daß keine der Gewaltschilderungen gegen Frauen derart heftig und gleichzeitig ohne jeglichen erotischen Touch ausfallen.

Dieses Beispiel orientiert sich definitiv nicht an satirisch-komischen Vorbildern. Ebensowenig geht es um die Rache einer von dem Mann enttäuschten Frau. Der Grund für Maras überbordende Aggressivität gegen Helmi, die ja am Anfang der Beziehung stand, also nicht als Reaktion auf irgend etwas, das er unerwartet getan hätte, ist Mara als erlebendem Ich selbst nicht bewußt. Ihr ist klar, daß sie Helmi unaufhörlich provoziert, und seine konsequente Unterwerfung wird auf Dauer zum Auslöser heftigerer Ausbrüche. Die Ich-Erzählerin kommentiert eine Verbalattacke gegen Helmi: "Ik wist niet waarom ik doorging. Ik geloofde dat het mogelijk was dat Helmi in zou grijpen. Dat iets uit hem naar buiten zou breken." (*Gemis,* 160)

Helmi greift niemals ein. Nach der letzten Attacke beendet er jedoch die Beziehung. An dieser Stelle gibt es einen plötzlichen Umschwung in der Beziehung, die Mara um jeden Preis fortsetzen möchte. An dieser Stelle formuliert sie zum ersten Mal eine mögliche Erklärung für ihre Destruktivität: "Misschien is de liefde wel te groot voor mij, dacht ik, en scheur ik haar daarom in snippertjes, knijp ik haar in stukjes, en plak en verdeel tot ik iets krijg wat ik kan overzien, wat ik zelf heb gemaakt". (*Gemis,* 162)

Gewalt aus Liebe? Die konkrete Autorin Uphoff scheint sich eine solche Lösung durchaus vorstellen zu können. In einem Interview, in dem die Fragestellerin bemerkt, es sähe so aus als habe Mara es darauf angelegt, daß Helmi sie schlagen würde antwortet sie: "Ja, wat is nu een duidelijker bewijs dat je in iemands leven iets betekent dan dat iemand die nooit reageert dat bij jou wél doet?" (Jonge 1998) In einem anderen Interview zeigt sie sich verständnislos darüber, daß die Beziehung zwischen Helmi und Mara nicht als Liebe angesehen werden könnte: "Zelf ben ik geschockt als iemand beweert dat je zo'n relatie als tussen Helmi en Mara geen liefde mag noemen. Waarom in godsnaam niet? Wie bepaalt dat alleen keurige, lieflijke paren van elkaar houden?" (Truijens 1997)

Diese Zitate machen deutlich, daß die Autorintention dieses Romans keineswegs darauf abzielt, weibliche Gewalt gegen männliche Partner, die sich nicht wehren können, an den Pranger zu stellen. So wird er auch offensichtlich nicht verstanden. Die Rezensenten zeigen

wenig Empathie mit dem Opfer, geschweige denn sehen sie *Gemis* als Beispiel eines gesellschaftlichen Mißstandes. Robert Anker charakterisiert die Beziehung Mara-Helmi: "Kort gezegt: een verbaal begaafde gymnasiale treiterkop versus een slome, verlegen, dommige, a-culturele arbeiderzoon. Het is allemaal nogal lamlendig (...)." (Anker 1997) Annemiek Neefjes vergleicht Mara mit der Figur Catherina Buts aus Connie Palmens *De vriendschap,* hat daher vor allem ein Auge auf den Erfahrungshunger Mara, zu dem die Figur Helmi ein Contrapunkt sei: "(...) door Mara's voortdurende confrontatie met haar tegenpool blijft zij gedwongen over haar onrustbarende gevoelens na te denken. Omdat hij de passieve partij blijft, voert zij haar wreedheden hoger en hoger op; dat snijdt door je ziel én fascineert." (Neefjes 1997) Goedegebuure vergleicht *Gemis* mit Désanne van Brederodes *Ave verum corpus* und bezeichnet beide Romane als "zinderend van grensoverschrijdende erotiek". (Goedegebuure 1997).

Dieser Querschnitt durch einige Rezensionen zeigt, daß keiner der Rezensenten auf die Idee kommt, die Rolle des männlichen Gewaltopfers in *Gemis* im Sinne einer Auseinandersetzung mit dem Thema Partnergewalt zu hinterfragen. Niemand scheint in den Übergriffen auf Helmi einen unerhörten Angriff auf dessen persönliche Integrität zu sehen, der in irgendeiner Weise der Aufregung feministischer Kritikerinnen über Schilderungen von Frauenmißhandlungen in der Literatur entspräche. Ebensowenig gibt es Verwunderung darüber, daß hier offensichtlich die üblichen Genderrollen im Hinblick auf Partnergewalt umgekehrt werden. Besonders deutlich wird dies in der Rezension von Hans Warren, der *Gemis* als realistische Darstellung pubertärer Mädchen ansieht und seine dahingehende Argumentation abschließt mit einer zusammenfassenden Beschreibung Maras: "Nou ja, ze is zoals alle andere opgroeiende meisjes zijn." (Warren 1998)

Demnach könnte man polemisch behaupten, daß, zumindest Warrens Meinung nach, alle pubertierenden Mädchen ihre Freunde zuweilen mißhandelten. Daß Warren dies wahrscheinlich nicht gemeint hat, kann man wohl getrost voraussetzen. Ihm geht an dieser Stelle eher um die verworrene Gefühlswelt Maras, nicht um den Aspekt der Gewalt. Trotzdem zeigt dieses Zitat wiederum, wie wenig der an sich ernsthafte Hintergrund der Partnermißhandlung bei der Betrachtung von *Gemis* eine Rolle spielt. Außerdem zeigt es, daß Rezensenten der neunziger Jahre sich in diesem Fall ohne weiteres mit einer weiblichen literarischen Figur abfinden können, die Gewalt gegen einen Mann richtet. Zwischen *Gemis* und *Het hemelse gerecht* liegen sieben Jahre. Könnte es eventuell möglich sein, daß Rezensenten sich in diesen sieben Jahren an die Darstellung weiblicher Gewalt in soweit gewöhnt haben, daß die Unsicherheit darüber mittlerweile gewichen ist? Oder hängt die Akzeptanz der weiblichen Gewalt mit der Darstellung zusammen? An der völligen Abwesenheit sonstiger feministischer Ingredienzien in *Gemis?*

Darüber kann nur spekuliert werden. Die Frage, die es hier zu beantworten gilt, ist nach wie vor die nach dem Spezifische der jeweiligen Gewaltdarstellungen.

Die drei Beispiele sind individuell so unterschiedlich, daß eine einheitliche Typologisierung kaum möglich ist. Die Gewalt der Frauen gegen ihre Männer wird jeweils anders motiviert und äußert sich sehr verschiedenartig. Zwar geht es jedesmal um Gewalt in Beziehungen, jedoch hat dies mit Frauenmißhandlung unter umgekehrten Vorzeichen nur sehr wenig zu tun. Eine Nutzung von Quellen wie soziologische Studien ist nicht ersichtlich.

Gemessen an den Funden aus den vorhergehenden Kapiteln kann aber festgestellt werden, daß von der Faszination von Gewalt und deren Verbindung mit Sexualität so gut wie keine Rede mehr sein kann, geschweige denn von der Lust sadomasochistischer Rituale. Die Gewalttäterinnen sind, bis auf die Aerobiclehrerin in gewissem Sinne, auch keine Opfer, die auf Gewalt seitens des Mannes reagieren. Gewalt wird als Mittel zur Erreichung eines Zieles eingesetzt (den Mann festzuhalten, ihn zu einer Reaktion zu zwingen), wobei das Verhalten der Frau nicht reflektiv problematisiert wird.

Der mißhandelte Mann ist allerdings in diesen Beispielen keine lächerliche Figur. Da die Opfer nicht die Fokalisatoren sind, gibt es kaum Aufschluß darüber, wie sie die Gewalt empfinden. Im Mittelpunkt steht immer die Täterin. Dies ist immerhin ein Konsens, den alle Beispiele teilen: die Erkenntnis, daß das Subjekt von Gewalt durchaus weiblich und das Opfer männlich sein kann. Anscheinend einhergehend mit einer wachsenden Bereitschaft der professionellen Leserschaft, diese Ansicht zu teilen.

2.5 Fazit

Die Theoriebildung der Frauenbewegung zum Thema Partnergewalt, deren Befunde zum größten Teil heute noch Bedeutung haben, fußten zumeist auf der Überlegung, daß die Machtungleichheit des patriarchalischen Systems einer der Hauptgründe für Frauenmißhandlung in der Partnerschaft sei. Diese Kernthese spiegelt sich in der feministischen Literatur der siebziger Jahre auch wieder. *De schaamte voorbij* illustriert nicht nur einen typischen Fall von Frauenmißhandlung, der als paradigmatisch erklärt wird, sondern bezieht die Sachtexte der feministischen Theoretikerinnen direkt mit ein. Die Intention des Textes ist, die Losung "Das Persönliche ist politisch" in literarische Formen umzusetzen.

Die Politisierung des Persönlichen geht in den neunziger Jahren verloren. Eine typische Formulierung der neunziger Jahre, die mehrmals auftaucht, und zwar sowohl in der Literatur

als auch in Kommentaren konkreter Autorinnen, ist die, daß Frauen sich mißhandeln *lassen.* Darin liegt bereits ein essentieller Unterschied zwischen der literarischen Darstellung von Frauenmißhandlung der neunziger Jahre zu Theoriebildung und literarischer Bearbeitung feministischen Hintergrunds: Ein Machtgefälle zwischen Mann und Frau wird nicht mehr a priori vorausgesetzt. Ganz im Gegenteil, es werden Beziehungen geschildert, in denen die Frau, so sie denn nicht die Mächtigere ist, sich zumindest mächtig fühlt.

Ohnehin wird Abstand davon genommen, die Frau als Opfer darzustellen, ganz im Sinne des neuen Frauenideals. Auch wenn sie sich gelegentlichen Übergriffen nicht entziehen kann, so wird die Fortführung einer gewalttätigen Beziehung nie dadurch begründet, daß die Frau keine Möglichkeit sieht, der Situation zu entfliehen oder angstvoll und paralysiert verharrt – Gewalt zu erleiden und zu erdulden gehört anscheinend in eine andere Zeit und in eine andere Generation. Statt dessen wird die Aggressivität des Partners mit individuellen Umständen entschuldigt oder gar gutgeheißen. Das ehedem Politische wird wieder persönlich.

Gleichzeitig verliert die Figur des gewalttätigen Mannes an Schrecken: Drohungen werden nicht ernst genommen, Gewaltphantasien und generelle Gewaltbereitschaft werden als ungemein faszinierend empfunden. Der Umstand, daß Frauen von aggressiver Männlichkeit geradezu magisch angezogen werden könnten, spielte in den Überlegungen feministischer Theoretikerinnen überhaupt keine Rolle. Dabei liegt gerade in der häufigen Koppelung von Sexualität und Gewalt, die den weiblichen Figuren oft zugeschrieben wird, ein Spezifikum der Darstellungen von Partnergewalt der neunziger Jahre.

Dies gilt insbesondere für die Darstellung sadomasochistischer Ritualspiele, die in diesem Korpus nur auf lesbische Sexualität bezogen wird. In feministischem Sinne politisch höchst unkorrekt, in den neunziger Jahren aber durchaus lustvoll und detailreich zelebriert. Frau und Gewalt schließen sich längst nicht mehr aus.

So ist es auch kaum überraschend, daß sich Darstellungen weiblicher Gewalt gegen Männer ebenfalls finden. Dies geschieht nicht im Rahmen satirischer Komik, sondern wird auch als realistische Gegebenheit durchgespielt, wenn auch sehr unterschiedlich bearbeitet.*Het hemelse gerecht* ist der einzige Roman, der sich des Themas mit Humor annimmt und dabei als 'feministisch' verdächtigt wird. Ansonsten kann von gesellschaftspolitischem Engagement allerdings keine Rede sein. Dies ist sicherlich nicht mit der allgemeinen Konzeptlosigkeit in Sachen weiblicher Gewalt gegen Männer zu begründen, die erst in den neunziger Jahren allmählich ein Ende findet. Vielmehr wird der Literatur generell nicht die Funktion zugeordnet, im Sinne einer Anja Meulenbelt auf gesellschaftliche Mißstände aufmerksam zu machen.

Das soll nicht heißen, daß Literatur sich in den neunziger Jahren nicht mehr den Problemen der Zeit widmen würde, aber sie tut es in einer anderen Form. Authentische Erfahrungsberichte, in denen ein Opfer eindeutig positioniert wird und die Analyse und

mögliche Lösungen des Problems bieten, spielen keine Rolle mehr. Der Aspekt der Authentizität, bei Anja Meulenbelt noch ein Qualitätsmerkmal, wird von Autorinnen der Neunziger lieber verschwiegen, es sei denn, er kann pressewirksam ausgeschlachtet werden.

Als gesellschaftlich relevantes Problem, das unbedingt zu beheben sei, wird Partnergewalt allerdings, egal in welcher geschlechtlichen Konstellation, ohnehin kaum noch dargestellt. Statt dessen wird mit literarischen Mitteln und mit einer gewissen Distanz den psychologischen Konditionen hinterhergespürt, die Partnergewalt (von beiden Seiten) bedingen, wobei die Gewalt selbst nicht einmal zwingend problematisiert wird. Die Motive sind jeweils individuell verschieden und werden nicht generalisiert.

Interessant in diesem Zusammenhang ist der offensichtliche Gewöhnungseffekt traditioneller Gewaltdarstellung bei der Literaturkritik: Die explizit geäußerte Intention einer konkreten Autorin, Pam Emmerik, sich ernsthaft mit dem Thema familiärer Gewalt auseinanderzusetzen wird von einigen Kritikern in ihrem Roman nicht wahrgenommen, weil der Darstellungsmodus den seriösen Eindruck zerstört, während andere gerade den neuen Stil preisen. Dies weist auf zweierlei Dinge hin: Erstens, daß Autorinnen der Neunziger es bewußt ablehnen, sich an traditionelle Darstellungsmuster zu halten, weil sie diese offenbar für überholt halten. Zweitens, daß in den neunziger Jahren dieses Darstellungsmuster so neu ist, daß es nur von 'Gleichgesinnten' als seriöse Kritik eingestuft wird.

Zusammenfassend bleibt der Eindruck, daß in den neunziger Jahren literarisch einige heilige Kühe des Feminismus in Sachen Partnergewalt geschlachtet werden. Dies gilt insbesondere für die Analyse der Ungerechtigkeiten des patriarchalischen Systems, der Erhebung von Persönlichem zu Politischem, die Machtlosigkeit der Frau gegenüber einem aggressiven Mann, das Ausleben weiblichen Sadomasochismus und die nicht zuletzt erotische Anziehungskraft gewalttätiger Männer auf Frauen. Gewalt in Beziehungen hat, zumindest in der Literatur, ihren Schrecken für Frauen weitestgehend verloren.

3. Vergewaltigung

Vergewaltigung mag als *das* geschlechtsspezifische Phänomen schlechthin erscheinen, geht man doch in der Regel davon aus, daß ein Mann eine Frau vergewaltigt. Daß es so laut aktueller Ausgaben der Strafgesetzbücher nicht mehr ist, ist das Resultat einer langen Entwicklung, an der die Frauenbewegung als maßgeblich beteiligt gilt.

Die Diskussion der verschiedenen Definitionsansätze dient nicht nur dazu, einen Begriff zu verdeutlichen. Es soll außerdem die Entwicklungsgeschichte des Begriffs deutlich werden und die mit ihm verbundenen ideologischen Konzepte, die letztendlich zu der mittlerweile maßgeblichen Theoriebildung der Frauenbewegung geführt haben.

Feministinnen haben viel Energie aufgewendet, um sich mit "patriarchalischen Mythen" auseinanderzusetzen. Diese Auseinandersetzungen fanden nicht nur auf einer direkt sozialpolitischen Ebene statt, sie bilden auch einen erheblichen Teil feministischer Literaturtheorie. Dies gilt insbesondere für eine spezielle Form der Literaturkritik, mit der aber auch Einfluß auf das literarische Schreiben über Vergewaltigung intendiert wurde.

Der Literaturteil beschäftigt sich zunächst mit der Relektüre zweier als Vergewaltigungsliteratur klassifizierter Romanfragmente von Jan Wolkers' *Kort Amerikaans* (1979[74]). Anhand einer Gegenüberstellung mit einer Kurzgeschichte von Manon Uphoff, die nicht als Vergewaltigungsliteratur bewertet wird, sollen die Paradigmen, die im Hinblick auf das Vergewaltigungsmotiv in der Literaturaxiologie gehandhabt werden, erläutert werden. Gleichzeitig bietet diese Vorgehensweise die Möglichkeit, Postulate feministischer Literaturwissenschaftlerinnen, insbesondere Mieke Bals, im Hinblick auf mögliche "politisch korrekte" Darstellungsmodi zu diskutieren.

Die anschließende Analyse von Vergewaltigungsdarstellungen soll im Anschluß an dieses Kapitel zeigen, ob weibliches Schreiben über Vergewaltigung in den neunziger Jahren die von feministischen Literaturwissenschaftlerinnen formulierten Postulate tatsächlich berücksichtigt, oder ob sich anderweitig Tendenzen feststellen lassen, die auf eine spezifische Art der Darstellung in den Neunzigern hindeuten. Da sich ein erheblicher Anteil der literaturtheoretischen Überlegungen mit der Wahl der Fokalisatoren beschäftigt, wird die Analyse der Primärliteratur nach Opfer- bzw. Täterfokalisation getrennt vollzogen. Diese Form unterstützt das Nachdenken über die These, ob und inwieweit die Wahl des Fokalisators bestimmend für das Schreiben über Vergewaltigung ist.

[74] Die Erstausgabe stammt aus dem Jahre 1962; hier die von Wolkers redigierte Ausgabe aus dem Jahre 1979.

3.1 Vergewaltigung – Allgemeine Konzepte

> "If a woman chooses not to have intercourse and the man chooses to proceed against her will, that is a criminal act of rape." (Brownmiller 1975:18)

Für Susan Brownmiller, die Autorin des feministischen Klassikers über Vergewaltigung *Against Our Will,* läßt sich der Akt der Vergewaltigung in diesem einen Satz universell zusammenfassen. Die Rollenverteilung ist in dieser Definition klar vorgegeben: Der Täter ist ein Mann, das Opfer eine Frau.

Diese Rollenverteilung hat durchaus eine historische Tradition, aber worauf Brownmiller es hier abgesehen hat, ist eine Definition, die alle Vergewaltigungsakte gegen alle Frauen einschließt. In der Geschichte von Gesetzestexten gab es immer wieder Einengungen, die einige Frauen von vorneherein als Opfer ausschlossen. So betraf Vergewaltigung im Kodex von Hammurabi (2000 v. Chr.) nur die Vergewaltigung von Jungfrauen, während vergewaltigte Ehefrauen mitsamt ihrem Vergewaltiger des Ehebruchs beschuldigt wurden. Diese Einengung auf Jungfrauen galt später auch in alten hebräischen Texten oder im mittelalterlichen England. Dort dauerte es zudem relativ lange, bis die Vergewaltigung von Nonnen, Matronen, Witwen, Konkubinen oder Prostituierten als Möglichkeit überhaupt in Betracht gezogen wurde. (Vgl. Brownmiller 1975:18ff.)

Auch nach dem Alten Testament kamen nur unverheiratete Frauen in Frage. Wurde eine Jungfrau vergewaltigt, bestand die Möglichkeit, die Tat durch Zahlung von fünfzig Silberschekeln an den Vater des Opfers und die anschließende Heirat zu vergelten[75]. Eine Frau, die innerhalb der Stadt vergewaltigt wurde, sollte zusammen mit ihrem Täter gesteinigt werden, weil sie offensichtlich nicht geschrieen hatte (sonst wäre sie gerettet worden). Nur außerhalb der Stadtmauern kam das Vergewaltigungsopfer ungeschoren davon, weil kein Helfer zugegen gewesen sein konnte. (Deuteronomium 22,23-29)

Feministinnen wie Brownmiller beschäftigten sich mit den historischen Gesetzestexten und kritisierten anhand dieser Beispiele die männlich ausgerichtete Gesellschaft und die patriarchalischen Machtstrukturen, denen es nicht um die vergewaltigten Frauen gegangen sei, sondern um die 'Sachbeschädigung' männlichen Besitzes:

> The ancient patriarchs who came together to write their early covenants had used the rape of women to forge their own male power – how then could they see rape as a crime of man against woman? Women

[75] Die Option, den Vergewaltiger zu heiraten, wurde auch im mittelalterlichen Europa praktiziert. Auch hier wird deutlich, daß die Entschädigung für das Opfer darin besteht, keine 'gefallene' oder unvermittelbare Frau zu sein, da sie durch den Verlust ihrer Jungfernschaft für den Heiratsmarkt wertlos geworden war.

> were wholly owned subsidiaries and not independent beings. Rape could not be envisioned as a matter of female consent or refusal; nor could a definition acceptable to males be based on a male-female understanding of a female's right to her bodily integrity. Rape entered the law through the back door, as it were, as a property crime for man against man. Woman, of course, was viewed as the property. (Brownmiller 1975:18)

Für die Feministinnen ging und geht es grundsätzlich darum, die Sicht der Frau in den Diskurs über Vergewaltigung einzubringen. Das *Vrouwenlexicon* legt Wert auf die Feststellung, daß sexuelle Gewalt und Vergewaltigung nicht eine gewalttätige Form der Sexualität, sondern eine sexuelle Art der Gewalt sei, die insofern geschlechtsspezifisch sei, als sie sich gegen Frauen richte. (D'Ancona 1989:345)

Die Unterscheidung zwischen gewalttätiger Sexualität und sexueller Form der Gewalt war notwendig, um die Ernsthaftigkeit und Illegitimität von Vergewaltigung zu unterstreichen. Die Frauenbewegung wollte darauf aufmerksam machen, daß das stereotype Bild vom "enge man in de bosjes" nicht mit der Realität übereinstimmte, sondern mehr als die Hälfte der Opfer von Bekannten vergewaltigt wurde. (D'Ancona 1989:346) Die Tatsache, daß Vergewaltigung in der Öffentlichkeit ernst genommen wird, wird als Erfolg feministischer Aktivitäten angesehen:

> When rape was seen as merely enthusiastic sex, the harms it generated were belittled and the activity itself treated by the courts as almost an acceptable pastime. In conceptually transforming rape from 'normal' heterosex into an act of violence, feminist work has reclaimed the harm it generates. Moreover, in linking rape with masculinity in general, feminism has captured the ubiquity of rape and challenged the assumption that only a few perverts 'really rape'. (Smart 1995:110)

Trotz beginnender Aktivitäten seitens der Frauenbewegung bereits in den siebziger Jahren waren die Gesetzestexte auch zwanzig Jahre später noch vom Ausschluß bestimmter Gewaltakte geprägt. So ist ein Vergewaltiger laut §177 des deutschen StGB bis zum Jahr 1993, wer "eine Frau mit Gewalt oder durch Drohungen mit gegenwärtiger Gefahr für Leib oder Leben zum außerehelichen Beischlaf mit ihm oder einem Dritten nötigt (...)". Hier ist das Opfer klar und deutlich weiblich und der sexuelle Akt, um den es geht, heterosexuell und außerehelich. Außerdem bezieht sich der Akt der Vergewaltigung allein auf die Penetration des Opfers. Ausgeschlossen sind nach diesem Paragraphen automatisch homosexuelle Vergewaltigungen, weibliche Täter und Vergewaltigungen in der Ehe.

Für die Frauenbewegung war ein wichtiges Anliegen, auch die Vergewaltigung in der Ehe unter Strafe zustellen. In den Niederlanden schlug der Justizminister 1988 vor, die Formulierung "außerehelich" aus dem Gesetzestext zu entfernen. (Vgl. D'Ancona 1989:388f.) Bereits Brownmiller hatte in *Against Our Wills* vorgeschlagen, Vergewaltigungsparagraphen 'genderfrei' zu formulieren und die Schwere des Vergehens anhand von Parametern wie Grad der erlittenen Verletzung oder der angewandten Gewalt (bewaffnet/unbewaffnet) zu ermessen und sie nicht ausschließlich als Penetration eines Opfers durch einen Penis zu definieren. (Brownmiller 1975:378f.) Brownmillers Ziel war es, eine Möglichkeit zu schaffen, brutale

sexuelle Gewalt im Rahmen des Strafmaßes für Vergewaltigung zu bestrafen und auch männlich-homosexuelle Vergewaltigungen mit einzubeziehen.

Es dauerte bis in die neunziger Jahre, bis die Strafgesetzbücher diese Vorschläge in die Formulierung einfließen ließen. Seit 1992 lautet der §242 des niederländischen Strafgesetzbuches: "Hij die door geweld of een andere feitelijkheid of bedreiging met geweld of een andere feitelijkheid iemand dwingt tot het ondergaan van handelingen die bestaan uit of mede bestaan uit het seksueel binnendringen van het lichaam, wordt als schuldig aan verkrachting gestraft (...)." (Cleiren/Nijboer 2000:809)[76] Mit dieser Formulierung wäre es zum ersten Mal auch möglich, eine Frau wegen Vergewaltigung zu verurteilen.

Trotz der Ausweitung der Definition auf Vergewaltigung in der Ehe und Gewaltakte, die nicht unbedingt eine Penetration erfordern, sehen Feministinnen noch immer Probleme im Zusammenhang mit Vergewaltigung vor Gericht. Ein immer wiederkehrender Kritikpunkt liegt dabei in der Praxis, eine Vergewaltigung an der Intention des Opfers zu messen:

> (...) given the centrality of consent in the definition of rape, it is remarkable that the intention to commit rape depends on the intention of the victim not to be raped. For this reason legal practise has too often shifted from examination of the defendant's intention to examination of the victim's. Any sign of ambivalence in the latter then tends to cast doubt on the intention of the former. (Bal, 1992:367)

Der Druck auf das Opfer zu beweisen, daß es selbst keinerlei sexuelle Ambitionen hatte, und gegen jeden eigenen Willen vergewaltigt wurde, hat eine lange Geschichte. Sie zeigte sich bereits in den Texten des alten Testaments, in denen Frauen nachweisen mußten, daß sie sich gewehrt hatten.[77]

Feministinnen sehen darin nicht nur das Bestreben herauszufinden, ob eine Anzeige wegen Vergewaltigung rechtens ist, sondern auch die implizite Unterstellung, Frauen würden es unterbewußt genießen, vergewaltigt zu werden:

> Männer aller Zeiten und unterschiedlichster politischer Richtungen haben ungeniert behauptet, Vergewaltigung sei für Frauen eine Lust, selbst wenn ihr Bewußtsein dagegen rebelliere. Die Vorstellung wird noch immer aufrecht erhalten: Vergewaltiger glauben, Vergewaltigung befriedige die Frau, bzw. den weiblichen Masochismus. In beinah allen Gesellschaften wurde Frauen der Genuß einer Vergewaltigung unterstellt. (Aaken 2000:296)

Diese Sicht wurde Anfang des letzten Jahrhunderts durch die moderne Psychologie nach Freud oder seinen Schülerinnen Helene Deutsch und Karen Horney unterstützt. Deutsch ging von einem grundsätzlichen Masochismus der Frau aus, der ihrer Ansicht notwendig war, um

---

[76] In Deutschland wird im entsprechenden §177 als Vergewaltigung bezeichnet "wenn der Täter mit dem Opfer den Beischlaf vollzieht oder ähnliche sexuelle Handlungen an dem Opfer vornimmt oder an sich vornehmen läßt, die dieses besonders erniedrigen, insbesondere wenn sie mit einem Eindringen in den Körper verbunden sind" (StGB §177 (2) 1, Stand 2001).

[77] Die Last des Beweises eines Verbrechens lag nicht nur traditionell bei den Frauen, sondern war oft nur schwierig bis unmöglich. Laut van Aaken mußte im Europa des Mittelalters von der Frau der Beweis erbracht werden, daß bei der Vergewaltigung eine Ejakulation *innerhalb* des Körpers der Frau stattgefunden hatte, in China hatte die Frau während der Vergewaltigung unentwegt zu schreien, da selbst eine kurze Unterbrechung der Schreie einer Zustimmung gleichkamen. (Aaken 2000:411)

die Angst und die Schmerzen des Beischlafs zu überwinden. Beide interpretierten Vergewaltigungsfantasien oder -träume als unbewußte Lust an der tatsächlichen Vergewaltigung. (Vgl. Brownmiller 1975:316ff.)

Männer hatten gemäß dieser Ansätze nicht nur das Recht, sondern gewissermaßen die Pflicht, junge Frauen zu ihrem eigenen Nutzen in die Freuden der Sexualität hineinzuzwingen. Dijkstra spricht in diesem Zusammenhang von "therapeutischer Vergewaltigung", die am Beginn des 20. Jahrhunderts als natürlicher Vorgang zur "Vorbereitung des weiblichen Tieres auf die mütterlichen Pflichten" empfunden worden sei, nicht zuletzt sanktioniert durch Psychologen wie Freud oder Anthropologen wie Mantegazza. (Dijkstra 1999:146f.)[78]

Auch Bert van Herk widmet sich in seiner Studie *Waarom mannen verkrachten* den Psychologen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese hätten vornehmlich die Konflikte des Individuums betont, das zum Vergewaltiger wurde, also den Mann, und das Opfer gerne außen vor gelassen. (Herk 1985:24) Untersucht worden sei vorzugsweise das Verhältnis des Vergewaltigers zu seiner meist dominanten oder überbeschützenden Mutter (während der Vater keine Rolle spielte), im besonderen Hinblick auf ihr 'kastrierendes Verhalten', dem Männer mit einem Beweis ihrer Männlichkeit, sprich einer Vergewaltigung, zu begegnen suchten. Ebenso im Fokus habe die Ehefrau gestanden, die verdächtigt wurde, den Mann durch Prüderie, Frigidität oder anderes 'unweibliches Verhalten' zur Vergewaltigung zu treiben. (Herk 1985:27f.)

Der Vergewaltiger habe insofern als geistesgestört gegolten, als er seine natürlichen sexuellen Triebe nicht soweit unter Kontrolle hatte, daß er sie nicht unterdrücken konnte[79]. (Herk 1985:29). Der niederländische Psychiater Zeegers vertrat in den sechziger Jahren die These, daß Männer von Natur aus aggressiver und gewaltbereiter seien (was überdies von ihnen auch erwartet würde), und daß eine Vergewaltigung oft einfach auf einem Mißverständnis zwischen Mann und Frau beruhe, was ihre Einwilligung angehe, obwohl 'ein bißchen Zwang und Gewalt' durchaus gewöhnliches Betragen sei. (Vgl. Herk 1985:23f.) Zusätzlich zu der grundsätzlichen Annahme, Männer hätten Schwierigkeiten, ihre Triebe im Zaum zu halten, konstatiert van Herk, daß Wissenschaftler dieser Zeit von einer permanenten, wenn auch zum Teil 'unbewußten Verführung' durch die Frau ausgingen.

---

[78] Psychiater vertraten bis in die sechziger Jahre hinein die These, daß Frauen aufgrund ihres Masochismus und ihrer ambivalenten Gefühle gegenüber Sexualität an sich Sex überhaupt nur unter Zwang genießen könnten. Männer würden von Frauen bewußt oder unbewußt verführt und zur Vergewaltigung herausgefordert. (Vgl. Herk 1985:24f.)

[79] Dijkstra zeigt in seinem Buch, wie die Unfähigkeit die Triebe zu beherrschen um die Jahrhundertwende auf die 'niederen Rassen' und auch Frauen projiziert wurden. Sie wurde nicht als Zeichen von psychischer Krankheit, sondern Minderwertigkeit oder Degeneriertheit gewertet. Demnach waren auch Vergewaltiger minderwertig und/oder degeneriert, es sei denn, sie setzten sich heroisch in 'therapeutischer Vergewaltigung' für die Frauen ein. (Dijkstra 1999:170)

In der Soziologie führte Amir 1971 dafür den Begriff *victim precipitation* ein. Dieser bedeutet, daß das Verhalten des Opfers vom Täter als Einladung zu sexuellem Kontakt interpretiert wird, bzw. als Zeichen, daß es dem sexuellen Kontakt schon zustimmen werde, wenn der Mann etwas dränge. Dabei ist es weniger wichtig, wie die Frau sich tatsächlich verhält, als vielmehr wie der Mann ihr Verhalten sieht. Dem unterliegt der Gedanke, daß Frauen oft nicht deutlich genug sagten, was sie eigentlich wollten; andererseits könne ein Mann aber auch nicht meinen, die Frau fordere ihn sexuell heraus, wenn sie dies nicht auch wirklich tue. Als Herausforderung gelte bereits, wenn sie sich 'unweiblich' betrage, einen schlechten Ruf habe oder alleine in ein Café gehe. Ebenfalls zur *victim precipitation* gehören Situationen, in denen Täter und Opfer sich bereits kennen: Als 'echte' Vergewaltigung' gilt allein die unter Fremden. (Vgl. Herk 1985:25ff.)

Amir ging laut van Herk außerdem davon aus, daß Vergewaltigung eher eine Sache der unteren Schichten sei, in denen aggressives Betragen ohnehin häufiger vorkomme und in Verbindung mit Sexualität auch eine viel größere Rolle spiele. Amir glaubte dies mit Statistiken belegen zu können, die besagten, daß die meisten Vergewaltiger aus den unteren Schichten kämen (und daher, bedingt durch das soziale Gefüge in den USA, auch meist Farbige waren). Van Herk gibt an dieser Stelle zu bedenken, daß diese Interpretation von statistischem Material sehr fragwürdig ist. So verweist er auf die in der Kriminologie gängige These, daß Delinquenten aus den höheren Schichten generell seltener angezeigt oder verurteilt würden, da ihnen z.B. andere finanzielle Mittel (z.B. für bessere Anwälte) zur Verfügung stünden und sie daher in den Statistiken unterrepräsentiert seien. (Herk 35f.)

Van Herk bezeichnet die Thesen von Zeegers oder Amir als dubios und angreifbar. Sie entstünden zumeist aufgrund von männlich subjektiven Ausgangspunkten, die sich eher durch den Willen zur Apologie als zur Aufklärung auszeichneten und würden durch fragwürdige wissenschaftliche Methoden gestützt. (Vgl. Herk 1985:30f.)

Auch wenn diese Theorien heutzutage wohl nicht als wissenschaftliche Fakten vertreten werden, so spielen sie dennoch eine Rolle, wenn der Täter seine Tat entschuldigen will. "Wenn sie nein sagt, meint sie ja" und "aber sie wollte es doch" haben längst den Standard immer wiederkehrender Klischees erreicht. Wer seine Tat herunterspielen will, wird behaupten, das Opfer habe es genossen, ob er nun selbst daran glaubt oder nicht.

Natasha Walter hält die Frage nach der Intention des Täters alleine schon deshalb für problematisch, weil viele Vergewaltiger ihre Tat selbst nicht als Vergewaltigung definieren würden. (Vgl. Walter 1999:124) Auf der einen Seite möge dies an mangelndem Schuldbewußtsein liegen, auf der anderen Seite sei es für die Täter das Einfachste zu behaupten, sie hätten die Vergewaltigung keinesfalls intendiert, sondern nur Sex gewollt und

die Zeichen der Frau als Konsensus mißverstanden. Die 'wissenschaftliche' These der *victim precipitation* bietet dazu ein ausgezeichnetes *vocabulary of motive.*

Einige Juristen fordern daher laut Walter Verurteilungen auch dann wenn der Beklagte (angeblich) nicht bemerkt habe, daß das Opfer in die Tat nicht eingewilligt habe, ihm dies aber nach Meinung des Gerichts hätte auffallen sollen. (Walter 1999:136) Damit wäre eine Umkehrung der bisherigen Verhältnisse erreicht: Im Zentrum der Problematik stünde die Befindlichkeit des Opfers und das Betragen des Täters.

In der Zwischenzeit aber ist es feministischen Kritikern wie Walter immer noch ein Dorn im Auge, daß im gegenwärtigen Prozeßalltag noch das Opfer, dessen Charakter und seine sexuelle Vorgeschichte im Vordergrund stehen. Untersucht würde nach wie vor, ob es nicht falsch zu interpretierenden Signale an den Täter ausgesendet und die Vergewaltigung dadurch provoziert habe, bzw. ob die Anklage nicht grundsätzlich falsch sei. Die (mitunter gewalttätige) Vorgeschichte des Täters werde meist ausgeblendet, die Frage, was der Täter getan habe, um sicherzustellen, daß die Frau ihre Zustimmung gegeben hat, oft gar nicht erst gestellt: "He is not expected to have sought consent in any way, however slight, yet she is always expected to have expressed in every fibre of her being evidence of total asexuality." (Walter 1999:130)

Dem Verhalten des Opfers wird nach Meinung der Feministinnen zu viel Aufmerksamkeit gezollt, seinem Befinden während und nach der Vergewaltigung jedoch zu wenig. Van Herk, der sich nicht als Feminist sieht, stimmt dem zwar zu und erkennt die Erfolge der Frauenbewegung im Bezug auf die Vergewaltigungsdebatte an, ist aber einigen Punkten der Ideologie nicht einverstanden. Vor allem stört ihn die Aussage, alle Männer seien potentielle Vergewaltiger. Zwar findet er für die Richtigkeit dieser Aussage einige Argumente, die aber letztendlich nicht wett machten, daß eben nicht alle Männer gleich seien, und nicht alle das Potential auch realisierten:

> Afgezien van verschillen in situatie zijn er ook verschillen tussen mannen. Of een man zich in een gegeven situatie wel of niet seksueel gewelddadig gedraagt kan een aantal gronden hebben: (a) morele overwegingen: niet alle mannen zijn even sterk doordrongen van de norm dat seksueel geweld tegen vrouwen tot op zekere hoogte toelaatbaar is; (b) praktische overwegingen: niet alle mannen hebben seksueel geweld 'nodig' om zich maatschappelijk en seksueel man te voelen; (c) sociale en juridische overwegingen: sociale controle, de angst om gepakt te worden en als verkrachter gestigmatiseerd en veroordeeld te worden. (Herk 1985:146f.)

Um Vergewaltigung bekämpfen zu können, so das Ergebnis von van Herks Untersuchungen, müsse man die sexistischen Bilder, die Männern in der Erziehung oder durch Reklame und Pornographie verinnerlicht hätten, die Prostitution und die Ermunterung zu aggressiven Betragen ausmerzen. (Herk 1985:147)

Dies ist kein Widerspruch zu einem Teil feministischer Analysen. Bereits Brownmiller wies auf den Zusammenhang von Prostitution, Pornographie und Vergewaltigung hin (Brownmiller 1975:391ff.), Andrea Dworkin ist wohl die bekannteste Theoretikerin auf

diesem Gebiet. Pornographie bereitete für Feministinnen von jeher den theoretischen Boden für Vergewaltigung:

> Porno is vrouwenhaat. Het feministies anti-porno standpunt is dan ook een aanklacht tegen producenten en konsumenten. Het is echter niet de voorstellingspraktijk op zich, waartegen de anti-porno akties zich richten. Het verband dat gelegd wordt tussen de verschillende praktijken van seksueel geweld tegen vrouwen en de voorstellingen van geweld in porno staat hierin centraal. Porno is de theorie, verkrachting de praktijk. (Labrijn 1993)

Der Kampf gegen Pornographie wurde zu einem wichtigen Element in der Bekämpfung von Vergewaltigung,[80] ein anderes war der Versuch der Loslösung aus der Opferrolle durch Überwindung der Schwäche, d.h. durch das Erlernen von Selbstverteidigung. Dabei ging es nicht nur um die physische Kraft, sondern auch um die psychische Stärke, die aus dem Wissen, wie man sich gegen Angreifer wehren kann, erwachsen sollte. (Vgl. Brownmiller 1975:403f.)

Van Herk kritisiert jedoch, daß Feministinnen die Abschaffung der Vergewaltigung allein durch Gleichberechtigung und ein eigenes Einkommen für Frauen erreichen wollten. (Herk 1985:147). Diese Unterstellung van Herks ist zwar eine Verkürzung, tatsächlich formt die Kritik an der Machtungleichheit zwischen Mann und Frau in der Gesellschaft aber, wie so oft, den Kern feministischer Analysen auch im Hinblick auf das Problem Vergewaltigung.

Zentral für Feministinnen stand in der Regel die Vorstellung, Vergewaltigung sei in der patriarchalischen Gesellschaft ein Machtinstrument, das von Männern gegen Frauen gerichtet werde. Van Aaken sieht den Beginn des Patriarchats zu dem Zeitpunkt, als Männer "ihren Penis als zeugende Waffe interpretierten" und begannen, Frauen zur Unterwerfung zu vergewaltigten. (Aaken 2000:289) Für Susan Brownmiller ist Vergewaltigung die Folge eines biologischen Zufalls, der den Mann mit der Möglichkeit ausgestattet hat zu vergewaltigen und bezeichnet diese Entdeckung (der Genitalien als Waffe) als die größte Entdeckung prähistorischer Zeiten neben der der Steinaxt und des Feuers. (Brownmiller 1975:12f.) Die unterschiedliche biologische Beschaffenheit von Mann und Frau ergäbe den Anfang der sozialen Ungleichheit:

> From the humblest beginnings of the social order based on a primitive system of retaliatory – the *lex talionis:* an eye for an eye – woman was unequal before the law. By anatomical fiat – the inescapable construction of their genital organs – the human male was a natural predator and the human female served as his natural prey. (Brownmiller 1975:16)

Eher postmodern orientierte Feministinnen wie Winifred Woodhull halten diese Ansicht für biologischen Determinismus, der die Frau als von vorneherein entmachtet darstelle. Viel wichtiger sei es, die Machtstrukturen der Gesellschaft zu dekonstruieren: "If we are seriously to come to terms with rape, we must explain how the vagina comes to be coded – and

---

[80] Im Verlauf der achtziger Jahre wurde dieses Element allerdings wesentlich abgeschwächt, zu Gunsten einer Forderung nach feministischer Pornopraxis. (Vgl. Vintgens 1983:417)

experienced – as a place of emptiness and vulnerability, the penis as a weapon, and intercourse as violation, rather than naturalize these processes through references to "basic" physiology" (Woodhull 1988:171) Woodhull geht es darum festzustellen, daß Vergewaltigung nicht fatalistisch als natürliche, biologische Gegebenheit angesehen wird, an der nichts zu ändern sei.

Van Aaken bezeichnet Vergewaltigung, und dabei gesondert "Bandenvergewaltigung", als eine 'Erfindung' patriarchalischer Gesellschaften, die weder mit dem Willen zur Fortpflanzung noch mit tierischem Erbe, der Evolution oder überhaupt biologischen Faktoren zu tun habe. Alleiniges Ziel dieser Erfindung sei es, aufmüpfige Frauen zu disziplinieren und männliche Dominanz zu unterstreichen. Durch kollektive Vergewaltigungen hätten Männer ihre eigene Herrschaft und weibliche Minderwertigkeit geschaffen, und es sei aus dieser Sicht nicht überraschend, "daß solche Maßnahmen auch in Kulturen üblich waren und straffrei blieben, die Vergewaltigung ansonsten unter Strafen stellte". (Aaken 2000:292)

Zur Abschaffung des Übels kann es also nicht alleiniges Ziel feministischer Hilfseinrichtungen sein, Vergewaltigungsopfer individuell aufzufangen, sondern es muß ein breiterer sozialer Zusammenhang hergestellt werden. Unter dem Stichwort *vrouwenhulpverlening* erläutert das *vrouwenlexicon,* daß weiblichen Opfern männlicher (sexueller) Gewalt von Einrichtungen wie *Vrouwen Tegen Verkrachting* oder *Tegen haar Wil* vor allem Unterstützung im Streben nach größerer Unabhängigkeit und die Möglichkeit, sich über ihre untergeordnete soziale Position bewußt zu werden, gegeben werde:

> Binnen de marges van psychologische en psychiatrische opvattingen probeerde de vrouwenhulpverlening vrouwen bewust te maken van hun maatschappelijke positie en samen met hen de voorwaarden te scheppen om de situatie te veranderen. De machtsongelijkheid tussen de seksen heeft voor vrouwen ingrijpende gevolgen, zowel voor hun maatschappelijke mogelijkheden als voor hun persoonlijk leven. Bewustwording kan de positie van individuele vrouwen versterken en de mogelijkheden richting te geven aan het eigen leven vergroten. (D'Ancona 1989:415)

Die Position von Frauen in der Gesellschaft ist in der Sicht mancher Feministinnen allerdings auch in den neunziger Jahren noch nicht auf zufriedenstellende Art verbessert, vor allem dann nicht, wenn es um Vergewaltigung von Frauen geht.

Walter zitiert eine Umfrage aus dem Jahre 1994, laut der nur 6% aller vergewaltigten Frauen überhaupt zur Polizei gehen. Zusammen mit einer anderen Statistik, die besagt, daß nur 3% der angezeigten Vergewaltiger verurteilt würden, kämen auf einen verurteilten Vergewaltiger 199 andere, die frei blieben[81]. Für sie muß es weiterhin das Ziel des

[81] Wobei diese Rechnung natürlich nur aufgeht, insofern alle angezeigten Vergewaltiger auch wirklich Vergewaltiger sind – eine Tatsache, die Walters nicht in Zweifel zieht.

Feminismus sein, Frauen in einem viel höherem Maße dazu zu bringen, Vergewaltigungen anzuzeigen und ihr Recht auf Bestrafung des Täters durchzusetzen.(Walter 1999:123)

Carol Smart sieht auch in den neunziger Jahren noch keine Basis für eine genuine Verhandlung von Vergewaltigung vor Gericht. Sie schreibt: " (…) the judiciary and the courts cannot distinguish between rape (violence) and consensual sex for the simple reason that under patriarchy consensual sex is a myth for women who do not have freedom of choice." (Smart 1995:111)

Unter diesem Gesichtspunkt würde *jeder* heterosexuelle Akt zu einer Vergewaltigung der Frau, solange die Voraussetzungen völliger Gleichheit zwischen Mann und Frau nicht geschaffen sind. Eine ähnliche Ansicht, wenn auch deutlich eingeschränkt auf jeden *ersten* heterosexuellen Akt, hatte de Beauvoir ein halbes Jahrhundert zuvor geäußert: "Im übrigen ist die erste Penetration auch bei größter Nachsicht und Höflichkeit des Mannes immer eine Vergewaltigung". (Beauvoir 1999:466) Der erste Koitus, so de Beauvoir, sei für ein Mädchen immer eine "Demütigung", es würde "beherrscht, unterworfen, besiegt"; während es sich selbst als passiv empfinde und den Geschlechtsverkehr "erleide", könne sich der Mann "aktiv" verausgaben. (Beauvoir 1999:466f.)

Das Problem an Äußerungen wie der de Beauvoirs oder Smarts ist, daß sie die Konnotation des Begriffs auf Situationen ausweiten, die 'normalerweise' (in einem eher juristischen Sinne) nicht unter 'Vergewaltigung' fallen würden. Überhaupt ist in der Diskussion um Vergewaltigung eine gewisse Unlust zur Differenzierung zu beobachten. Ein Beispiel für eine Studie, die die unterschiedlichsten Formen von Vergewaltigung, sowohl im übertragenen als im wörtlichen Sinne, unterschiedslos über einen Kamm schert, ist Mieke Bals *Verkrachting verbeeld.* Bal behandelt die systematische Vergewaltigung von Frauen im Krieg, erquengelten Sex von drängelnden Partnern, brutale Übergriffe fremder Psychopathen und die "symbolische verkrachting die binnen de wetenschap plaatsvindt"[82] völlig gleichberechtigt nebeneinander. (Vgl. Bal 1988)

Die feministischen Ansätze blieben nicht unwidersprochen. Die Gegenstimmen kommen aber nicht etwa aus dem Lager ewig gestriger Männer, die ihre Pfründe verteidigen, sondern von Frauen wie Camille Paglia, die sich selbst nicht als Anti-Feministin sieht, sondern als progressive Denkerin eines neuen Feminismus[83].

---

[82] Sie meint damit primär die arrogante Haltung männlicher Akademiker gegenüber dem Fach *vrouwenstudies*.

[83] Paglia selbst in einem Interview: "Vor allem bin ich nicht, wie behauptet, "Antifeministin". Ich bin eine Feministin, die den derzeitigen Feminismus radikal reformieren und zu einer vernünftigen Einstellung gegenüber dem Leben zurückführen möchte." (Paglia 1993b:67)

3.2 Widerstand gegen feministische Analysen gestern und heute

Bereits in den siebziger Jahren kritisierte Renate Rubinstein die Ausweitung des Vergewaltigungsbegriffs auf Worte oder Blicke und griff dabei den Feminismus im Allgemeinen an:

> Wat het [Vergewaltigung - CK] niet is: ik ken geen vrouwen die zich reeds door een blik of een woord laten verkrachten, bij mij zou zoiets werkelijk godsonmogelijk zijn. Fysiek is iets anders, dat is overmacht, dat kan iedereen overkomen, net als vermoord of bestolen worden, maar 'psychisch, sociaal en verbaal' je laten verkrachten daar moet je wel een ongewoon miserabel wezen voor zijn, en een vrouw hoef je er niet voor te zijn. Als ik de leden van de feminisme-industrie aanhoor, die elkaar allemaal napraten, begrijp ik dat ook intellectuele verkrachting bestaat en dat het ondergaan wordt als een zegen. (Rubinstein 1979:18)

Rubinstein wirft den Feministinnen ihrer Generation vor, durch Übertreibung den Begriff bis zur Unkenntlichkeit zu verwässern und ihn dadurch seiner Ernsthaftigkeit zu berauben ("Verkrachting krijgt hierdoor het cachet van iets heel gewoons en dus niet strafbaars." (Rubinstein 1979:20)). Sie sieht die Schwierigkeiten, die es Opfern von Vergewaltigungen bereitet, wenn sie ihre Tat erst beweisen müssen. Auf der anderen Seite sei es aber auch Aufgabe des Rechtstaats, niemanden ohne Beweise zu verurteilen. Das sei zwar ein Dilemma, aber so tragisch es auch sei, ohne dieses rechtstaatliche Axiom walte auf Dauer totalitäre Willkür (Rubinstein 1979:16f.) Sie verweist auch darauf, daß der Bereich Sexualität nicht so eindeutig zu definieren und abzugrenzen sei, wie von Feministinnen dargestellt. Konkret geht sie dabei auf die Aussage ein, "wenn sie 'ja' sagt, meint sie 'nein'" sei ein von Männern in die Welt gesetztes Klischee, das sie kommentiert: "Als smoes zal dit zeker weleens goed uitkomen, maar het lastige is dat het geen fabeltje is." (Rubinstein 1979:20)

Sie gründet diese Aussage nachdrücklich auf ihre eigene Erfahrung, daß 'nein' und 'nein' nicht immer dasselbe sei. Das Problematische sei allerdings, daß man das eine manchmal schwer vom anderen unterscheiden könne, weil Sexualität eben doch ein schwieriges Gebiet sei:

> Dat niet genoegen nemen met het eerste nee is geen verkrachting, maar het heeft ermee te maken, het grenst eraan, we bevinden ons hier op een verdomd mistig terrein, waar niemand nog zo precies weet wat-ie wil of wat zij wil. Tegen de tijd dat je het weet, heb je soms spijt en soms niet. Bij uitstel is dit het gebied waarop gelogen wordt en gehuicheld en gerationaliseerd. (Rubinstein 1979:20f.)

Die Einwürfe Rubinsteins zeigen nicht nur, daß es von Anfang an Gegenstimmen von Frauen in der feministischen Vergewaltigungsdebatte gab, sondern auch, daß sich die Debatte von den siebziger bis in die neunziger Jahre nicht wesentlich verändert hat. Die Studie Bals, auf die man Rubinsteins Kritik rein inhaltlich bezogen sehen könnte, entstand knapp zehn Jahre später.

Feministischer Vergewaltigungsdiskurs und antifeministischer Gegendiskurs lösten sich zeitlich gesehen nicht ab, sondern hielten sich gegenseitig Stand. In den neunziger Jahren

wurde die Position Rubinsteins von anderen Frauen übernommen. In den Niederlanden integrierte Malou van Hintum ihre Kritik des Umgangs mit Vergewaltigung seitens der Frauenbewegung in ihre Feminismuskritik in *Macha!Macha!,* während Camille Paglia viel mediales Aufsehen durch ihre als extrem empfundenen Positionen zum Thema erregte.

Malou van Hintum wirft dem 'Jammerfeminsimus' vor, in seinem Opfergehabe versumpft zu sein und die Seriösität der Vergewaltigungsdebatte durch ständige Ausweitungen gefährdet zu haben. Ihre Kritik schließt sehr eng an die Rubinsteins an:

> Sinds geile blikken, nafluiten en obsceniteiten roepen onder seksueel geweld gerekend mogen worden, kunnen we iemand die beweert er slachtoffer van te zijn niet op voorhand serieus nemen. Het begrip 'verkrachting' is niet meer wat het geweest is sinds het uitoefenen van de echtelijke plicht zonder brandend verlangen eronder valt, evenals gewoon slechte seks waar men achteraf spijt van heeft. (Hintum 1995:24)

Van Hintum plädiert für mehr Selbstbewußtsein und –verantwortung von Frauen. Eine Frau, die sich von vorneherein nichts gefallen lasse, komme auch mit sexueller Gewalt seltener in Berührung. Außerdem müsse jede Frau lernen, verbal und nonverbal deutlich zu machen, was sie von Belästigung halte. (Hintum 1995:26f.)

Camille Paglia widmet in ihrem Buch *Der Krieg der Geschlechter* dem Phänomen der "Rendezvous-Vergewaltigung" (*date rape*) gleich mehrere Artikel. Der Grund für diese Häufung findet sich in der Veröffentlichung von Interviews, die Paglia im Zuge der Debatte, die sie losgetreten hatte, gab. Im Kern ihrer Position steht nicht nur eine grundsätzliche Feminismuskritik, sondern auch Kritik an den Zuständen an amerikanischen Universitäten, sowie eine grundsätzlich "chtonische" Auffassung von Sexualität.[84]

Paglia ist der Meinung, daß die amerikanische Debatte der Rendezvous-Vergewaltigung von der Propaganda geprägt werde, "die von teuren Colleges und Universitäten im Nordosten der USA mit ihrem Übermaß an langweiligen, verklemmten feministischen Akademikerinnen und verwöhnten, im Geld schwimmenden Studentinnen ausgeht." (Paglia 1993a:64) Sie bezeichnet Studentinnen, die sich auf Studentenpartys betrinken als "Närrin" und Mädchen, die ohne sexuelle Absichten mit Studenten allein aufs Zimmer gehen als "Idiotin". (Paglia 1993a: 62)

Schuld an dieser Naivität sei der Feminismus, der den Frauen vorgegaukelt habe, das Vergewaltigungsproblem sei zu lösen:

> Ein Jahrzehnt lang hat der Feminismus seinen Adeptinnen die Losung eingepaukt: "Vergewaltigung ist ein Gewaltverbrechen, kein Sexualdelikt". Es ist dieser süßliche Shirley-Temple-Quatsch, der junge

---

[84] Paglia erklärt ihre Sicht auf die menschliche Sexualität ausführlich in dem Kapitel "Sexualität und Gewalt", das als eine Art Vorwort zu ihrem Buch *Die Masken der Sexualität* fungiert. Sie basiert ihre Überlegungen auf der Perspektive de Sades, den sie als Antipoden zu Rousseau behandelt (den sie wiederum als Gedankengeber für den Feminismus bezeichnet). Die Natur ist demnach nicht schön und friedvoll, sondern häßlich und grausam, und Sexualität dionysisch oder chtonisch, eine "dunkle Macht", etwas "Dämonisches". (Paglia 1992:11-59)

> Frauen ins Verderben gestürzt hat. Vom Feminismus irregeleitet, rechnen sie nicht damit, daß der nette Junge aus gutem Haus, der im Seminar neben ihnen sitzt, sie vergewaltigen könnte. (Paglia 1993a:62)

Sexualität sei aber grundsätzlich ein "Kampf der Geschlechter" (Paglia 1993b:82). Frauen hätten sexuelle Macht über Männer, und Männer schlichtweg Spaß an Vergewaltigungen. Dies zu begreifen sei wesentlich für Frauen, um sich selbst zu schützen, da ohne Bewußtsein der Gefahr die Vorsicht fehle:[85]

> Der Feminismus mit seinem feierlichen Muckertum kann das erotische oder lustbereitende Moment nicht begreifen, daß für Männer in der Vergewaltigung steckt, ganz zu schweigen von dem wilden, ansteckenden Delirium einer Bandenvergewaltigung. Frauen, die das Phänomen Vergewaltigung nicht verstehen, können sich auch nicht davor schützen. (Paglia 1993a:62)

Sie will aber nicht so verstanden werden, als wolle sie Vergewaltigung legitimieren oder einen biologischen Determinismus vertreten (Paglia 1993b:77). "Männer mit Moral" hätten nie geraubt, gemordet oder vergewaltigt, der "Anspruch des Feminismus, das Vergewaltigungsproblem entdeckt zu haben", sei schlichtweg falsch. (Paglia 1993b:81)

Frauen sollten deutlich machen, was sie wollten und angesichts sexueller Belästigungen durch Studenten ihre Frau stehen ("Sag: 'Halt die Klappe, Blödmann. Und verpfeif dich in deinen Schweinekoben, in den du gehörst!'"), anstatt sich bei den "universitären Mauerblümchen auszuweinen". (Paglia 1993a:64) Paglia verwahrt sich gegen Einmischung universitärer Instanzen in das Sexualleben der Studenten mit der Begründung, daß Studentinnen ihrer Generation 1964 dafür kämpften, diese aus den Schlafsälen der Studentinnen zu verbannen und im Gegenzug zu dieser Freiheit das Risiko der Vergewaltigung eingingen. (Paglia 1993b:67)

Die oft angesprochenen traumatischen Erfahrungen für die Opfer von *date-rapes* sieht sie als Folge feministischer Beraterinnen, die den Opfern ihre Traumata oft erst einreden würden. (Paglia 1993b:72) Das "feministische Gefasel, daß Menschen im Grunde fürsorgliche und gutartige Wesen sind und daß Sex eine wunderbare Sache zwischen zwei Gleichgesinnten ist", führe dazu, daß Vergewaltigung von Frauen als verheerende, psychische Erfahrung empfunden würden, "weil man mit einer albernen, naiven Mary-Poppins-Haltung ans Leben herangegangen ist". (Paglia 1993b:74)

Es ist wenig verwunderlich, daß Paglias provokante Äußerungen nicht überall begrüßt wurden. Eine ihrer Interviewpartnerinnen, Sonya Friedman, sah in Paglias Äußerungen den "Aufruf an die Frau, sich wieder zu verschleiern." (Paglia 1993b:80) Celia Farber berichtete

---

[85] Paglia geht immer wieder auf das Beispiel einer Person ein, die ihre Geldbörse auf einer Parkbank liegen lasse und sich hinterher beschwere, daß sie gestohlen wurde: Der Dieb würde zwar bestraft, das Opfer aber trotzdem darauf aufmerksam gemacht, daß es sich dumm verhalten habe. (Paglia 1993b:81) Van Hintum beruft sich in ihren Betrachtungen in diesem Punkt auch auf Paglia. (Vgl. Van Hintum 1995:27)

von heftigen Reaktionen auf ein Interview und dem allgemeinen Eindruck, Paglia wolle die Vergewaltiger in Schutz nehmen. (Paglia 1993b:73)

Die Vorwürfe konterte Paglia in einer Vorlesung zur Krise an den amerikanischen Universitäten anhand eines Beispiels, in dem eine Studentin während eines Rendezvous mit einem Studenten auf dessen Zimmer vergewaltigt wurde:

> Dies ist eine lächerliche Situation. Im Falle einer wirklichen Vergewaltigung will ich gerne helfen, den Typen am nächsten Baum aufzuknüpfen. Ich hätte absolut kein Mitleid. Ich würde mein Taschenmesser nehmen (...) und mithelfen, den Vergewaltiger zur Strecke zu bringen und zu bestrafen. Diese Sache aber ist verheerend. Was wir nicht brauchen können, sind diese weißen Mittelschichtmädchen, die zu Hause verwöhnt wurden und nun glauben, alles tun zu können, wozu sie Lust haben. Sie verstehen nicht, was abläuft und daß da vielleicht eine unterschwellige Sexualität, etwas Provokatives in ihrem Verhalten ist, "Sagen sie nicht 'provokativ', denn damit geben sie *dem Opfer* die Schuld!" Nun ja, Frauen werden *nie* ernst genommen werden, wenn sie nicht die volle Verantwortung für ihre Sexualität übernehmen. (Paglia 1993c:273)

Paglia wählt hier wiederum eine sehr drastische Form um deutlich zu machen, daß sie nicht undifferenziert über alle Formen von Vergewaltigung spricht, wenn sie Frauen zur Eigenverantwortung aufruft, sondern nur über Situationen bei Rendezvous. Sie unterscheidet konsequent zwischen "wirklicher Vergewaltigung" und der Rendezvous-Vergewaltigung. Unter der "wirklichen Vergewaltigung" versteht sie "wenn der Vergewaltiger ein Wildfremder ist oder wenn die offen sexuellen Handlungen in eine nicht-sexuelle Situation einbrechen". (Paglia 1993b:78)

Tatsächlich greift sie mit dieser Haltung die Grundpfeiler der feministischen Analysen an, die Wert auf die Feststellung legten, daß Vergewaltiger eben nicht nur fremde Männer ('de enge man in de bosjes') seien, sondern auch Ehemänner oder Freunde, und gerade diesen Unterschied wettmachen wollten. Außerdem versteht sie Vergewaltigung nicht als Form männlicher Machtpolitik, sondern als sexuellen Ausdruck.

Zwar wurde diese Haltung in dem Aufsatz Rubinsteins schon vorweggenommen, erreichte aber weit weniger mediales Interesse. Die Positionen, die von van Hintum, Rubinstein und Paglia vertreten werden, entsprechen in ihrem Aufruf zu mehr weiblichen Selbstbewußtsein und weiblicher Stärke den Postulaten der idealisierten *bad girls*, die so typisch für die neunziger Jahre sind.

Alle drei ergehen sich ausführlich in Kritik des Siebziger-Jahre-Feminismus, vor allem an dessen Opferzentriertheit und Undifferenziertheit. Sie wollen eine Trennung zwischen 'echter' Vergewaltigung und verbalen, symbolischen und von den Frauen selbst durch ambivalentes Verhalten provozierten Attacken und verlassen so die argumentativen Bahnen, die Vergewaltigung als Nebenprodukt des patriarchalischen Unterdrückungsapparates brandmarkten.

Die Positionen stehen sich unvereinbar gegenüber. Bezeichnend ist, daß diese Gegenstimmen nicht von unverbesserlichen Misogynisten, sondern von Frauen stammen,

denen es allesamt nicht darum zu tun ist, Apologien für männliches Verhalten zu formulieren. Sie erheben ihre Stimme gegen eine vermeintliche Bevormundung von Frauen, auch durch die Frauenbewegung, und für eigenständige und selbstbewußte Frauen.

Die weibliche Stimme in dem Diskurs über Vergewaltigung ist ein zentrales Thema, wenn es um die literarische Darstellung von Vergewaltigung geht.

3.3 Sexuelle Gewalt und Vergewaltigung in der Literatur

> "What does it matter who is speaking?" For feminist literary critics confronting the entanglement of rape with representation, Beckett's question, so central to debates about the status of the subject in Western (post)modernism, demands the answer: who is speaking may be all that matters. (Higgins/Silver 1991:1)

In der Diskussion über Vergewaltigung in der Literatur wird die Frage der Stimme, mit der erzählt wird, zu einem zentralen Diskussionspunkt. Einen großen Teil der Beschäftigung mit Vergewaltigung seitens der Feministinnen, vor allem in den Anfängen, machte die Einführung der weiblichen Stimme in den Diskurs aus. Dies bezieht sich sowohl auf die weibliche Stimme in der Literatur, als auch in den allgemeinen Vergewaltigungsdiskursen, denen die Frauenbewegung authentische weibliche Erfahrungen hinzufügen möchte. Vorher seien Frauen immer mundtot gemacht worden, wie Roberts schreibt: "Because society's view was that women, like children, should be seen and not heard, and because as a society we are uncomfortable with victims, women who had been raped were silenced until a safe space could be found." (Roberts 1989:VIII)

Der sichere Platz, so Roberts, sei die Frauenbewegung gewesen. In den Studien der Feministinnen nahmen authentische Berichte von Vergewaltigungsopfern traditionell viel Raum ein. (Vgl. Brownmiller, 1975; Doomen 1976; Möller 1978; Roberts 1989) Doch nicht nur in schriftlicher Form kamen die Vergewaltigungsopfer zu Wort. Es wurden auch *speak outs* gehalten, in denen vergewaltigte Frauen vor anderen über ihre Erfahrungen berichteten. Diese *speak outs* galten nicht nur als Plattform zur Hörbarmachung der Opfer, sondern auch zur Bewußtwerdung anderer Frauen. Basierend auf den oftmals als Schock empfundenen Erfahrungsberichten wurden die Feministinnen aktiv. Dies beinhaltete z.B. den Aufbau von Rape Crisis Centern, die Organisation von Anti-Vergewaltigungs-Kampagnen und eine allmähliche Sensibilisierung durch viel Öffentlichkeitsarbeit: "Few of the police officers, doctors and journalists will fully understand where their new found awareness comes from – but it is from the Women's movement." (Roberts 1989:IX)

Die Parallelen zu den feministisch-literaturwissenschaftlichen Postulaten nach *bewustwording, herkenning* und *betrokkenheid* sowie natürlich die Schilderung der subjektiven Erfahrung sind unverkennbar. Es ist auch nicht weiter ungewöhnlich, wenn eine Autorin eines Sachbuches ihre Betroffenheit ausdrücklich formuliert.[86] Brownmiller unterstreicht ihre persönliche Betroffenheit in dem Vorwort zu *Against Our Will*, wobei sich diese Betroffenheit nicht darin niederschlägt, daß Brownmiller vorgibt, selbst ein Opfer von Vergewaltigung gewesen zu sein. Ganz im Gegenteil, ihre Argumentation verläuft dahingehend, daß sie selbst zwar nie Opfer sexueller Gewalt gewesen sei, sich daher auch nie mit den Opfern hätte identifizieren können oder wollen, aber in der Beschäftigung mit dem Thema gelernt habe, daß *alle* Frauen betroffen seien. Ihre 'Erleuchtung' habe sie in einer selbst initiierten Konferenz über Vergewaltigung erhalten:

> There, in a high school auditorium, I finally confronted my own fears, my own past, my own intellectual defences. Something important and frightening to contemplate had been left out of my education – a way of looking at male-female relations, at sex, at strength, and at power. Never one to acknowledge my vulnerability, I found myself forced by my sisters in feminism to look it squarely in the eye.
> I wrote this book because I am a woman who changed her mind about rape. (Brownmiller 1975:9)

Die allgemeine Kritik, die vor allem seitens der Feministinnen geäußert wurde, im Hinblick auf das Schweigen der Frau im Vergewaltigungsdiskurs, wurde auch von feministischen Literaturwissenschaftlerinnen aufgegriffen. Mieke Bal vertritt die Ansicht, die kulturelle Vormachtstellung der Männer habe das Nichtvorhandensein der Frau in der literarischen Produktion im Hinblick auf das Motiv Vergewaltigung nach sich gezogen: "er zijn eenvoudigweg geen klassieke verkrachtingsverhalen opgetekend door vrouwen". (Bal 1988:8) Der Mangel an weiblicher Vergewaltigungsliteratur mag ein Grund gewesen sein, warum zunächst nur eine Anzahl Relektüren von Vergewaltigungsszenen in Texten von Männern vorgelegt wurden.

Das erste wegweisende Relektüreprojekt dieser Art war *Sexual Politics* der Amerikanerin Kate Millett. Im Zusammenhang mit dem Thema Vergewaltigung sind vor allem ihre Relektüren von Henry Miller und Norman Mailer erwähnenswert. Hier sieht Millett einen deutlichen Zusammenhang von Sexualität und Gewalt. Bei Miller würde Morden sexuell und bekomme Sexualität mordlustige Züge; ist Sex Krieg und Krieg sexuell. (Millett 1969:316f.) Bei Mailer würden Frauen getötet um sie 'unterzukriegen' (Millett 1969:10) oder vergewaltigt, wobei letzteres als ästhetischer Kunstausdruck der Hippiekultur verklärt werde:

> A rapist is a rapist only to the 'square': to the superior perceptions of Hip, rape is 'part of life', and should be assessed by a subtle critical method based on whether the art possesses 'artistry' or 'real desire'. Confusing the simply antisocial with the revolutionary, Mailer develops an aesthetic of Hip whose chief temperamental characteristics is a malign *machismo* (...). (Millett 1969:317)

---

[86] Selbst Bert van Herk verweist in seinem Vorwort auf seine persönliche Betroffenheit, wenn auch nicht als direktes Opfer, so doch als guter Freund eines Vergewaltigungsopfers, der durch die Erfahrung seiner Freundin auf neue Fragen gestoßen sei und mit seiner Studie versucht habe, Antworten zu finden – das Wort Bewußtwerdung verwendet er allerdings nicht. (Herk 1985:9f.)

Miller hingegen gebe der Angst und Verachtung dem weiblichen Geschlecht gegenüber ungehemmt Ausdruck. Die permanente Suche seiner Helden nach schnellem Sex ohne Kommunikation mit dem Objekt Frau sei ein Ausdruck des Ekels, der Feindseligkeit, der Aggressivität und des 'schmierigen Gefühls', das in der amerikanischen Kultur mit Sexualität einherginge. Frauen würden bei Miller permanent erniedrigt, körperlich gestraft durch Vergewaltigung oder andere Torturen, Sexualität und Gewalt gingen Hand in Hand: "In the experience of the American manchild sex and violence, exploitation and sentimentality, are strangely, even wonderfully, intermingled." (Millett 1969:310)

Miller reduziere die Frau einfach zum 'Ding'. (Millett 1969:297). Sexualität sei bei ihm befreit von jeglicher Intimität oder Emotionalität, vollständig reduziert auf Geschlechtsteile: "It is not even bodies who copulate here, let alone persons. Miller's fantasy drama is sternly restricted to the dissociated adventures of cunt and prick (…)." (Millett 1969:299)

Auch Susan Brownmiller hat sich in *Against Our Wills* zur Rolle der Literatur geäußert. Ihr geht es nicht nur darum, wie Millett, die unterschiedlichen Machtverhältnisse in der Literatur sichtbar zu machen. Literatur spielt ihrer Auffassung nach vor allem eine Rolle als Vorbildlieferant und damit Erziehungsorgan für 'potentielle Vergewaltiger':

> Once we accept as basic truth that rape is not a crime of irrational, impulsive, uncontrollable lust, but is a deliberate, hostile, violent act of degradation and possession on the part of a would-be conqueror, designed to intimidate and inspire fear, we must look toward those elements in our culture that promote and propagandise these attitudes, which offer men, and in particular, impressionable, adolescent males, who form the potential raping population, the ideology and psychologic encouragement to commit their acts of aggression without awareness, for the most part, that they have committed a punishable crime, let alone a moral wrong. The myth of the heroic rapist that permeates false notions of masculinity, from the successful seducer to the man who 'takes what he wants when he wants it', is incubated in young boys from the time they first become aware that being a male means access to certain mysterious rites and privileges, including the right to buy a woman's body. (Brownmiller 1975:391)

Sie hält die Darstellung sexueller Gewalt nicht nur für einen Ausdruck von Misogynie, sondern geradezu für eine Ermunterung zu sexueller Gewalt[87]. Dazu komme noch, daß Mädchen durch die permanente Darstellung weiblicher Figuren als passive Opfer z.B. in Märchen regelrecht auf ihre Opferrolle trainiert würden. (Brownmiller 1975:309f.) Der Mythos des heroischen Vergewaltigers ist in ihren Augen eine rein männliche Erfindung:

> (...) whether life imitates art or art imitates life is immaterial when we consider the heroic rapist. We can move from fact to fiction and back again to fact with alarming ease, for men have created the mythology and men continue to act it out. (Brownmiller 1975:308)

Die Tatsache, daß die Verherrlichung von Vergewaltigern eine Kreation von Männern sei, habe Folgen für seine Darstellung, denn glorifiziert würde er nur, wenn seine Opfer auch

---

[87] Die gleiche Argumentation führt Bert van Herk in *Waarom mannen verkrachten* an: Die Sozialisation des Mannes werde beeinflußt durch die Darstellung eines bestimmten männlichen Heldenbildes, in dem Männer stark, mutig und aggressiv seien, Frauen aber schwach und passiv. Ich nehme van Herks Analyse an dieser Stelle nicht detaillierter auf, weil sie doch nur die Positionen Brownmiller und Milletts wiederholt.

Frauen seien. So registriert Brownmiller eine Romantisierung heterosexueller Serienmörder wie Charles Manson oder Jack the Ripper, derweil homosexuelle Täter schnell in Vergessenheit gerieten. Ein Beispiel für einen Massenmörder, der zur Legende wurde, sei Gilles de Rais, der hunderte kleiner Jungen umbrachte. Er wurde trotz seiner homosexuellen Neigung unsterblich, allerdings in der Figur des heterosexuellen Frauenmörders Blaubart. Für Brownmiller ist dies Ausdruck männlicher Vorlieben:

> The most amazing part of the Gilles de Rais story is that the legend of Bluebeard's Castle that we know today has metamorphosed from a terrifying account of a sex-murderer of small boys to a glorified fantasy of a devilish rake who killed seven wives for their 'curiosity'. It is almost as if the *truth* of Bluebeard's atrocities was too frightening to men to survive in the popular imagination – but turned about so that Bluebeard's victims were acceptably female, the horror was sufficiently diminished (but not, of course, to female). (Brownmiller 1975:292)

Unter Bezugnahme auf u.a. Brownmiller bezeichnen Braidotti und Smelik in ihrer feministischen Analyse den Blaubart-Stoff als Paradigma der männlichen Gewalt gegen Frauen. Die Frau, jeglicher Subjektivität entledigt, reduziert auf ihre Funktion als sinnloses Opfer; Blaubart als Symbol für die Legitimierung männlicher, sexueller Gewalt gegen Frauen, personifizierter erzwungener Heterosexualität, des bewußten Einschüchterungsprozesses, mit dem Männer Frauen im Griff der Angst und somit das patriarchalische System in Stand hielten. (Braidotti/Smelik 1989:189f.)

So werde die Darstellung sexueller Gewalt gegen Frauen zum Instrument des Patriarchats für die Unterdrückung der Frau. Gewalt, deren paradigmatische Form Vergewaltigung und Mord an Frauen sei, bestehe parallel zu einem symbolischen System, in dem Frauen als Objekte positioniert und ihre eigenen Erfahrungen ignoriert würden:

> De orde van het vertoog die vrouwelijke subjectiviteit gelijktijdig beheerst en metaforiseert en daarbij faalt rekening te houden met de ervaring van vrouwen van vlees en bloed is een gewelddadige orde. Het fallologocentrisme metaforiseert het vrouwelijk om het beter te kunnen beheersen. Dat is het geweld van de toeëigening, onteigening en vervoering van betekenissen en beelden. (Braidotti/Smelik 1989:193f.)

Auch Bal beklagt das Fehlen authentischer, weiblicher Erfahrung in der Literatur über Vergewaltigung. Dadurch, daß die Darstellung von Vergewaltigungen in der Kultur bisher ausschließlich von Männern vorgenommen wurde und durch vornehmlich männliche Fokalisatoren aus Sicht der Männer geschildert würde, würden weibliche Leser permanent zur Selbstentfremdung gezwungen. In den Kulturäußerungen von Männern werde die indirekte Wiedergabe der Vergewaltigung durch rhetorische Mechanismen automatisch mit der Unmöglichkeit verbunden, Vergewaltigung als eigene Erfahrung darzustellen. Die "Stimme" der Frau fehle vollends:

> De verkrachte vrouw heeft geen stem: ze is vernietigd doordat ze door een ander is toegeëigend, en ze wordt telkens opnieuw vernietigd als mannen zich haar ervaring toeëigenen. Die semiotische benadering is zozeer een herhaling van de onuitspreekbare ervaring, dat we de overeenkomst tussen verkrachting en de vervalsende, ontkennende en verplaatste uitbeelding ervan in rechtspraak, kunst en wetenschap niet zomaar als een beeld, als een metafoor alleen kunnen zien. De aantoonbare relatie tussen verkrachting en de rivaliteit tussen mannen in de verkrachtingscènes zelf moeten we eveneens

> aannemen tussen de verkrachtingsscènes en de 'afwerking' in de uitbeeldingen: bezit van vrouwen en bezit van een stem gaan hand in hand. (Bal 1988:70)

Durch feministische Relektüren sollte die fehlende weibliche Stimme wieder hörbar gemacht werden. Bal versuchte dies durch die Einführung 'hysterischen Lesens', eine Poetik "voor kijkend en inbeeldend lezen en voor lezend en inbeeldend kijken". Dadurch soll der Leserin ermöglicht werden, sich selbst und ihre weiblichen Erfahrungen einzubringen, ohne dem objektivierenden (männlichen) Blick folgen zu müssen, der laut Bal den Lesern durch männliche Fokalisatoren aufgezwungen würde, und der die lesende Frau zur Selbstentfremdung zwinge. (Bal 1988:21)

Bal fordert daher auch, die Stimme der Frau müsse nicht nur in den Erzählungen der Männer durch einbildendes Lesen sichtbar gemacht werden, sondern durch Frauen selbst als echte Erfahrung geschildert werden, damit Vergewaltigung nicht weiter verdrängt werden könne: "Want hoe er in onze cultuur met verkrachting wordt omgegaan, dat wil zeggen, in welke mate verkrachting wordt getolereerd of uitgeroeid, wordt bepaald door de wijzen waarop verkrachting, als echte ervaring wordt verbeeld. In de eerste plaats door vrouwen." (Bal 1988: 90)

Sexuelle Gewalt und Vergewaltigung ist im Zuge feministischer Literatur ein festes Motiv geworden. In Anja Meulenbelts *De Schaamte voorbij* wird auch ein Kommentar zur Notwendigkeit feministischer Bewußtwerdung zum Thema sexueller Gewalt abgegeben: Anja wird sich im Laufe ihrer *praatgroep* Sitzungen darüber bewußt, daß die gewalttätige Einforderung ihrer 'ehelichen Pflichten' seitens Tonis nichts anderes war als Vergewaltigung – auch, wenn es Vergewaltigung in der Ehe laut Gesetzbuch zu diesem Zeitpunkt nicht gab. Sie muß erst lernen, nicht die Schuld bei den vergewaltigten Frauen zu suchen, sondern ungewollte sexuelle Übergriffe von Männern als Gewaltakt zu beurteilen, gegen den es sich zu wehren gilt. Um dies zu erreichen lernen die Frauen nicht nur theoretisch, ihre Konditionierung auf die Opferrolle zu durchschauen, sondern üben sich auch in Selbstverteidigung. (*Schaamte*, 205f.)

Andreas Burnier setzt Brownmillers Forderung nach Selbstverteidigung literarisch um und verarbeitet in *De huilende libertijn*[88] (1970) eine Kampfszene, in der die Hauptfigur Jean Brookman einen Algerier, der sie belästigt, durch einen gezielten Schlag auf die Nase und einen gut plazierten Kniestoß in die Flucht schlägt, bevor Schlimmeres passieren kann. Diese Episode bringt sie auf die Idee, in ihrer Frauenakademie Selbstverteidigung zu lehren, da weibliche Wehrlosigkeit gegen sexuelle Gewalt auf Dauer ein unüberwindliches Hindernis für die Emanzipation der Frau darstelle:

---

[88] Abgekürzt durch *Libertijn*.

> Al het intellect van de wereld zou het feit van onze fysieke onderdrukking niet kunnen opheffen. Wij zouden pas bevrijd zijn als wij én aan de cultuur deelnamen op volwaardige wijze, en ons in de samenleving konden bewegen zonder fysiek bedreigd te worden door de geweldzuchtige sekse. (*Libertijn,* 58)

Sowohl in *De schaamte voorbij* als auch in *De huilende libertijn* wird im Zusammenhang mit dem Thema Vergewaltigung also auf Ideen der Frauenbewegung rekurriert und diese durch die Protagonistinnen explizit formuliert. Sowohl Anja als auch Jean Brookman formulieren Anklagen an die patriarchalische Gesellschaft. Beide Romane wollen so zur Bewußtwerdung der konkreten Leserinnen beitragen. Was in beiden Werken nach dem Postulat Bals allerdings fehlt, ist der Versuch der Darstellung einer 'echten' Vergewaltigung aus der Opferperspektive. Die weiblichen Fokalisatoren bzw. die weiblichen, internen Erzählstimmen kommentieren nur die Umstände einer (möglichen) Vergewaltigung, ohne die Erfahrung selbst authentisch zu schildern.

Die Schilderung von Vergewaltigung, der damit verbundenen Machtlosigkeit der Frau und Strategien zur Verteidigung in Texten von Frauen wurde trotzdem zu einem internationalen Phänomen. 1975 schrieb die Finnlandschwedin Märta Tikkanen den Roman *Män kan inte våldtas*, zu deutsch "Ein Mann kann nicht vergewaltigt werden".[89] Darin beschreibt sie wie die Hauptfigur Tova sich nach einer Vergewaltigung durch ein Zufallsbekanntschaft wieder aufrappelt und zu einem Rachefeldzug ansetzt: Sie vergewaltigt ihren Vergewaltiger und will den Fall anschließend durch eine Selbstanzeige publik machen. Die gerufene Polizei glaubt Tovas Geschichte allerdings nicht und belegt statt dessen das immer noch gefesselte Vergewaltigungsopfer mit einer Geldstrafe für den vermeintlich falschen Alarm. (*Mann,* 136)

Der Roman Tikkanens kritisiert nicht nur die Gesetzgebung (*Mann,* 143), sondern macht auch deutlich, wie festgeschrieben die Geschlechterrollen bei Vergewaltigungsfällen sind. Zusätzlich wird versucht, Männern die Schmerzlichkeit der Vergewaltigungserfahrung nahe zu bringen, in dem ein Mann sowohl zum Objekt der Fokalisation als auch der Vergewaltigung gemacht wird. Daß die maßstabsgetreue Umkehrung der Geschlechter in der Vergewaltigungssituation letztendlich doch scheitert, liegt nicht an den gegebenen biologischen Voraussetzungen, sondern an der eindeutig geschlechtsbezogenen Jurisdiktion, die solche Fälle nicht vorsieht.

Die Idee des angewandten *lex talionis* wird etwas später auch von Tessa de Loo in "De meisjes van de suikerwerkfabriek" (1983) umgesetzt, wenn auch vergleichsweise harmlos. Hier rächen sich Frauen für anderweitig erlittene Unterdrückung und sexuelle Gewalt an der Männerwelt, in dem sie stellvertretend für die konkreten Täter einen Fahrkartenkontrolleur zwingen, sich auszuziehen und ihn daraufhin sexuell mißbrauchen.

---

[89] Der deutsche Titel lautet irreführenderweise *Wie vergewaltige ich einen Mann?* und erschien erst 1980. Hier abgekürzt durch *Mann.*

Frauen, die sich wehren, wurden im Laufe der Jahre ein so beliebtes Motiv in Literatur und vor allem Film, daß in einer *Spiegel*-Rezension des französischen Films *Baise-Moi* bereits von der "Gattung des "rape-revenge"-Films[90], die Rede ist, in dem sich "eine junge Frau (manchmal auch mehrere) nach einer Vergewaltigung an der Männerwelt rächt" (Anonym 2000:268) Freilich besteht die Rache seltener in der Anwendung des *lex talionis*, sondern mündet in Unterstreichung, daß der Akt der Vergewaltigung nicht umkehrbar sei, eher in der Tötung des Vergewaltigers, wie eben in *Thelma and Louise* oder *Baise-Moi.* Dieser Gattung reicht es nicht mehr, nur die weibliche Stimme in einem Erfahrungsbericht hörbar zu machen, sie will die Vergeltung und Bestrafung, die per Gesetz anscheinend nur schwer oder gar nicht zu bekommen ist.

Es gibt aber auch eine andere Form der Rache in der Literatur, die feministische Tradition hat: der hysterische Diskurs, die totale Verweigerung. Lena Lindhoff beschreibt die Hysterie als Form von Selbstbestrafung und Autoaggression, in der die Frau sich für ihre Unterdrückung rächt, indem sie sich selbst zerstört, als ein typisches Motiv einer spezifischen Phase weiblichen Schreibens:

> Die Hysterikerin wiederholt in überzogener Weise das, was ihr angetan wird. Man 'lähmt' sie, und sie antwortet mit einer Lähmung, man bringt ihre Wünsche zum Schweigen, und sie verliert die Sprache oder Stimme, man übersieht sie, und sie versucht sich umzubringen, man unterdrückt oder vergewaltigt ihre Sexualität, und sie bekommt eine Unterleibserkrankung oder wird frigide. Sie hält ihrer Umgebung damit einen Spiegel vor; aber ihr Protest bleibt der Instanz, gegen die sie protestiert, fest verhaftet. (Lindhoff 1995:153f.)

Das hysterische Verhaltensmuster, das Lindhoff anhand eines Romans von Marguerite Duras beschreibt, bildet mit seiner aggressiven Passivität quasi das Gegenstück zu dem mörderischen Aktivismus des *rape-revenge*-Genres. Obwohl beide Reaktionsmuster von Frauen auf erfahrene Gewalt in fiktiver Bearbeitung ihre Wurzeln in den achtziger Jahren haben, ist es wohl kein Zufall, daß eher das Rachemotiv mit den Neunzigern verbunden wird.

Verbunden mit dem neuen Frauenbild, das das Bild des willfährigen weiblichen Opfers ablehnt, scheint das Rachemotiv sich geradezu aufzudrängen. Gibt es in der niederländischen Literatur von Frauen eine Entwicklung, die parallel zum Film verläuft und den Faden von Tessa de Loo wieder aufnimmt?

Vorher aber wird anhand eines Romans von Jan Wolkers im Kontrast mit einer Kurzgeschichte Manon Uphoffs diskutiert, wie unterschiedlich Interpreten 'Vergewaltigungstexte' bewerten, die von einer männlichen bzw. weiblichen Stimme geprägt sind.

---

[90] Ich habe den Begriff des *rape-revenge*-Genres an keiner anderen Stelle wieder entdecken können, übernehme ihn aber, weil mir die Bezeichnung griffig und einleuchtend erscheint.

3.4 Vergewaltigung oder Defloration, eine Frage der Fokalisation?

In diesem Kapitel versuche ich, verschiedene Aspekte aus dem vorangegangenen Kapitel anhand eines Beispiels zu verdeutlichen. Zunächst werde ich verschiedene Kritiken an Jan Wolkers *Kort Amerikaans* anführen, um zu verdeutlichen, welche Argumente bei der Analyse von Vergewaltigungsliteratur angebracht werden, bzw. warum ein Roman wie *Kort Amerikaans* von Rezensenten als solche klassifiziert wird.

Zur Debatte stehen dabei in erster Linie die Argumente der Rezensenten, die anhand von Romanauszügen überprüft werden sollen. Wie von Brownmiller, Braidotti und Smelik formuliert, sollen männliche Autoren vor allem versucht haben, in ihrer Literatur Vergewaltigung von Frauen als Mittel zur Unterdrückung der Frau einzusetzen. Beklagt wurde vor allem das Fehlen einer weiblichen Stimme. Die vorrangig männliche Stimme (kreiert in erster Linie durch männliche Fokalisatoren, aber auch implizit männliche Erzählstimmen, rekurrierend auf männliche konkrete Autoren) wird verantwortlich gemacht für eine spezifisch männliche Art der Darstellung von Vergewaltigung; gefordert wird ein eigener, weiblicher Darstellungsmodus, der die 'spezifisch weibliche' Sicht der Dinge mit einbezieht. Die weibliche Stimme hängt demnach vor allem von der Wahl eines weiblichen Fokalisators ab, sowie von einer weiblichen konkreten Autorin, die auf eigene Erfahrungen zurückgreifen und als abstrakte Autorin der Erzählstimme einen weiblichen Klang geben könnte.

Anhand einer Kontrastierung von der als traditioneller, männlich geprägter Vergewaltigungsschilderung in *Kort Amerikaans* (männlicher Fokalisator, männlicher konkreter Autor) mit der weiblich geprägten Erzählung "Begeerte" von Manon Uphoff (weiblicher Fokalisator, weiblicher konkreter Autor) soll diskutiert werden, ob die Darstellungsmodi zwingend voneinander abweichen müssen, wenn die Geschlechterkonstellation eine andere ist. Die zweite Frage ist, wie die Erzählungen von konkreten Lesern bewertet werden. Dazu werden Sekundärtexte und Rezensionen herangezogen.

3.4.1 Männliche "Vergewaltigungsliteratur": *Kort Amerikaans*

Jan Wolkers galt in den sechziger Jahren als *"Kampioen van geruchtmakende literatuur."* (Jonkers 1964) Die Geschichte der Wolkers-Rezeption dieser Zeit ist gezeichnet von moralischer Entrüstung, die sich vor allem auf die freizügige Darstellung von Sexualität

bezog.[91] Nicht zuletzt dank des Aufhebens um die sexuelle Komponente seines Werks wurde Wolkers, neben beispielsweise Jan Cremer, zum Aushängeschild der sexuellen Revolution in den Niederlanden.

Das äußert sich darin, daß man ihn gerne in eine Reihe mit Henry Miller stellt. Bert van Herk, der in seine ansonsten soziologisch angelegte Studie über Vergewaltigung eine Literaturanalyse à la Millett und Brownmiller integriert, schließt u.a. Wolkers in seine Überlegungen ein. Was Millett Lawrence, Mailer und Miller sind, sind ihm Jan Cremer, Theo Kars und Jan Wolkers:

> In boeken als die van Cremer, Kars en Wolkers is seksualiteit ontdaan van elke emotie. Dat is een ander aspect van de dominante ideologie over mannelijke seksualiteit. Het is voor mannen niet gepermitteerd om bepaalde emoties, zoals tederheid, genegenheid of vertrouwen, te voelen en zeker niet om ze uiten. (Herk, 1985:105)

Die mangelnde Emotionalität, die van Herk hier konstatiert, hatte Millett bereits bei ihrer Besprechung von Miller-Texten bemängelt[92]. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits angesprochen, geht van Herk in erster Linie von einer negativen Wirkung sexistischer Bilder auf junge Männer aus, die also auch durch die Literatur von Wolkers transportiert werden. Für van Herk ist Literatur dieser Art die bildliche Darstellung dominanter Ideologien, wie Heterosexualität zu funktionieren habe. Er kritisiert von allem die Darstellung weiblicher Passivität und die Annahme, Sexualität sei primär 'Männersache': "Mannen zijn als het ware regisseurs van vrouwelijk genot. Ze leren dat het een kwestie van 'de juiste techniek' is om vrouwen tot een seksueel hoogtepunt te brengen." (Herk 1985:105f.) Was van Herk hier implizit fordert, ist die Darstellung weiblicher Subjektivität im Zusammenhang mit Sexualität und männlicher Emotionalität, die ansonsten nicht 'gelernt' werden könne.

In dieser Sicht wird die Literatur zur Lehranstalt männlichen Verhaltens. Auch Bal spricht im Zusammenhang mit *Kort Amerikaans* von einem Roman, der "vanwege zijn populariteit op de literatuurlijsten van middelbare scholieren gerekend mag worden tot invloedrijk voorlichtingsmateriaal (...). (Bal 1988:69) Sie sieht offensichtlich ebenfalls einen (in diesem Falle unerwünschten) erzieherischen Effekt der Literatur auf Jugendliche. Verstärkt wird der Effekt von sexistischen Bildern (von der keine Erzählinstanz Abstand nehme) laut Meijer zusätzlich dadurch, daß es sich (u.a.) bei *Kort Amerikaans* nicht nur um populäre, sondern auch noch kanonisierte Literatur handelt, wodurch ihr "een zekere onaantastbaarheid" zuteil würde. (Meijer 1991:179)

Die Vergewaltigungsszenen, auf die van Herk, Bal und Meijer sich beziehen, nehmen rein quantitativ gesehen im Roman relativ wenig Platz ein. Sie finden statt zwischen der

---

[91] Vgl Boomsma 1983.

[92] Siehe: Millett 1974:294; Van Herk beruft sich auch explizit auf Milletts Miller-Relektüre. (Vgl. Herk 1985:102)

Hauptperson Eric van Poelgeest, dem einzigen internen Fokalisator, und seiner katholischen Freundin Ans, die ausschließlich in diesen Szenen im Roman auftaucht.

Eric und Ans treffen im Verlauf des Romans zweimal in intimer Umgebung aufeinander. Zum ersten Mal überredet Eric Ans, mit ihm nach Hause zu kommen ("Eerst moet je mijn kamer zien. Ik zit er nu al zo lang en je bent er nog nooit geweest", *Kort Amerikaans*, 41). Auf seinem Zimmer überredet Eric Ans dazu, sich zu ihm auf das Bett zu legen und beginnt, sie zu streicheln:

> 'Fijn zo,' vroeg hij.
> Ze knikte. Hun tanden kletterden even op elkaar. Met zijn andere hand maakte hij zijn broek los en schoof die naar beneden.
> 'Lekker warm is het zo, hè. Zal ik jouw broekje ook uitdoen?'
> 'Nee, nee, laten we het maar gewoon doen.'
> 'Wat is gewoon?'
> 'Zoals we altijd doen in het park.'
> 'Noem je dat gewoon, als ik maar een beetje tegen je aan lig te wrijven? Je wilt toch wel een echte vrouw worden?'
> 'Ik durf niet,' zuchtte zij.
> 'Je bent nat tussen je billen,' zei hij, terwijl hij zacht met zijn vingertop heen en weer gleed.
> Even verstijfde ze, toen drukte ze zich weer tegen hem aan. Hij deed haar broekje opzij en stootte naar voren. Langzaam zakte zijn pik in haar weg. Hij schrok zelf even van de warmte en de vochtigheid.
> 'Je doet me pijn,', zei ze en probeerde overeind te komen. 'Laat me los, toe, ik smeek het je. Ik wil naar mijn moeder,' huilde ze ineens met trillende lippen.
> Eric sloeg zijn nagels in haar billen en schoof haar helemaal aan zich vast. Machteloos liet ze haar hoofd terugvallen. In haar ooghoeken kwamen zilveren druppels, haar wimpers kleefden erin vast. Ze knipperde ermee en keek hem met haar grote vochtige ogen aan. Haar mond trilde.
> 'Nu doe ik je toch geen pijn meer?'
> 'Niet zo erg,' fluisterde ze. (*Kort Amerikaans*, 45)

Die Szene kann nach der Definition Brownmillers als Vergewaltigung kategorisiert werden, da Ans explizit sagt, daß sie den Geschlechtsverkehr nicht wünscht, doch Eric gegen ihren Willen und Widerstand fortfährt. Andererseits würde Paglia ein Mädchen wie Ans als "Idiotin" bezeichnen, weil sie naiv mit Eric auf sein Zimmer gegangen ist, ohne eindeutige sexuelle Absichten zu haben. Rubinstein könnte ihre eigene Erfahrungen wiedererkennen, daß ein anfängliches 'Nein' vielleicht keines bleiben muß, denn im weiteren Verlauf der Szene ändert sich Ans' Haltung deutlich.

Im Gegensatz zu der von van Herk unterstellten emotionalen Kälte von Wolkers' Männerfiguren erkundigt Eric sich nach Ans' Befinden, und zwar mehrmals. Es scheint ihm doch daran zu liegen, daß Ans nicht nur keine Schmerzen hat, sondern auch ein schönes Gefühl:

> 'Is het een prettig gevoel,' vroeg hij.
> 'Vreemd,' zei ze als in trance. Net of je me openmaakt.' (*Kort Amerikaans,* 46)

Im Anschluß an die sexuelle Handlung wird der Eindruck, daß Ans ihre Meinung geändert hat, noch verstärkt. Als Eric sie zur Tram bringt "omhelsde ze hem ineens verstikkend sentimenteel alsof hij haar ik weet niet wat gegeven had" (*Kort Amerikaans,* 46) Das 'ik' aus diesem Zitat scheint zu dem ansonsten externen Erzähler zu gehören, der sich hier unvermittelt zu erkennen gibt. Der Eindruck, Ans habe zwar zuerst 'nein' gesagt, im

Nachhinein jedoch ihre Meinung geändert, geht demnach nicht allein auf das Konto des internen Fokalisators, sondern ist auch dem externen Erzähler geschuldet.

Van Herk und Bal beziehen sich übrigens nicht auf die obige Szene, wenn sie von Vergewaltigung in *Kort Amerikaans* reden. Beide zitieren aus der zweiten Situation, in der Ans und Eric im Roman aufeinandertreffen. Diese beginnt mit einem Streit zwischen Eric und Ans, in dessen Verlauf es Eric gelingt, Ans wiederum zu überreden, mit ihm auf sein Zimmer zu kommen und sich dort zu ihm aufs Bett zu setzen. Schnell wird deutlich, daß es nicht allein bei der Aussprache bleiben wird, die Ans sich erhofft hat. Schon während Eric Ans überredet, mit ihm zu kommen, hat er den Gedanken, Ans zu schlagen: "Dat moet ik doen, dacht hij. Ik moet haar op haar blote achterwerk slaan tot haar billen gloeiend rood zijn en ze er de eerste dagen niet meer op kan zitten." (*Kort Amerikaans,* 77)

Als Ans seine eindeutigen Annäherungsversuche (wenig energisch) zu unterbinden sucht, kommt es zu den geplanten Schlägen:

> 'Je gaat het toch doen, je gaat het toch doen, hè,' hijgde ze.
> 'Ja, ik ga het toch doen, dat wilde je toch.'
> Ze schudde heftig haar hoofd maar verzette zich niet toen hij haar naast zich achterover op het bed duwde en haar broekje uittrok.
> 'Ik ga je nu helemaal uitkleden', zei hij terwijl hij de knopjes van haar jurk los ging maken.
> 'Nee, nee, dat niet! Dat nooit!'
> Ze sloeg wild om zich heen en probeerde overeind te komen, maar hij drukte haar weer op bed, draaide haar om en trok haar onderlichaam over zijn dijen. Haar jurk was omhooggeschoven. Opgewonden keek hij naar dat blanke stuk vlees tussen de taille en de boorden van haar kousen. Zacht wreef hij over haar billen die ze stevig tegen elkaar geklemd hield en met haar rok probeerde te bedekken.
> 'Ontspan ze! Vooruit, maak ze week. Ik sla je net zo lang tot je het doet,' zei hij dreigend.
> Ze ging weer huilen, eerst gierend, toen bijna geluideloos. Hij sloeg haar net zo lang tot haar billen breed en zacht geworden waren. Tot zijn handen er pijn van deden en er op sommige plaatsen op haar billen een kleine bloeduitstorting zat in het gloeiend geslagen vlees. (*Kort Amerikaans*, 79f.)

Diese Szene zeigt gleich mehrere Aspekte auf einmal. Zunächst steht außer Frage, daß Eric Gewalt gebraucht: Einmal, wenn er sie gegen seinen Willen auf das Bett und sie sich offensichtlich aus eigener Kraft nicht mehr aufrichten kann, zum zweiten, wenn er sie schlägt und auf ihr Gewimmer nicht reagiert.

Evident ist aber auch, zu welchem Zeitpunkt Ans beginnt, sich zu wehren: Nicht, wenn er sie zum ersten Mal auf das Bett drückt und sie offensichtlich erwartet, daß irgendwelche sexuellen Handlungen folgen. Hier wird eher eine Ambivalenz suggeriert: Ans schüttelt mit dem Kopf, aber sie widersetzt sich nicht. Das tut sie erst, wenn Eric ankündigt, sie vollständig auszuziehen. Ans hat offensichtlich weiniger Angst davor, unsittlich berührt zu werden, als vor der bevorstehenden Nacktheit.

Bis zu diesem Punkt kann von Gewalt, aber im Grunde nicht von Vergewaltigung die Rede sein. Die sexuelle Komponente folgt der Gewalt auf dem Fuße, auch wenn die folgende Szene wohl eher sexuell als gewalttätig zu nennen ist:

> Voorzichtig schoof hij zijn hand onder haar buik, kroop naar die wollig behaarde venusheuvel, stak zijn vinger bij haar naar binnen en ging er langzaam mee heen en weer. (...)
> Ans bewoog zacht, daarna begon ze te trillen. Hij voelde het tegen zijn wang. Overal waar hij bij kon zoende en likte hij haar. Ineens begon ze steunende geluidjes te maken.
> 'Zo ben je lief,' zei hij.
> Hij voelde haar billen een paar keer hard worden van het samenknijpen, toen draaide ze zich opzij en ging met een vuurroodhoofd op de bedrand zitten.
> 'Kijk, Ans, zoveel houd ik van je,' zei hij en stak zijn vinger in zijn mond.
> Met afschuw keek ze naar hem en sloeg toen haar handen voor haar gezicht en stamelde snikkend, 'Wat heb ik met me laten doen.'
> 'Je vond het toch fijn.'
> 'Je hebt me gedwongen. Je bent gemeen.'
> 'Ik heb je alleen in het begin gedwongen. Maar toen ik dàt deed hield ik je maar met één vinger vast. Met één vinger, hoor je dat! Je had zo kunnen weglopen. Maar dat deed je niet. Je vond het maar wat lekker.' (*Kort Amerikaans,* 80)

Dies ist wohl die Szene, auf die Bal und van Herk sich berufen[93]. Bal zitiert wörtlich aus der Einleitung zu dieser Situation, van Herk die letzten fünf Zeilen. Van Herk geht es um die Feststellung, es würde gezeigt, daß Frauen zum Sex gezwungen werden müßten:

> Seksueel geweld is voor Wolkers een weinig problematische zaak; zijn mannelijke hoofdpersoonen gaan zich er regelmatig aan te buiten en de vrouwen die er in zijn boeken het slachtoffer van worden lijken een ruwe en gewelddadige handeling wel op prijs te stellen. Met een verkrachtingscène in *Kort Amerikaans* drukt Wolkers uit dat vrouwen tot seks gedwongen worden moeten omdat ze zich uit zichzelf niet zo goed durven laten gaan (Herk 1985:105)

Van Herk geht davon aus, daß "Wolkers" in *Kort Amerikaans* ein allgemeines Statement darüber formuliert, wie Frauen zu behandeln seien. Die Aussage ist in mehreren Hinsichten angreifbar. Gegen die unterstellte Aussage, Frauen müßten (oder wollten) generell gezwungen werden, spricht im Roman vor allem die Figur Elly, die man als Gegenentwurf zu Ans sehen könnte, und deren Auffassung von Sexualität der Ans' diametral entgegensteht[94]. Außerdem könnten Einwände gegen die Klassifizierung der Szene als 'Vergewaltigung' angebracht werden: Ans muß in diesem Falle nicht zur Sexualität gezwungen werden, sie wehrt sich nur gegen das Entkleiden, nicht gegen die Sexualität. Darüber hinaus ist die eigentliche Szene der Sexualität nicht eigentlich gewalttätig, sondern eher zärtlich ("Overal waar hij bij kon zoende en likte hij haar.").

Die Bewertung als Vergewaltigungsszene nimmt jedoch auch Bal vor. Bal geht es darüber hinaus um die Feststellung, daß Eric in dieser Szene seinen Haß auf die deutschen Besatzer an Ans auslasse und ihr anschließend einrede, 'es' gewollt zu haben:

> Deze verschuiving van de ergste vijand naar de geliefde kan alleen gemaakt worden op basis van wat de jongen ziet als gelijkenis tussen de twee: kennelijk zijn beiden even eng en bedreigend voor hem. Na afloop praat hij Ans aan dat ze 'wel wilde' en 'het lekker vond'. De implicatie is een vérgaande vorm van

---

[93] Allein Meijer bezieht sich offensichtlich auf beide Situationen, denn sie konstatiert zwei Vergewaltigungen: "De relatie tussen Erik en zijn meisje Ans is van zijn kant van minachting doordrenkt. Erik verkracht haar tweemaal, waarbij hij wraak neemt op het geloof dat Ans vertegenwoordigd – zij is streng katholiek. Ook daar zien we het patroon van het afreageren op de vrouw." (Meijer 1996:55)

[94] So ist zum Beispiel Elly, die die Initiative ergreift: Sie setzt ihm spielerisch ein Messer an die Kehle, schneidet ihn unabsichtlich (?) und setzt sich auf seinen Schoß, um das Blut aufzusaugen. Das führt zu ersten Intimitäten zwischen den beiden, die Elly explizit positiv bewertet. (Vgl. *Kort Amerikaans, 48f.*)

> zelfvervreemding: haar wordt aangepraat dat ze niet alleen verkracht wilde worden, maar verkracht wilde worden door de haat die Duitsers in oorlogstijd ten deel viel. (Bal 1988:69f.)

Aus diesem Zitat wird deutlich, daß Bal die Szene nicht nur eindeutig als Vergewaltigung klassifiziert, sondern darüber hinaus dem abstrakten Autor die dargestellte Ambivalenz Ans nicht abnimmt. Aus beiden Szenen ist herauszulesen, daß Ans sich schlußendlich jedesmal ihren sexuellen Gefühlen hingibt und erst im Nachhinein von ihrem schlechten Gewissen geplagt wird.[95]

Für Bal ist diese Konstellation offenkundig inakzeptabel und allein das Ergebnis der männlichen Stimme des Fokalisators. Nur durch die von ihr eingeführte hysterische Lesart wird der 'wahre' Zustand Ans sichtbar:

> Het is alweer dank zij de mogelijkheid de teksten anders te lezen, door de ervaring als scène voor ogen te stellen, dat we door de exclusieve stem van de medeplichtige man heen de ervaring van de vrouw, haar opgedrongen zelfvervreemding, kunnen aflezen. (Bal 1988:70)

Da die männliche Stimme laut Bal der Frau die 'Selbstentfremdung sexuellen Genusses' erst einreden müsse, nimmt sich Bal hier die Autorität, die Erfahrung der Frau selbst zu konstruieren. Bal liest demzufolge nicht gegen den Text, sondern eigentlich ohne ihn. Ihrer Konstruktion der weiblichen Erfahrung liegen allem Anschein nach Faktoren zu Grunde, die außerhalb der literarischen Welt von *Kort Amerikaans* zu suchen sind. Frauen, so scheint die Quintessenz der Balschen Lesart zu besagen, können in solchen Momenten wie denen, die in *Kort Amerikaans* geschildert wird, niemals Lust empfinden. Allein die Tatsache, daß dies von einem männlichen Fokalisator (und gezwungenermaßen auch dem abstrakten Autor) suggeriert wird, muß demnach ein Akt der versuchten Selbstentfremdung für die Frau sein.

Daß dieser Akt der Selbstentfremdung nicht nur auf die literarische Figur der Ans abzielt, sondern auch auf die konkrete Leserin, macht Maaike Meijer deutlich, die den Gedankengang Bals in einem Essay aufnimmt:

> De hoofdpersoon van *Kort Amerikaans* praat zijn meisje aan dat ze de haar opgedwongen wraak-seks 'wel wilde' en zelfs 'lekker vond'. Dat betekent niet alleen een vergaande vorm van zelfvervreemding voor het personage van het meisje, dat hier wordt gebruikt als projectiescherm voor de haat tegen Duitsers. Ook voor de vrouwelijke lezer betekent het lezen van deze roman een vergaande mate van zelfvervreemding. Als zij de roman met enig plezier wil uitlezen moet zij zich blijven identificeren met de mannelijke hoofdfiguur – die de focalisatie heeft – en dat is een identificatie tegen zichzelf. Deze zelfvervreemding is voor vrouwelijke lezers in veel literaire teksten voorgeprogrammeerd. (Meijer 1991:179)

Meijer macht nicht allein den Sprung von weiblicher Romanfigur zu weiblichem Leser, sondern springt ebenfalls von der weiblichen Selbstentfremdung beim Lesen einer Vergewaltigungsszene aus männlicher Sicht zum Lesen von Literatur mit männlichen Fokalisatoren im Allgemeinen. Der Grad der Selbstentfremdung der Leserin scheint jedoch

---

[95] Das schlechte Gewissen erwächst übrigens aus ihrer katholischen Erziehung: Sie hat die erste sexuelle Erfahrung dem Pfarrer gebeichtet, der ihr daraufhin den Umgang mit Eric verboten hat. Das ist auch der Umstand, der zum Streit zwischen Eric und Ans geführt hat. (Vgl. *Kort Amerikaans,* 75ff.)

nicht nur vom Geschlecht des Fokalisators abzuhängen, sondern von der Frage, ob die Identifikation mit dem Fokalisator positive Leserfahrungen verschafft.[96]

Kort Amerikaans ist Meijers Ansicht nach für das Lesevergnügen weiblicher Leserinnen deshalb weinig geeignet, weil es darin von allgemeiner Geringschätzung Frauen gegenüber nur so wimmele. Meijer ist der Auffassung, daß "afreageren van eigen woede, gekrenktheid en eigen ongeluk op vrouwen, oftewel het afwentelen van de eigen castratie op de vrouw" ein typisches Muster niederländischer Nachkriegsliteratur sei, das die Identifikation des Lesers mit den literarischen Antihelden geradezu erzwinge:

> (...) het gaat om de beschadigde antihelden, die meestal zelf ook roemloos te gronde gaan. Als lezer identificeer je je sterk met deze lijdende zonen. Je identificeert je des te sterker omdat de focalisatie veelal exclusief bij dit mannelijke personage ligt en vrouwen altijd object van focalisatie blijven. Daardoor loop je als lezer het risico de projectie kritiekloos mee te voltrekken. Samen met de held van het verhaal verwerp je de vrouwen, zonder te beseffen welke functie deze hebben voor de opbouw van het mannelijke zelfbeeld. Misschien is het daarom zo weinig critici opgevallen dat in Wolker's eerste roman *Kort Amerikaans* (1962) sprake is van grof seksueel geweld jegens vrouwen. (Meijer 1996: 54)

Meijer geht davon aus, daß vor allem Männer sich mit den 'beschädigten' Helden identifizierten und die sexuelle Gewalt gegen Frauen in den Texten nicht wahrnähmen.[97] Sie impliziert damit, daß männliche Leser kaum in der Lage seien, von sich aus sexuelle Gewalt von Männern gegen Frauen in Texten zu erkennen und zu verwerfen.

Obwohl Meijers eigenen Worten zufolge gerade (männliche) Leser sich mit *beschädigten* Helden identifizierten, die ruhmlos zu Grunde gingen, ist sie gleichzeitig der Meinung, daß die von ihr festgestellte Projektion negativer Gefühle auf Frauen den Blick auf das männliche Leiden verstelle[98],

> dat niet alleen door de protagonisten wordt afgeweerd, maar dat bovendien, naar mijn stellige overtuiging, taboe is in een cultuur die mannelijkheid defineert in oppositie tot kwetsbaarheid, tekort, gemis en pijn. Maar wie kwetsuren niet kan ervaren, en op eigen kracht kan overleven, kwetst. Wie geen slachtoffer kan zijn, maakt slachtoffers. Zulke inzichten mogen gemeengoed zijn in de therapeutische praktijk, in de literaire interpretatie zijn ze dat niet. Daar heb ik bij dezen iets aan willen doen. (Meijer 1996:55)

Meijer nutzt diese Schlußfolgerung, um den Bogen von der literarischen Repräsentation von Vergewaltigung zur realen Vergewaltigungspraxis zu schlagen. Romanfiguren wie van

---

[96] Deutlicher als im o.g. Zitat wird dies wohl in der anschließenden Aussage Meijers: "Hoeveel lezeressen zullen Nescio's beroemde verhaal 'Dichtertje' terzijde hebben gelegd omdat vrouwen daar worden voorgesteld als passief en onbewust?" (Meijer 1991:179) Anscheinend ist gegen die 'Identifikation gegen sich selbst', also die rein geschlechtsabhängige, nichts einzuwenden, wenn Frauen ansonsten positiv dargestellt werden.

[97] Im Zusammenhang mit Hermans' *De donkere kamer van Damokles* spricht sie expressis verbis von "geen *mannelijke* criticus" (Meijer, 1996:55; Kursivierung von mir - CK), der je über die sexuelle Gewalt geschrieben hätte.

[98] Meiner Meinung nach handelt es sich hier um einen Widerspruch in sich: Entweder beschädigte konkrete Leser identifizieren sich mit beschädigten Romanhelden, oder sie ignorieren ihren eigenen Schmerz und den des Romanhelden; warum sollte ein Leser, der sich für 'männlich unverwundbar' hält mit einem ruhmlosen Antihelden identifizieren? Im Übrigen behauptet Meijer hier die erste Interpretin zu sein, die bei Romanfiguren wie Eric van Poelgeest Frustration und Schmerz erkannt habe. Das halte ich jedoch für außerordentlich gewagt.

Poelgeest werden maßstabsgetreu auf konkrete Vergewaltiger projiziert. Außerdem verweist sie auf die Aktionen einer Gruppe mit dem Namen *De verschrikkelijke sneeuwvrouw,* die gegen sexuelle Gewalt gegen Frauen eintrat.

Durch die Verbindung des Namens der Gruppe zu der Erzählung "De verschrikkelijke sneeuwman" von Jan Wolkers formuliert sie noch einmal die Wichtigkeit einer weiblichen Perspektive: In der Aktionsgruppe könnten Frauen sich aussprechen, während die weibliche Perspektive in Wolkers' Erzählung fehle und die weibliche Sicht unartikuliert bleibe, Frauen "tot de instrumenten van mannelijke wraak" degradiert würden. (Meijer 1996:56) So schließt sich der Kreis, in dem literarische mit gesellschaftlichen Phänomenen verbunden werden: Die Stimme der Frau, die in der Literatur von Männern fehlt, wird in feministischen *speak outs* hörbar gemacht.

Zusammenfassend können aus den Äußerungen van Herks, Bals und Meijers folgende Postulate formuliert werden: In *Kort Amerikaans* wird von einem männlichen (abstrakten/konkreten) Autor ohne Widerspruch einer Erzählinstanz und aus alleiniger Sicht des männlichen internen Fokalisators mindestens eine Vergewaltigung als legitimes Mittel zum individuellen (männlichen) Frustrationsabbau oder zur Realisierung sexueller Interessen geschildert. Am Tatbestand der Vergewaltigung gibt es keinerlei Zweifel, auch wenn männliche Erzählinstanzen (Fokalisator, Erzähler, abstrakter Autor) dem widersprechen, da es sich dabei um eine typisch männliche Strategie handle, Frauen etwas einzureden, was sie selbst unmöglich empfinden könnten.

Im Effekt könne dies beim männlichen (konkreten) Leser dazu führen, daß er das literarische Beispiel mimetisch in die Tat umsetze, da er es als Abbild normalen männlichen Verhaltens ansehen könne und werde. Auf jeden Fall aber werde er sich ohne weiteres mit dem Vergewaltiger-Fokalisator identifizieren und im Einklang mit ihm die Tat gutheißen.

Da die weibliche Figur nur passives Objekt in der Darstellung sei und selbst keine 'Macht' habe, sei ihre Sicht und somit die weibliche Stimme im Text nicht vorhanden. Die "Erfahrung" müsse erst in den Text 'hineingelesen' werden, basierend auf einer "allgemein angenommenen" vermeintlich spezifisch-weiblichen Erfahrung, die von allen Frauen geteilt werde. Ansonsten bleibe einer weiblichen Leserin nur die Identifikation mit dem männlichen Fokalisator-Subjekt, was die Aufgabe ihrer weiblichen Identität oder die Verwerfung ihrer selbst als Frau zur Folge hätte.

Implizit verbirgt sich in der Theoriebildung Bals und Meijers die Überzeugung, daß ein vergleichbarer Plot (Frau geht mit Mann auf sein Zimmer und wird zu sexuellen Handlungen gedrängt, obwohl sie sich widersetzt) aus genuin weiblicher Sicht, also in einem Werk einer weiblichen abstrakten/konkreten Autorin mit einem weiblichen Subjekt der Fokalisation, die

gleichzeitig als Objekt der Gewalt fungiert, in sofern nicht a priori unmöglich[99], doch zumindest eine völlig andere Aussage haben müsse. Ausgehend von dem, was Bal mit Hilfe der hysterischen Lesart in den Text von Wolkers hineinliest, müßte dies etwa so aussehen: Eindeutige Schilderung gewalttätiger Sexualität als Vergewaltigung in Verbindung mit deren ebenso eindeutiger Verwerfung unter Einbringung weiblichen Erfahrens der Vergewaltigung als Vernichtung ihrer Subjektivität.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen möchte ich nun auf "Begeerte" als ein mögliches weibliches Pendant zu den "Vergewaltigungsszenen" aus *Kort Amerikaans* eingehen.

3.4.2 Sexualität, Gewalt und weibliche Subjektposition: "Begeerte"

Die Erzählsituation in der Kurzgeschichte "Begeerte" (1995) von Manon Uphoff ist, was die Genderkonstellation betrifft, der in *Kort Amerikaans* zwar diametral entgegengesetzt[100], verläuft ansonsten aber deckungsgleich. Erzählt werden beide von einem externen Erzähler, fokalisiert von der jeweiligen Hauptperson, in "Begeerte" einem fünfzehnjährigen Mädchen. Dies spricht in einer Diskothek einen viel älteren Mann an und läßt sich von ihm mit nach Hause, ein eher unheimliches Ausländerwohnheim, nehmen.

Auf dem Weg zu dem Mann nach Hause zweifelt sie, daß sie will, was jetzt unweigerlich passieren wird, aber sie hat das Gefühl, nicht mehr zurückzukönnen. Sie landet bei ihm im Bett: "als ze naar beneden keek leek zijn hoofd een zwarte steen tussen haar benen. Zijn lippen drukten nu op haar schaamhaar en zijn tong gleed traag naar binnen. Ze wilde hem tegenhouden. Een onbekende zou...maar een warm en donker gloeien maakte haar buik zwaar (...)" (*Begeerte*, 14).

Das Mädchen beginnt allerdings, sich vehement zu wehren, als der Mann in sie eindringt und ihr dabei weh tut:

> (...) Ze spande haar eigen spieren, maar hij was sneller dan ze dacht, Een vlammende witte pijn en een scherp gevoel tussen haar benen. Met al haar kracht probeerde ze zich terug te trekken, maar zijn mond drukte zich op de hare en zijn rug en lenig onderlijf bogen over haar heen als een taai vissersnet.
> 'Niet vechten,' zei hij, 'niet vechten'
> Maar de pijn, die vlijmender werd, nu ze in paniek al haar spieren aantrok en haar bekken omhoogdrukte om hem weg te duwen, maakte haar sterker. Ze bokte zo hevig dat hij uit haar schoot. Heupbot kletste tegen heupbot.
> 'Niet doen!' zei hij. Wat doe je nou. Het gaat *toch* gebeuren!'
> 'Nee!' zei het meisje, een onverwachte, hevige woede voelend. 'Jij moet *ook* vechten.'
> Hij greep haar bij haar middel en drukte haar terug op het laken.

---

[99] Laut Bal ist dies eigentlich eine contradictio in terminis, da "de verkrachting het subject vernietigt en (...) daardoor de intersubjectieve uitbeelding van de ervaring door die ervaring zelf onmogelijk gemaakt is". (Bal 1988:76)

[100] Mit anderen Worten: Die Instanzen, die bei Wolkers männlich sind (Autor, Subjekt der Fokalisation), sind bei Uphoff weiblich und umgekehrt (Objekt der Fokalisation,)

> 'Je bent bang,' zei hij. 'Maar je moet niet bang zijn.'
> Met een felle stoot keerde hij terug in haar en duwde zijn vingertoppen hard onder haar billen.
> 'Het doet pijn!'
> Onverhoeds stak ze al haar nagels in het vlees van zijn rug en trok ze rechte lijnen strak naar beneden. Onmiddellijk zwol de huid onder haar vingers, en ze zag zijn ogen samentrekken in pijn. Ze drukte haar mond tegen de zijne en beet hard in zijn onderlip. Lauw bloed droop in haar mond. Hij keek naar haar met donker glanzende ogen. Er zaten zweetdruppeltjes op zijn voorhoofd.
> 'Jij moet *ook* vechten.'
> Er was een drukken, grommen en duwen. Overal waren zijn en haar handen en overal trokken haar nagels krassende strepen, die zich vulden met rood, maar hij ging niet uit haar en het vlammende gevoel tussen haar benen bleef. Al blokte ze met haar heupen en siste ze woorden die ze nooit eerder had gebruikt. (*Begeerte*, 15)

Es gibt Übereinstimmungen zu der Schilderung der "Vergewaltigung" Ans': Beide Frauen beklagen die Schmerzen und versuchen, sich zurückzuziehen, während die Männer anscheinend ungerührt weitermachen. Doch während Eric sich während des Aktes bei seinem "Opfer" erkundigt, ob es ihr gut geht (und diese das zumindest nicht verneint), macht dieser Mann das bockende Mädchen allenfalls darauf aufmerksam, daß Widerstand zwecklos sei, da 'es' doch passieren werde.

Die Übereinstimmung zwischen beiden Texten ist an einer Stelle sogar fast wörtlich: Während Eric Ans fragt: "Je wilt toch wel een echte vrouw worden?", sagt der Mann im Abschluß zu dem Mädchen "Vrouwtje. (...) Nu ben je een vrouwtje." (*Begeerte,* 16) Beide Männer scheinen mit der Defloration eine positive Konnotation suggerieren zu wollen, nämlich eine Art Initiationsritus, an dessen Ende das Mädchen zur Frau geworden ist.

Wenn Ans ihren 'Vergewaltiger' nach getaner Tat sentimental umarmt und an sich drückt, so betrachtet dieses Mädchen hinterher fast zärtlich die Umgebung:

> De strepen op zijn rug waren wit en zijn hand zocht over de lakens naar de hare, maar ze trok haar hand terug en keek. Naar zijn glanzende haar. De donkerte van de nacht. De scheuren in het gordijn dat met een veiligheidsspeld was vastgestoken. Naar de lijntjes geronnen bloed. Zijn pik, die nu slap op zijn dijbeen rustte, en die ze nu pas durfde te aanschouwen. Het condoom dat langszaam leegliep op het laken. (*Begeerte, 16)*

Die Elemente dieser Aufzählung erinnern teils an romantische Liebeslyrik (zijn glanzend haar, de donkerte van de nacht), teils an die Schilderung eines barocken Schlachtfeldes nach dem Kampf (de lijntjes geronnen bloed). Die beinahe schon pastoral anmutende Szene legt unmißverständlich nahe, daß "die Schlacht" im Nachhinein von dem Mädchen durchaus positiv konnotiert wird. Ein großer Unterschied zwischen *Kort Amerikaans* und "Begeerte" liegt vor allem in der Intensität und der Richtung der Gewalt: In Uphoffs Erzählung fließt Blut (im Gegensatz zu den unter diesem Aspekt eher harmlos anmutenden Szenen in *Kort Amerikaans)*, und zwar das des Mannes.

In der Kurzgeschichte gelingt es, dem Mädchen trotz ihrer eigentlichen Objektposition im Verlauf der sexuellen Handlung eine Subjektposition zu geben: Im Gegensatz zur passiven Ans kämpft sie verbissen. Sie macht den Mann gleichsam ebenfalls zum Objekt, nämlich ihrer physischen Gewalt.

Ähnlich wie im Verlauf der Geschichte zwischen Eric und Ans bleibt es auch in "Begeerte" nicht bei diesem einen Mal. Die Erfahrung hat das Mädchen im Nachhinein offenbar so wenig abgeschreckt, daß sie sogleich wiederholt wird:

> En toen hij was uitgerust en nog eens bij haar binnenkwam, drukte (sic!) haar vingertoppen hard in zijn billen, het ritme aangevend waarmee hij haar mocht binnengaan. Ze zette haar tanden in zijn hals, snoof zijn geuren op, en drukte haar hand om zijn nek, alsof ze een jonge kat vasthad. (*Begeerte,* 17)

Diese zweite Szene ist frei von Gewalt. Im Gegensatz zu Ans empfindet das Mädchen auch weder Gewissenbisse noch Angst oder Scham.

Trotzdem müßte die erste Szene, wenn vergleichbare Paradigmen angelegt würden, wie van Herk, Meijer und Bal dies bei Kort Amerikaans getan haben, als Vergewaltigung klassifiziert werden. Demnach würde in "Begeerte" der Versuch unternommen, die Leserschaft davon zu überzeugen, daß Frauen mit Gewalt genommen werden müssen und das Mädchen durch eine Art von Selbstentfremdung dazu gebracht, die Erfahrung nicht als durchweg negativ zu sehen.

Daß dies offenbar auch getan wurde, wird von der konkreten Autorin im Zuge eines Interviews bestätigt:

> Dat verhaal is op heel verschillende manieren gelezen. Veel mensen reageerden met: dit is een verkrachtingsverhaal. Bij veel mensen kwam het niet eens op dat een meisje dat zou kunnen willen. (Lockhorn 1997:14)

Die Axiologie Meijers und Bals scheint Uphoff fremd zu sein. Ihr scheint vielmehr unverständlich zu sein, wie jemand auf die Idee kommen kann, das Mädchen würde nicht wollen, was passiert. Eine Erklärung dieser Divergenz bietet wohl Uphoffs eigene Auffassung von Sexualität. Auf die Frage, ob sie "een type lichamelijke intimiteit binnen de literatuur halen" wolle, die ansonsten immer "weggemoffeld" würde, antwortet Uphoff:

> Seksualiteit is niet alleen poezelig en teder, maar vaak ook gewelddadig, vervelend en buitengewoon schokkend, maar daarom wel intiem. Sommige begeertes vernielen of verwonden, andere herstellen, weer andere zijn alleen maar tragisch, of tragikomisch. Het begeerde kan weerbarstig zijn, onwillig, dwars of buiten je bereik. (Hoogervorst 1996c:28)

Anscheinend teilen viele Rezensenten die Auffassung, Gewalt in der Sexualität müsse nicht zwingend auf eine Vergewaltigung hinweisen. In den Rezensionen von *Begeerte* findet sich das von Uphoff mit Erstaunen zur Kenntnis genommene Phänomen, "Begeerte" als Vergewaltigungsgeschichte zu lesen, nicht wieder. Die Rezensenten besprachen mehrheitlich andere Kurzgeschichten aus der Sammlung, wie zum Beispiel "Poep". Im Zusammenhang mit "Begeerte" ist das Wort "verkrachting" nirgends zu entdecken, es fällt jedoch häufig der Begriff "ontmaagding".

Rob van Erkelens hebt die Aussage von "Begeerte" auf eine universellere Ebene: "Zoals het meisje door haar ontmaagding ontdekt moet men wat men begeert, veroveren door te vechten". (1996a) Ist van Erkelens damit einer der typischen Fälle eines männlichen Kritikers,

der durch seine geschlechtsspezifische "Fehlidentifikation" mit dem vermeintlichen Vergewaltiger die sexuelle Gewalt nicht wahrnimmt?

Dagegen spricht, daß weibliche Rezensenten die Geschichte ähnlich sehen. Jessica Durlacher spricht ebenfalls von "ontmaagding", durch die die Hauptfigur "op een laconieke lome, maar niet passieve manier een grote lust bij zichzelf" entdecke, "en de lezer ontdekt die met haar". (1995) Laut Inge van den Blink handelt "Begeerte" ebenfalls von "ontmaagding", aber in einer ungewöhnlichen Manier: "Het is zowel rauw als poëtisch, en alweer opmerkelijk anders dan de meeste verhalen over het onderwerp." (1995)

Allein an mangelndem feministischen Bewußtsein der Rezensenten kann dies nicht liegen, denn selbst Elisabeth Lockhorn von der feministischen Zeitschrift *Opzij* beschreibt die Kurzgeschichte mit dem Satz: "In het titelverhaal "Begeerte" ensceneert een meisje haar eigen ontmaagding" (Lockhorn 1997:14)

In *Kort Amerikaans* geht es auch um eine Entjungferung, die Kritiker Meijer, Bal und van Herk bewerten sie jedoch nicht als 'rauh und poetisch', sondern als frauenfeindliche, erniedrigende Vergewaltigung.

Die Tatsache, daß beide Erzählungen so unterschiedlich bewertet werden, obwohl sie im Grunde dasselbe thematisieren, scheint weniger mit dem Dargestellten, als mit der Stimme, mit der es erzählt wird, zusammenzuhängen. Der Unterschied beider Texte liegt in der unterschiedlichen Fokalisation, die bei Wolkers bei dem Mann und Vergewaltiger, bei Uphoff bei der Frau und dem "Opfer" liegt. In Uphoffs Erzählung wird deutlich, daß die weibliche Stimme nicht zwingend den Effekt hat, den sich Bal von den Produkten weiblicher Autoren versprach: Nicht Qual und Unterdrückung wird thematisiert, keine Empathie mit dem Opfer eingefordert, sondern es wird ein Ritual lustvoll-aggressiver Unterwerfung dargestellt.

Weiß man in *Kort Amerikaans* wenig über das Opfer, bleiben die Intentionen des Täters in "Begeerte" im Dunkeln. Reagiert der Mann an dem Mädchen seine Frustrationen ab? Wird er gewalttätig, weil er das Mädchen erniedrigen will oder Frauen haßt (immerhin hätte es auch die Alternative gegeben, das Mädchen in Ruhe zu lassen und es nach Hause zu schicken)? Die Motive des Mannes, trotz der Gegenwehr des Mädchens an seinem Vorhaben festzuhalten, könnten höchstens durch eine Umkehrung Bals hysterischer Lesart 'entdeckt' werden. Er könnte ebenso wie Eric Poelgeest einer der "beschädigten Helden" sein, der seine Frustration stellvertretend an dem Mädchen ausläßt.

Dies bleibt allerdings reine Spekulation. Fest steht, daß das Mädchen aus "Begeerte" im Gegensatz zu dem 'Vergewaltigungsopfer' Ans eine Stimme hat, die es ermöglicht, über ihr Befinden eine Aussage zu machen. Sie bleibt nicht erniedrigt und traumatisiert zurück, sondern hat erreicht, was sie wollte: "'Ik heb in ieder geval gevochten', zei het meisje hardop tegen zichzelf, het slipje en de spijkerbroek omhoogtrekkend. De koperkleurige tandjes van

de rits staken gebogen opzij." (*Begeerte,* 18f.) Mit diesem Bild der *vagina dentata* wird die Kurzgeschichte beendet. Das Mädchen ist kein Opfer, sondern sich der Macht ihres Geschlechts und ihres eigenen aggressiven Potentials bewußt. Durch die interne Fokalisation ist es möglich geworden, ihr eine Subjektposition zu verleihen.

Die oben aufgeführten Rezensenten sind dieser Sichtweise gefolgt. Dem Mädchen wird eine Art der weiblichen Erfahrung zugebilligt, die Ans aus *Kort Amerikaans* von van Herk, Bal und Meijer abgesprochen wird.

Der Fall "Begeerte" ist schon insofern nicht ohne weiteres als spezifisches Darstellungsmuster für Vergewaltigung als literarisches Motiv zu deuten, als die Klassifizierung als 'Vergewaltigung', wie gesehen, nicht unproblematisch ist.

Die folgenden Beispiele sind dahingehend eindeutiger, da in den Texten selbst explizit die Rede von Vergewaltigung ist. Im folgenden Kapitel werden Romane besprochen, in denen das Motiv Vergewaltigung mit Hilfe eines weiblichen internen Fokalisators dargestellt wird. Die Hauptfrage wird sein, in wiefern Bals Theorie, die immerhin erst 1988 erschien, wegweisend für die Literatur der neunziger Jahre war, oder ob versucht wurde, neue Wege der Darstellung zu finden.

3.5 Darstellung von Vergewaltigung in Opferfokalisation

Das Postulat Bals nach Darstellungen von Vergewaltigung aus der Perspektive der Frau hat in den Neunzigern durchaus Entsprechungen gefunden. In einem vergleichsweise intensiven Maße finden sie sich in Renate Dorresteins *Ontaarde moeders*[101] (1999:190-194) und Daphne Meijers *Resten van de eeuw*[102] (1993:144-147).

Beide Vergewaltigungen sind, im Sinne Paglias, "wirkliche" Vergewaltigungen. In *Ontaarde moeders* wird die achtzehnjährige Meijken auf dem Heimweg im Wald von einem Unbekannten brutal vergewaltigt, Dorith aus *Resten van de eeuw* wird im Waschraum eines besetzten Hauses, den sie während einer Party als Ausweichquartier zum schlafen nutzen will, von einem Partygast vergewaltigt. Beide Frauen hatten zu ihren Vergewaltigern keine persönliche Beziehung (wiewohl Dorith ihren Vergewaltiger wohl vom Sehen kannte, vgl. *Resten,* 145f.) und treffen in eindeutig nicht-sexuellen Situationen auf sie. Beide werden physisch überwältigt (geschlagen, gewürgt; Meijken wird sogar gefesselt) und können sich

[101] Im Folgenden abgekürzt durch *Moeders.*
[102] Im Folgenden abgekürzt durch *Resten.*

aufgrund des Kraftunterschieds nicht wehren. Es gibt keinen Raum für Ambiguitäten oder Zweifel, ob die Situation anders denn als Vergewaltigung bewertet werden könnte.

Der Moment der Vergewaltigung wird in beiden Romanen detailliert geschildert, beide Vergewaltiger zwingen ihre Opfer mehrfach zu verschiedenen Sexualhandlungen, nach Beendigung der einen setzt sofort eine neue Variation ein. Die Erniedrigung der Frauen geschieht nicht nur auf gewaltsam-sexueller Ebene, sondern auch auf verbaler. Meijkens Vergewaltiger nennt sie "kut, kut, gore kut" (*Moeders,* 193), bei Dorith bekommt der Akt nicht nur einen misogynen, sondern auch antisemitischen[103] Aspekt: "Pijpen! Kutwijf! Jood. Jood. Jood. Hoer. Jodenhoer. Tyfushoer." (*Resten,* 146)

Trotz der Unterschiedlichkeit der Begleitumstände ergeben sich viele Parallelen in der Repräsentation, auch formal. Beide Vergewaltigungen werden von einem externen Erzähler erzählt, wobei jeweils das weibliche Opfer der Vergewaltigung das Subjekt der Fokalisation ist. Dadurch wird der Moment der Hilflosigkeit, der Erniedrigung und Verletzung des Opfers zur zentralen Thematik. Die Täter erhalten jeweils nicht nur keine Stimme, sie haben auch kein Gesicht: Sie werden weder äußerlich beschrieben, noch tauchen sie an irgendeiner anderen Stelle oder in anderer Funktion innerhalb der Romane wieder auf.

Die konkrete Autorin Dorrestein äußert sich in *Het geheim van de schrijver* explizit zu ihrer Intention im Schreiben dieser Szene. Als Ausgangspunkt habe sie bewußt nicht "ontzetting, schaamte of hulpeloosheid van het slachtoffer" gewählt, weil die Leser ihrer Ansicht nach diese Gefühle zwar als adäquat erkannt, aber die Vergewaltigung nicht "meebeleefd" hätten. "En omdat deze gebeurtenis het personage voor het leven zou tekenen, was het van vitaal belang de lezer tot over zijn oren in te betrekken." (Dorrestein, 2000:100)

Um diese emotionale Miteinbeziehung des Lesers zu erreichen, sei ihr die Idee, die Dauer der Vergewaltigung zentral zu stellen, als am besten geeignet erschienen:

> Uit de hele warboel aan gevoelens van de vrouw leek dit mij de meest welsprekende: haar wanhopige verlangen dat dit voorbij zou zijn, maar er kwam geen einde aan, het ging maar door en door, het hield niet op en zou in haar beleving ook nooit meer ophouden. In een koortsachtig ritme smeerde ik haar oneindige moment van vernedering uit tot één lange, radeloze zin die bijna drie hele pagina's besloeg. Ook de lezer zat aldus gevangen in dit eeuwigdurende ogenblik, ook voor hem was er geen ontkomen aan. (Dorrestein 2000:100.)

Die Betonung der subjektiven Zeitempfindung des Opfers, die Dorrestein durch technische Mittel zu erreichen sucht, spielt auch in Meijers Roman eine Rolle, wenn dies auch nicht stilistisch angedeutet, sondern explizit ausgesprochen wird: "Misschien duurde het gezwoeg dertig seconden of drie minuten, maar in haar herinnering duurde het drie dagen." (*Resten,* 146f.)

---

[103] Dorith ist Jüdin, *Resten van de eeuw* behandelt als Hauptthema auch das Thema der jüdischen Identität junger Juden in Amsterdam und Israel.

In der vermeintlichen Übereinkunft liegt allerdings auch ein Unterschied: Meijkens Gefühl der Unendlichkeit entspricht Doriths Gefühl von drei Tagen, was gleichsam der Tragweite der Konsequenzen entspricht: Dorith wird im Verlauf des Romans von der Erinnerung durch penetrant sexistische Bemerkungen eines Tischgenossen beim Abendessen eingeholt und im Anschluß drei Tage lang von einem Fieberschub ans Bett gefesselt. Es wird in diesem Zusammenhang zwar angedeutet, daß Dorith des öfteren von Erinnerungen an diese Vergewaltigung heimgesucht wird ("Een beeld dat haar op onverwachte momenten lastig viel, brandde op haar netvlies. Hoe hard zij haar ogen ook dichtkneep, het verdween niet." (*Resten,* 144)), auf der anderen Seite wird nach dem Rückblick aber auch gesagt: "Ze had de gebeurtenis in haar hoofd verstopt." (*Resten,* 147)

Die Verdrängung, die Dorith aktiv förderte, in dem sie im Anschluß an die Vergewaltigung nicht nur das besetzte Haus, sondern direkt das Land verließ, um in Israel in einem Kibbuz zu leben, funktioniert ansonsten. Dorith wird von der Vergewaltigung nicht grundsätzlich in ihrem weiteren Leben behindert, was zum Beispiel den intimen Umgang mit Partnern angeht.

Ganz anders ist dies bei Meijken: Bei ihr dauert der Moment der Vergewaltigung auch noch Jahrzehnte später an. Eine Reihe ungünstiger Umstände führen dazu, daß sie durch die Vergewaltigung für ihr Leben gezeichnet ist, wie Dorrestein es ausdrückt: Die Vergewaltigung zerstört ihre Zukunft. Ihr macht nicht nur die traumatische Vergewaltigungserfahrung zu schaffen, sie wurde auch noch schwanger. Die Mutter gibt Meijkens Kind als ihr eigenes aus,[104] Meijken wird an ihren nichtsahnenden Verehrer Gert Balm verheiratet, obwohl sie zu keiner sexuellen Beziehung mit einem Mann in der Lage ist, und verläßt die folgenden siebenunddreißig Jahre lang das Haus nicht mehr. Statt dessen frißt sie ihren Kummer buchstäblich in sich herein: Sie wird auf Dauer so dick, daß sie sich kaum noch bewegen kann. Sie widmet ihr Leben nachdrücklich ihrem Leiden:

> Wie zo lijdt als zij is ontslagen van overige verplichtingen! Maar meteen flitst het door haar heen dat haar soort verdriet misschien wel verslavend is. Het vereist zoveel verdoving dat je de rest van het leven genadelijk ook niet meer voelt. Alleen – verandert dat soms iets aan het feit dat zij op haar achttiende alle kansen op geluk heeft moeten opgeven? (*Moeders,* 153)

Eine Erklärung für den großen Unterschied, der sich bei der Bewältigung der Vergewaltigungserfahrung der beiden Opfer Dorith und Meijken auftut, bietet der Zeitfaktor. Meijken ist keine Frau der neunziger Jahre, ihre Vergewaltigung findet in den fünfziger Jahren statt. Es wird im Roman durch den internen Fokalisator Meijken explizit darauf hingewiesen, daß ihre Vergewaltigung in "een compleet andere wereld, in 1955" geschehen sei. "Er bestond nog geen verkrachting, bijvoorbeeld. (...) Er bestonden natuurlijk wel

---

[104] Der Umstand, daß Meijkens Mutter das Kind übernimmt und als ihr eigenes aufzieht, wird nicht als Akt der Nächstenliebe, sondern egoistische Tat dargestellt: Es geht ihr nicht um die Tochter, sondern darum, den versagten Wunsch nach einem weiteren eigenen Kind endlich zu erfüllen. (Vgl. *Moeders,* 201)

gevallen vrouwen. Maar zij hadden hun lot geheel an zichzelf te danken". (*Ontaarde moeders,* 94)

Meijken ist im Moralcodex der fünfziger Jahre eine "gefallene Frau", weil sie in Gefahr gerät, eine ledige Mutter zu werden. Zusätzlich wird hier die These formuliert, daß das Thema Vergewaltigung nicht öffentlich thematisiert wurde und daher in der öffentlichen Wahrnehmung nicht bestanden habe. Was Meijken dadurch fehlt, ist das Vokabular, ihre Erfahrung besprechbar zu machen. Durch die fehlende Sprache, ihre Erfahrungen zu formulieren, bleibt ihr quasi nur der hysterische Diskurs, die ultimative Verweigerungshaltung, und der symbolische Ausdruck ihres Leids in Form ihrer Freßsucht. Außerdem gerät sie als Vergewaltigungsopfer in den Geruch, an der Tat mitschuldig zu sein: Allesamt Aspekte, die von der Frauenbewegung aufgegriffen wurden und bekämpft werden sollten.

Besonderes Augenmerk gilt im Roman dem Verhalten von Meijkens Mutter unmittelbar nach der Vergewaltigung, die als Hauptschuldige für Meijkens starkes Trauma ausgemacht wird. Anstatt die Tochter zu trösten und ihr über die Erfahrung hinwegzuhelfen, formuliert sie den internalisierten Moralcodex, woran sich Meijken erinnert, als sie in Wiederholung der Erfahrung siebenunddreißig Jahre später auf dem Weg zur Mutter ist, um den damals versagten Trost doch noch zu erhalten:

> Dit keer zal Moeder niet sissen: 'Had hij dan een mes? Had hij een wapen?' als zij met bebloede dijen voor haar staat. Dit keer zal Moeder niet snauwen: 'Een gezonde jonge meid als jij kan daar heus niet tegen haar zin toe gedwongen worden', als zij met de zilte smaak van die vleestros nog in haar mond voor haar staat. Dit keer zal Moeder niet schreeuwen: 'Je hebt er zelf om gevraagd, door alleen het bos in te gaan! Je hebt jezelf en ons te schande gemaakt!' Dit keer zal Moeder haar troosten, Moeder zal haar in haar armen wiegen en haar vasthouden, net zolang tot zij alles is vergeten en ze weer de oude Meijken is, ongeschonden. (*Moeders*, 209)

Man könnte diese Episode als ein Stück historischer Erzählung auffassen, die von einer längst vergangenen Zeit berichtet. Dem widerspricht allerdings, daß immer wieder der Bogen in die Gegenwart geschlagen wird. So wird die Beschaulichkeit von Meijkens Heimatort durch einen aktuellen Frauenmord empfindlich gestört. Meijkens Freundin Minnie räsoniert diesbezüglich: "Wat maakt het uit dat wij dit ene slachtoffer niet kennen? We hebben altijd nog te maken met de dader! Die loopt vrij rond, net als de rest! Al zeg ik er meteen bij dat een vrouw die 's avonds laat nog op de belten gaat wandelen, er ergens zelf om vraagt." (*Moeders,* 233)

Minnies Ansicht unterstreicht nicht nur, daß auch Frauen der Neunziger nach wie vor bedroht sind, sondern auch, daß sich in den Ansichten der Leute im Hinblick auf die Vergewaltigungsopfer nicht viel verändert hat. Meijkens heftige Reaktion auf Minnies Ausspruch ("Om wat? (...) Om haar dood soms?", *Moeders*, 233) sorgt dafür, daß Minnies Aussage nicht unwidersprochen stehen bleibt und rückt die Verhältnisse im Sinne des

abstrakten Autors wieder zurecht: Nicht das Opfer muß sich rechtfertigen, der Vergewaltiger ist anzuklagen.

Die Vergewaltigung von Frauen, so suggeriert der Roman, ist ein allgegenwärtiges Problem, nicht ein individuelles Problem einer einzelnen Frau in den fünfziger Jahren, sondern für alle Frauen, jederzeit und überall, wenn auch bestimmte Aspekte im Umgang mit den Opfern sich verändert haben. Dies wird von Meijken so formuliert, die seit ihrer eigenen Vergewaltigung keine relevante Verbesserung erkennen kann: "Is er ooit een generatie gespaard gebleven? Je kunt oud zijn of jong, lelijk of mooi, het kan je man zijn je oom je buurman je vader je vriend je collega of een onbekende, maar ze zullen je krijgen. Dat dat nog niet gebeurd is, betekent niets. Morgen is er immers weer een dag." (*Moeders,* 165f.)

Die Tatsache, daß ein anonymer Anrufer die Worte des Vergewaltigers von damals beinahe wortwörtlich wiederholt (*Moeders,* 111), drängt das Geschehen für Meijken auch immer wieder in die Gegenwart: Sie kann die Tat nicht verdrängen, weil die sexuelle Gewalt in Form perverser Anrufe oder Nachrichten von Vergewaltigungen, *kinderlokkers* in der Nachbarschaft (*Moeders,* 165) oder Lustmord immer wieder über sie hereinbricht und die alten Wunden aufreißen. Bei solchen Begebungen handelt es sich um Dinge, so suggeriert der Roman, die sich in den letzten Jahrzehnten nicht wesentlich zum Besseren gewandelt haben, auch wenn man dies im Vergleich mancher Moralvorstellungen aus den fünfziger mit den neunziger Jahren vielleicht meinen könnte.

Die Zeitlosigkeit des Vergewaltigungsproblems wird auch konkret unterstrichen, wenn beschrieben wird, daß Meijken während der Vergewaltigung nicht nur ihre persönliche Integrität, sondern auch ihren Glauben an Gott verliert, weil der Vergewaltigung von Frauen zuläßt:

> (...) ze beseft dat er voor haar geen God is als Hij dit laat gebeuren – als Hij dit toestaat is Hij louter de God van degenen die hun ding in vrouwen steken om kreunend en grommend zonder ophouden voort te beuken, op hen ziet Hij met welgevallen neer, Hij laat ze hun gang gaan, zo is de schepping bedoeld, Hij heeft de vrouw immers speciaal voor hen geschapen na eerst voor hen al de hele aarde geschapen te hebben, met zijn uitgestrekte, uitgestorven bossen en duistere, verlaten uithoeken: op maat gemaakt. (*Moeders,* 193)

Dieses Zitat illustriert gleichsam den Unterschied zwischen beiden Romanen: Während es sich bei der Vergewaltigung Doriths um ein individuelles Erfahren einer schrecklichen Situation handelt[105], wird die Vergewaltigung Meijkens auf ein allgemeines Niveau gehoben. Nicht nur ein Mann vergewaltigt Mejken, Männer vergewaltigen Frauen im Allgemeinen, nicht nur in den fünfziger Jahren, sondern vom Anbeginn der Welt bis zum heutigen Tage.

Meijkens imaginäre Wiederholung der Vergewaltigung wird, ähnlich wie bei Dorith, durch einen äußeren Reiz stimuliert: das Bekanntwerden eines Lustmordes in der Nachbarschaft, als

[105] Was noch dadurch betont wird, daß es dem Täter offensichtlich nicht darum geht, irgendeine willkürliche Frau zu vergewaltigen, sondern speziell Dorith als Jüdin.

deren Opfer Gert Balm Meijkens Tochter Bonnie vermutet. (*Moeders,* 178ff.) Anders als bei Dorith führt diese erneute, schmerzvolle Durchlebung zu einem kathartischen Effekt.

Die Szene ist bizarr: Meijken läuft in einer plötzlichen Gefühlsaufwallung mitten im Winter barfuß (ihre Pantoffeln hat sie unterwegs verloren) und im Nachthemd zu ihrer Mutter. Aufgrund ihrer Köperfülle und der mangelnden Übung ist sie kaum in der Lage zu laufen und hat sogar im ersten Moment vergessen, wo ihre Mutter inzwischen wohnt. Als sie endlich im Altenheim ankommt und sich bei ihrer mittlerweile greisen Mutter auf den Schoß wuchtet, wird diese unter dem Gewicht der Tochter buchstäblich erdrückt, ihre erstickten Rufe werden von Meijken als Trost fehlinterpretiert. Meijken ist sich in ihrem Wahn, die Szene von damals zu wiederholen, nicht im Klaren darüber, daß sie ihre Mutter umbringt. (*Moeders,* 205-210)

Dennoch hat diese Wiederholung eine kathartische Wirkung. Die Befreiung Meijkens drückt sich bildlich in dem Verschwinden einer Warze auf ihrer Oberlippe aus. Meijken verkündet, daß sie eine Diät machen will: Vielleicht gibt sie ihrem Leben nun doch noch eine Wendung. (*Moeders,* 238)

Die Wendung in eine Extremsituation, die in ihrer Drastik an das Groteske grenzt, bezeichnet den größten Unterschied zwischen den beiden Romanen. Auch der Stellenwert der Tat innerhalb der Romane ist anders gewichtet: Während die Vergewaltigung in Meijers Roman nur eine Episode ist, die nach ihrer Darstellung abgeschlossen ist, läuft in *Ontaarde moeders* der Handlungsstrang, in dem Meijken als interner Fokalisator fungiert, auf die Schilderung der Vergewaltigung zu. Die Darstellung der Vergewaltigung, die den Forderungen Bals durchaus entspricht, und die Schilderung Meijkens Traumas, können durchaus als Anleihen aus den gängigen feministischen Diskursen angesehen werden.

Die vergleichsweise exotische Lösung, die in diesem Konflikt zum Tragen kommt, bildet aber eine Durchbrechung feministischer Forderungen nach *betrokkenheid* und *herkenbaarheid,* die von der konkreten Autorin explizit intendiert wird. Ein weiteres Klischee, das hier abgewandelt wird, ist das des *rape revenge:* Die Rache gilt nicht dem Vergewaltiger, sondern einer der im Titel angedeuteten "entarteten" Mütter des Opfers.

Die Anleihen an feministische Diskurse, die dann aber auf der literarischen Ebene ironisch durchbrochen werden, wie es in *Ontaarde moeders* durch den grotesken Mord geschieht, können als typische Ingredienzien Dorresteinscher Literatur angesehen werden. Xandra Schutte versucht in einem Essay mit dem Untertitel "Over het feminisme van Renate Dorrestein" dem komplizierten Verhältnis Dorresteins zum Feminismus auf den Grund zu gehen. Vor allem in Bezugnahme auf Dorresteins Kolumnen stellt Schutte fest, daß die Feministin Dorrestein die Waffe der Ironie der Umkehrung "niet alleen gebruikt in een vanzelfsprekende feministische strijd". (Schutte 1999:156) Literatur müsse, so Schutte, einerseits Abstand bewahren und Zweifel in Stand halten, andererseits aber auch leidenschaftlich Positionen beziehen:

> Renate Dorrestein overbrugt die paradox door verschillende stellingen te betrekken, door haar strijdbaarheid grillig aan alle kanten op te laten stuiven. Dat doet ze niet zozeer door uit de realiteit te vluchten, maar door met de realiteit op de vlucht te gaan, door de realiteit te plaatsen voor tot in het absurde vervormde lachspiegels. (Schutte 199:156)

So kommt es, daß im literarischen Spiegelkabinett Dorresteins zwar einerseits für feministische Ziele gestritten wird, auf der anderen Seite aber auch der Feminismus selbst als Objekt für Zerrbilder herhalten muß. Die Ironie Dorresteins, so Schutte, vergrößere, verkleinere, übertreibe und verdrehe, mache Romanfiguren zu Karrikaturen, habe aber keinen festen Eichpunkt:

> Als er een steen door Dorresteins lachspiegels wordt geworpen blijft er geen leegte achter, maar een duidelijke zaak: de werkelijkheid deugt niet voor vrouwen en darom moet de strijd der seksen onvermoeibaar gestreden worden. Dorresteins zaak is echter niet eenduidig, een partijprogramma hanteert ze niet, de inconsistenties en paradoxen van haar zaak, en in ruimere zin van het leven, sluit ze niet uit. Ze is er niet minder radicaal om. (Schutte 1999:159)

Ontaarde moeders und der Fall Meijkens entsprechen dieser Beschreibung Schuttes: Das Problem der Vergewaltigung wird inhaltlich zwar ernst behandelt und als schwerwiegendes Problem für Frauen dargestellt, nicht jedoch ohne Zuhilfenahme des literarischen Zerrspiegels. So schafft der Roman den Spagat, ein feministisches Thema inhaltlich in feministischen Sinne vorzutragen, ohne sich jedoch an den Maximen traditioneller feministischer Literatur zu orientieren.[106] Man könnte auch sagen, er kleidet ein altes feministisches Zentralthema in ein neues Gewand.

Dies bedeutet aber nicht, daß die Dorresteinsche Manier ironischer Brechung unbedingt eine typische Erscheinung für die Neunziger sein muß. Wie im Falle *Resten van de eeuw* gesehen, wird Vergewaltigung durchaus ohne Ironie, aber trotzdem eher am Rande abgehandelt. Eine Marginalisierung von Vergewaltigungsepisoden läßt sich auch in anderen Werken beobachten. In Karin Overmars' *Vermoorde onschuld* (1996) wird eine versuchte Vergewaltigung an der Ich-Erzählerin Eva durch ihren behinderten Cousin, den sie nicht leiden kann, und mit dem sie ohnehin nichts unternehmen will, geschildert:

> En de ene keer dat ik wél met hem optrok, om tante Til een plezier te doen, heeft hij geprobeerd me te verkrachten. In het bos was dat. Om iemand te verkrachten moet je heel wat sterker zijn dan hij, dat wel, maar hij bleek ineens als een gek te kunnen rennen op die beugelschoenen. Echt als een gek, het scheelde weinig of hij had me ingehaald. M'n armen en benen hebben dagen onder de rode striemen gezeten, en ik had een soort Dracula-beet in m'n nek. (*Onschuld*, 87)

Die versuchte Vergewaltigung ist für den internen Fokalisator anscheinend nicht weiter problematisch, viel schlimmer ist für die Ich-Erzählerin, daß die Familie ihr nicht glaubt und ihr statt dessen Vorwürfe macht:

---

[106]Schutte setzt Dorresteins Werk explizit ab von der Frauenliteratur der siebziger Jahre wie von Meulenbelt und Meinkema und erklärt den feministischen Realismus, "de herkenbaarheid en gewoonheid" und den Mangel an Ironie für tot. (Schutte 1999:152-154)

> Uiteindelijk kreeg ik de schuld van die scène in het bos. Iedereen was over z'n toeren. Hoe durfde ik een invalide jongen te slaan, hoe haalde ik het in mijn hoofd om hem als een hoopje ellende achter te laten op het zandpad – dat soort beschuldigen kreeg ik naar mijn hoofd. (*Onschuld, 87)*

Die Schuld, die man ihr gibt, besteht allerdings nicht darin, die Vergewaltigung herausgefordert zu haben. Vielmehr stellt es sich der Familie so dar, als habe Eva den Jungen grundlos geschlagen. Opfer und Täterrolle werden so in der Wahrnehmung der Verwandtschaft umgekehrt: Eva wird nicht nur als potentielles Opfer nicht anerkannt, sie gilt zudem als (alleinige) Täterin.

Man hält sie für generell aggressiv (was nicht ganz falsch ist) und kontaktgestört und zwingt sie, sich bei 'ihrem Opfer' zu entschuldigen. Im Nachhinein tut er ihr wirklich leid, als sich herausstellt, daß sie ihm durch den Schlag die Nase gebrochen hat. (*Onschuld,* 88).

Die versuchte Vergewaltigung wird nicht geschildert, sondern nur lapidar erwähnt, da sie im Grunde lapidar ist. Sie findet allein deshalb nicht statt, weil das potentielle Opfer, ganz *bad girl* der Neunziger, dies aus eigener Kraft zu verhindern weiß. Das Opfer wird keineswegs von Angst übermannt und läßt sich in Objektposition drängen, sondern weiß ihre Subjektposition von vorneherein zu behaupten, und zwar durchschlagender als das Mädchen aus "Begeerte".

Von *rape revenge* allerdings keine Spur: die gebrochene Nase des Angreifers hält das Beinahe-Opfer bereits für eine zu harte Strafe für den Angriff. Eine wirklich ernsthafte Bedrohung, geschweige denn einen unerhörten Angriff auf ihre weibliche Identität, hat sie anscheinend gar nicht empfunden. Durch die Frau als charaktergebundener Fokalisator wird keine Empathie eingefordert, da von Leiden keine Rede ist – geschweige denn von einer Traumatisierung.

Die Szene dient innerhalb des Romangefüges nicht zur Illustration der Ungeheuerlichkeit von Vergewaltigung, sondern zur Verdeutlichung, daß die Ich-Erzählerin generell kein Gehör findet innerhalb ihrer Familie. Es ist daher nicht verwunderlich, daß die Rezensenten diese Szene offenbar nicht für gesondert erwähnenswert halten, sondern vielmehr auf die Konflikte Evas mit ihrer Umwelt eingehen.[107]

---

[107] Die Einleitung zu Rob van Erkelens' Artikel gibt im Grunde den Tenor der anderen Rezensionen wieder (die zumeist eher negativ ausfielen):

"Ellende te over in *Vermoorde onschuld*. Eva wordt aan haat lot overgelaten door haar vader en moeder, die ieder hun zelfzuchtige weg gaan. Alle maatschappelijk werkers begrijpen niets van haar, en Nina is weg. Ze moet zich maar zien te redden, en ze slaagt daar wonderwel in. Hoe ellendiger, hoe leuker. Doordat Overmars is gezegend met een soepele stijl en een scherp gevoel voor humor leest het allemaal buitengewoon prettig. Vermoorde onschuld is een geestige roman die niet, zoals de uitgever wil doen geloven, een 'portret van een generatie die op te jonge leeftijd in aanraking komt met geld, seks, drugs een dure psychologen' is, maar gewoon een grappig verhaal over een grappig meisje en haar moeilijke leven." (Erkelens 1996b)

Die Tatsache, daß van Erkelens einen Roman, in dem u.a. ein Mädchen beinahe vergewaltigt wird, als "grappig" bezeichnet, kann (ebenso wenig wie im Falle seiner Rezension zu *Begeerte*) als typisch männliche, grobe Fehleinschätzung weiblichen Leidens gesehen werden, sondern als Folge des lockeren Erzählstils Evas, durchsetzt mit witzigen Einstreuungen. So beschreibt Eva die Verheerungen, die sie

Die konkrete Autorin Overmars selbst scheint den Roman in erster Linie aus purer Lust am Schreiben geschrieben zu haben. In einem Interview, in dem sie sich zu den Hintergründen zu *Vermoorde onschuld* äußert, beschreibt sie die Enstehungsgeschichte des Romans folgendermaßen:

> Over de inhoud had ik nog geen idee. Het was meer de vorm die me direct voor ogen stond. Een snel boek en een jong boek, het moest in deze tijd spelen. (...) Het moest een beetje actueel zijn. Amerikaanse literatuur, daar dacht ik aan. (...) Waar ik zeer welbewust voor heb gekozen is een groot huis, welstand. Die vale armoe, een peertje boven de tafel, dat is toch niet meer van deze tijd? (Lindo 1996)

Es ging Overmars also in erster Linie darum, ein zeitgemäßes Buch zu schreiben. Am Anfang stand nicht ein gesellschaftliches Problem, wie das der Vergewaltigung, das es öffentlich zu machen galt, sondern das Motiv wird einem formalen Ideal untergeordnet, welches in erster Linie zeitgemäß, also 'typisch Neunziger', sein soll.

Die explizite Ablehnung psychoanalytischer Literaturtheorie französischer Prägung, die Overmars im Zuge ihres Romanistikstudiums kennenlernte ("Dat is diepzinnig Frans. Ik ben het daar helemaal niet eens mee. Die Derrida en consorten, ik vind het zulke flauwekul." (Lindo 1996)), läßt ebenfalls darauf schließen, daß 'Tiefsinn' inhaltlich nicht intendiert war, daher ein Rückgriff auf übergreifende Theorien, zu denen letztendlich auch feministische (Literatur-)Theorie gehört, nicht zu erwarten ist. Implizit ordnet sich Overmars selbst den Autoren der *Nixers* zu, von denen Kummer schrieb:

> De Nixers willen af van het gefilosofeer, het verkondigen van enorm diepe waarheden, het steeds terugvallen op dezelfde thema's, het gepeddel in de stratosfeer. Ze gaan terug op de problemen van nu. (Kummer 1995:99)

Gerrit Jan Zwier sieht dann auch eine Verwandtschaft von Overmars und Landvreugd. (Vgl. Zwier 1996), die als typische *Nixers*-Autorin angesehen wird.[108] Von Landvreugds Kommentar zum Schreiben über Vergewaltigung wird im folgenden Kapitel noch die Rede sein. Von der konkreten Autorin Overmars gibt es speziell zu diesem Thema keinen Kommentar. Allerdings bleibt festzuhalten, daß es innerhalb ihres Romans keinen Anhaltspunkt für die Ansicht gibt, daß Vergewaltigung ein Problem ist, über das 'heutzutage', also in den Neunzigern, noch ausführlich geschrieben werden müsse.

Die 'Probleme von jetzt' liegen in der Romanwelt eher in der zwischenmenschlichen Kommunikationsstörung. Die Vergewaltigung kann im Keim erstickt werden, sowohl von der Romanpersongage, der Ich-Erzählerin als auch vom abstrakten Autor.

---

bei dem Jungen angerichtet hat: "Aan zijn neus viel niks te zien, daar zaten pleisters op, maar de huid rond zijn ogen was paars en gezwollen. Hij leek op een inktvis" (*Onschuld,* 88) So wird ihre angedeutete Zerknirschtheit über den Nasenbruch untergraben: Der Vergleich des ungeliebten Cousins mit einem Tintenfisch macht aus ihm eher etwas Komisches als etwas Bedauernswertes.

[108] Zum Beispiel von Em. Kummer in o.g. Artikel.

Im Hinblick auf die Präsenz des *rape-revenge*-Motivs im Film in den Neunzigern überrascht an der bisherigen Zusammenstellung, daß die Vergewaltiger ungestraft davonkommen. In Hermine de Graafs *De weg naar het pompstation*[109] ist dies auf den ersten Blick anders. Dort muß der als Vergewaltiger ausgewiesene Ernst einen – fehlgeschlagenen – Rachefeldzug des Opfers Judith und ihrer Schwestern über sich ergehen lassend, der relativ harmlos ausfällt. Die Schwestern werfen ihn lediglich in einen stinkenden Tümpel. Dabei ist das Opfer selbst von ihrer eigenen Rachsucht eher überrascht, die sie erst im Rückblick in voller Konsequenz erkennt: "Ik ben verrast door de geheime lagen in mijn geheugen waarvan ik het bestaan nooit heb vermoed. Ik heb hem willen vermoorden." (*Pompstation,*98f.)

De Graaf scheint mit diesem Roman ein Motiv wieder aufzunehmen, das sie bereits 1987 in ihrer Kurzgeschichte "In verzekerde bewaring"[110] bearbeitet. Dort treibt die Hauptfigur[111] einen jungen Mann, der zumindest versucht hat sie zu vergewaltigen[112], zusammen mit anderen Kindern auf Schlittschuhen auf ein Loch im Eis zu, in dem er offensichtlich umkommt.

De Graaf äußert sich in einem Interview mit *Surplus* über die, ihrer Meinung nach, Unverhältnismäßigkeit dieser Bestrafung: "Het vergrijp van die jongen staat in geen verhouding tot het vergrijp van de kinderen die hem het wak injagen." (Soeting 1995:6) Des weiteren gibt sie ihrem Unverständnis für ihre konkreten Leserinnen Ausdruck, die sich mit der Hauptfigur 'übermäßig identifiziert' hätten:

> Dat deed de discussie over dit verhaal destijds moeilijk verlopen, omdat deze mensen constant begrip voor het meisje wilden opbrengen. Mijn verhaal biedt weliswaar een zekere sympathie voor dat meisje, maar niet onvoorwaardelijk. De lezer wordt niet één met mijn figuren; dat is niet mijn bedoeling. (Soeting, 1995:7)

Es scheint fast, als versuche die abstrakte Autorin in *Terug naar het pompstation* dieses Mißverständnis zwischen ihr und den konkreten Leserinnen nachträglich zu korrigieren. Zunächst verringert sie den Abstand zwischen Vergehen und Strafe (Vergewaltigungsversuch und anschließender Tod des Täters wird zu Vergewaltigung (?) und anschließendem Tümpelbad), dann ändert sie die Präsentationsform.

Zwar ist das vermeintliche Vergewaltigungsopfer Judith Ich-Erzählerin und interner Fokalisator, aber die Vergewaltigung selbst wird nicht mehr explizit geschildert. Judith berichtet ihren Schwestern lediglich, *daß* sie vergewaltigt wurde, Details werden ausgespart. Der Bericht ist eher sachlich, Judith erzählt ihn mit einem Lächeln, "omdat het er toch niets toe deed wat voor een gezicht ik trok als ik Corinne inlichtte over Ernst en zijn viriele

---

[109] Im Folgenden abgekürzt durch *Pompstation.*

[110] Im Folgenden abgekürzt durch *Bewaring.*

[111] Fokalisator und Erzähler wechseln innerhalb der Geschichte; nur zum Teil fungiert die weibliche Hauptperson als Ich-Erzählerin und interner Fokalisator.

[112] Geschildert wird nur der Kampf zwischen der (in dieser Situation) Ich-Erzählerin und ihrem Angreifer; wie weit der sexuelle Angriff genau geht, ist undeutlich. (Vgl. *Bewaring, 31)*

opdringerigheid". (*Pompstation*, 80) Von großer Aufgewühltheit oder Verzweiflung ist äußerlich also nicht viel an Judith zu sehen, zu ihrem Innenleben in dieser Situation gibt es, trotz interner Fokalisation, keinen Kommentar.[113]

Judith erzählt ihren Schwestern Meta und Corinne, Ernst habe behauptet, zwar Corinne zu lieben, aber trotzdem auch in Judith verliebt zu sein und mit ihr schlafen zu wollen. Nachdem auch Gewaltanwendung nicht zum Ziel geführt und zudem der Hund der Familie den potentiellen Vergewaltiger angefallen habe, habe Ernst den Hund eingefangen und gedroht, diesen aufzuhängen, sollte Judith ihm nicht zu Willen sein. Tatsächlich habe der Hund schon gehangen und Ernst habe ihn erst wieder frei gelassen, nachdem Judith sich mit allem einverstanden erklärt habe. (*Pompstation,* 82f.)

Corinne glaubt ihrer Schwester die Geschichte nicht. Sie meint ein Alibi für Ernst zu kennen. Judith wischt ihren Einwand unwirsch weg, nicht durch Argumente oder Beweise, sondern durch die Heftigkeit:

> Ik zei tegen haar dat ze haar mond moest houden en luisteren naar wat ze allang wist: dat Ernst niet te vertrouwen was, niet in de eigen-lotsbeschikking en flower-power-hokuspokus van haar geloofde. 'Het gaat hem alleen om seks, net zoals bij al zijn soortgenoten, ' legde ik vroegwijs uit. (*Pompstation,* 81)

Corinne beugt sich ihrer Schwester daraufhin. "Ernst is net als mannen een maniak." (*Pompstation,* 81) Damit ist das Schicksal Ernsts in den Augen der Schwestern besiegelt, er gilt fürderhin als Vergewaltiger. Mit ausschlaggebend für dieses Urteil ist die von den Romanfiguren als unumstößliche Tatsache akzeptierte Sexsucht der Männer im Allgemeinen und Ernsts im Besonderen.

Die Schwestern verfallen weniger in weibliche Empathie als vielmehr in schwesterliche Solidarität. Die vermeintliche Tatsache, daß Judith vergewaltigt wurde – und es sich dann auch noch herausstellt, daß sie schwanger ist – wird vielmehr als Sensation empfunden. Schwester Meta bringt sogar die Virilitätstheorie aus Lombrosos Zeiten[114] an: "Toch vreemd, vind je niet' – ze was inderdaad hees – 'dat mannen een duistere begeerte bezitten zich in hun zaadcellen te manifesteren." (*Pompstation,* 89)

Ob es nun an dieser Art der Darstellung liegt oder an der grundsätzlichen narrativen Konstellation (das Zusammenfallen von Erzähler, internem Fokalisator und Aktant = Vergewaltigungsopfer), so wird in den Rezensionen auffällig oft darauf hingewiesen, daß mit Judith eine wenig vertrauenswürdige Erzählerin am Zuge ist. Damit wird der Tatbestand der Vergewaltigung nicht nur von den Schwestern des vermeintlichen Opfers in Zweifel gezogen, sondern auch von einigen konkreten Lesern[115]. Der Zweifel wird vom abstrakten Autor an

---

[113] Allein die Tatsache, daß Judith an dieser Stelle ihre Situation noch so weit rationalisiert, daß sie ihren Gesichtsausdruck bewußt kontrollieren kann, spricht nicht für eine enorme emotionale Aufgewühltheit.

[114] Vgl. S. 20f.

[115] Die Rezensenten sind auffällig uneins über den Tatbestand der Vergewaltigung. So bemerkt Jeroen Vullings zwar "Als vertelinstantie is Judith uitermate onbetrouwbaar", ohne aber die Vergewaltigung

keiner Stelle zwingend ausgeräumt, womit einer zentralen Bedingung des feministischen Konzepts entgegengewirkt wird: Der unbedingten Glaubwürdigkeit des Opfers, und damit der unbedingten Solidarität mit dem Opfer, die durch diesen Zweifel nicht eingefordert wird.

Die Vergewaltigung scheint ebenfalls nicht traumatisch zu sein, obwohl Judith, erst siebzehn, von Ernst schwanger wird und das Kind auch austrägt. Ähnlich wie bei *Ontaarde moeders* wird die Schwangerschaft auch hier verheimlicht, Judith in ein Schweizer Mädchenpensionat geschickt, bis das Kind geboren wird, und danach wird das Kind als Nachzügler der Mutter ausgegeben. Anders als Meijken leidet Judith aber zunächst nicht unter diesem Arrangement:

> Destijds leed ik er niet hevig onder dat ik mijn kind aan de familie had moten afstaan. Ze hielpen me en ze zouden blijven helpen. Het waren opwindende maanden en de geheimzinnige tijd die volgde, vol halve waarheden en leugens, die sich steeds weer als vanzelf leken te vernieuwen, die we voedden met nieuwe verdraaingen van de werkelijkheid, bracht ons in een uitgelaten stemming. Inderdaad losten alle moeilijkheiden vanzelf op in lucht (...). (*Pompstation,* 90f.)

Judith und ihre Schwestern fassen die Situation eher als ein spannendes Spiel auf; das Geheimnis um die Vaterschaft behalten sie auch für sich (Ernst erfährt es erst Jahre später, die Tochter Loeki niemals)[116].

Später ist Judith beruflich recht erfolgreich als Journalistin und hat eine weitere Tochter. Ihr Leben ist, anders als Meijkens, mit der Vergewaltigung und dem Kind nicht völlig aus den Fugen geraten. Genaugenommen ist sie, abgesehen von einem zerrissenen Hemd, von der Vergewaltigung auch unmittelbar danach, nicht sonderlich gezeichnet.

Der Täter Ernst bleibt nicht gesichtslos wie die Vergewaltiger von Dorith oder Meijken. Trotzdem bleibt seine Motivation zur Tat Objekt der reinen Spekulation, da Ernst als Objekt der Fokalisation selbst ohne Stimme bleibt. Was ihn zu der 'Tat' bewogen haben mag, wird nur durch andere Romanfiguren, nämlich die Schwestern Judiths, diskutiert, die sich an Allgemeinplätzen über 'typisch männliches' Verhalten halten, und nicht etwa durch eine Analyse der spezifischen Situation. Ernst wird nicht zur Rede gestellt, hat also im Roman auch keine Stimme, um sich gegen die Vorwürfe Judiths zu verteidigen.

---

selbst, die schließlich auch nur von Judith erzählt wird, in Zweifel zu ziehen. Er bezeichnet den 'Vergewaltiger' Ernst sogar als "Duivel in persoon". (Vullings 1996). Johan Diepstraten schließt sich der Vergewaltigungsthese an (1996a), während Blom, Meijsing, (beide 1996b) Osstyn, Mulder und Anker (alle 1996) eine mögliche Vergewaltigung mit keinem Wort erwähnen. Statt dessen wird die Tatsache, daß Judith ein Kind von Ernst bekommt, nachdrücklich neutral beschrieben ("zwanger geraakt door een vriend" (Meijsing 1996b), "de dochter van Judith, verwekt door het zoontje van de dominee" (Anker, 1996) und unterstellt Vullings sogar "een amoureuse twist over een hitsig domineezoontje" zwischen den Schwestern. (Vullings 1996) Der Mehrzahl der Rezensenten scheint ein freiwilliger Akt seitens Judith demnach wahrscheinlicher als eine Vergewaltigung.

[116] Als Judith sich Jahre später doch bei der Mutter beklagt, daß sie ihr damals die Tochter abgenommen habe, bricht die Mutter in Tränen aus: "Ze had moedeloos haar hoofd op mijn schouders laten zakken, en huilde dat ik te jong voor een eigen kind was geweest. 'Wat hadden je vader en ik anders moeten doen dan je naar Zwitserland sturen en liegen!'" (*Pompstation,* 126)

Ernst selbst ist sich offenbar keiner Schuld bewußt. Als die Schwestern ihn und Corinne nach ihrem Rachefeldzug wieder aus dem Tümpel ziehen (daß Corinne mit hineinfiel war ein Versehen) und danach drohen, ihn erneut hineinzuwerfen (ohne Corinne) schreit er immer wieder: "Wat heb ik jullie misdaan?" (*Pompstation,* 98) Durch die Erzählstruktur bedingt könnte dies dreierlei bedeuten: Ernst ist sich in der Tat keiner Schuld bewußt, weil er nichts getan hat, oder: er hat es zwar getan, tut aber in diesem Moment so, als wisse er nicht, worum es geht, oder aber er ist zwar der Vergewaltigung im Sinne Judiths schuldig, ist sich dessen aber nicht bewußt (also eine implizite Form der *victim precipitation*).

Allein die Tatsache, daß der abstrakte Autor an dieser Stelle nicht eingreift und eine dieser Thesen stützt oder verwirft, durch das Einschreiten eines externen Erzählers oder die Schilderung der 'Vergewaltigung' selbst beispielsweise, deutet darauf hin, daß hier der Versuch unternommen wird, eine eindeutige, einseitige Identifikation des (abstrakten) Lesers mit einer der Romanfiguren zu hintertreiben. Dies deckt sich mit dem von der konkreten Autorin de Graaf geäußerten Unwillen, Lesern eine Identifikationsfigur zu bieten, was sich laut Soeting auch überzeugend in de Graafs Werk manifestiert:

> 'Ik ben tevreden als een lezer het braaksel op zijn schoenen voelt', zei Hermine de Graaf ooit in een interview. Dat getuigt niet van compassie met de lezer. Of juist wel? Hoe dan ook, de lezer die zich graag met romanfiguren identificeert zal het met de boeken van Hermine de Graaf niet makkelijk hebben. (Soeting 1995:6)

Als ein typisches Beispiel einer *rape-revenge*-Erzählung kann de Graafs Roman nicht gelten, dafür ist die Bestrafungsaktion an dem vermeintlichen Vergewaltiger zu harmlos. Interessant an diesem Beispiel ist aber, daß von derselben Autorin eine Kurzgeschichte aus den achtziger Jahren vorliegt, in der das Rachemotiv bereits bearbeitet wurde. In Kombination mit den Aussagen der konkreten Autorin über ein von ihr konstatiertes Mißverständnis einiger konkreter Leserinnen liegt der Rückschluß nahe, daß in *Terug naar het pompstation* versucht wurde, die Umstände, die zu diesem vermeintlichen Mißverständnis geführt haben, abzustellen.

Durch die Wahl eines *unreliable narrator* ergibt sich dabei die, im Sinne Bals, merkwürdige Situation, daß trotz der internen Fokalisation durch das (vermeintliche) Vergewaltigungsopfer die Identifikation mit dem Opfer zumindest erschwert wird. Außerdem wird die Macht der Ich-Erzählerin nicht genutzt, um sich selbst eindeutig als Vergewaltigungsopfer zu positionieren. Das Schweigen der weiblichen Stimme an der entscheidenden Stelle hat Konsequenzen für die Bewertung des Vergewaltigungsgeschehens: Durch das Nichterzählen der eigentlichen Vergewaltigung kann der Tatbestand angezweifelt werden (zusätzlich gestützt durch das Alibi für den Vergewaltiger durch eine andere Romanfigur). Dies steht nicht nur in Kontrast zu der Balschen Forderung nach weiblichen Stimmen in der Darstellung von Vergewaltigung, es widerspricht auch der Auffassung der

Frauenbewegung im Allgemeinen, den Opfern von Vergewaltigungen sei unbedingtes Vertrauen und Glauben zu schenken.

Das Motiv Vergewaltigung aus der Sicht der Opfer ist in der Literatur der neunziger Jahre durchaus ein Thema. Allerdings sieht es so aus, als werde von der Reinform (pseudo-)-authentischen Erzählens im Stile eines *speak outs* endgültig Abschied genommen. Elementar findet sich diese Form zwar eingebettet in *Ontaarde moeders* und *Resten van de eeuw,* wird jedoch nicht konsequent weitergeführt.

In *Vermoorde onschuld* und *De weg naar het pompstation* wird darstellerisch von den feministischen Postulaten Bals Abstand genommen. Die interne Fokalisatorfigur wird insofern als Identifikationsfigur für Vergewaltigungsopfer zurückgenommen, als die Vergewaltigungen nicht geschildert werden.

Eines ist an dieser Stelle bereits deutlich: Literatur gilt in den Neunzigern offensichtlich nicht als Vehikel, um therapeutische Tips aus dem Fundus der Frauenbewegung zu transportieren: Es gibt keine inner- oder außerliterarischen Verweise auf *Rape-Crisis-Center* oder ähnliche Errungenschaften. Überhaupt ist Dorrestein bisher die einzige Autorin, die überhaupt Erkenntnisse der Feministinnen literarisch verwertet.

Und eine Vermutung hat sich nicht bestätigt: Das *rape-revenge* Motiv spielt nur in sehr abgeschwächter Form eine Rolle. Die Männer werden weder im Gegenzug vergewaltigt noch getötet. Eine gebrochene Nase, die zudem noch als zu harte Strafe für einen Vergewaltigungsversuch gedeutet wird, sowie ein unfreiwilliges Bad in schmutzigem Wasser ist das schlimmste, was den vermeintlichen Vergewaltigern widerfährt. Unter Einbeziehung von de Graafs früherem Werk drängt sich der Gedanke auf, das Rachemotiv könnte in der niederländischen Literatur vielleicht eher in die achtziger Jahre gehören.

Ein ausführliches Fazit wird es am Ende des gesamten Kapitels geben.

3.6 Der Vergewaltiger als Selbstdarsteller und Lustsubjekt

In den Beispielen, die in diesem Kapitel zum Zuge kommen, werden Vergewaltigungen anhand des Täters als Fokalisator geschildert. Das Motiv der Vergewaltigung ist in der Literatur von Frauen nicht zwingend an eine Darstellung aus der Opferperspektive gebunden. Dadurch kann von vorneherein die Folgerung abgeleitet werden, daß die feministische Hauptforderung nach Einbringung einer weiblichen Stimme durch weibliche Autoren in diesen Beispielen keine Entsprechung gefunden haben.

Was aber ist dann die Funktion der Vergewaltigungsdarstellungen aus Sicht des Vergewaltigers? Und wenn sie schon nicht den Postulaten von Feministinnen über weibliches Schreiben folgen, wem oder was folgen sie dann?

Saskia van Rijnswou ist eine Autorin, die ihren Roman *Snoer* als ein wütendes Buch über die Bosheit und den Egoismus von Menschen charakterisierte.[117] In ihrem Roman *Snoer* findet sich gleich zu Beginn eine spontane Massenvergewaltigung, die von einem externen Erzähler anhand des charaktergebundenen internen Fokalisators Willem Stam geschildert wird.

Die Situation, die zur Vergewaltigung der Frau führt, beginnt bei einem Nachbarschaftsausflug in eine Karaokebar, in der eine Frau durch Talentlosigkeit und Häßlichkeit besonders aufgefallen war. Bei einem anschließenden Kirmesbesuch stoßen die Männer wiederum auf die Frau und beginnen, sie sexuell zu belästigen. Der Fluchtversuch der Frau gipfelt in einer wilden Verfolgungsjagd, bei der Zeugen nicht eingreifen, und die in einem Becken eines verlassenen Freibads endet. (*Snoer,* 71ff.)

Die Männer vergehen sich reihum an der wehrlosen Frau. Der frustrierte, impotente Spießbürger Willem ist der letzte. Angesichts seiner in Nachbarschaftskreisen bekannten Impotenz (die Männern tauschen regelmäßig ihre Ehefrauen untereinander aus und es ist bekannt, daß keine Frau mit Willem schlafen möchte) quält ihn ob der bevorstehenden Vergewaltigung die Angst, vor den Augen seiner Männerclique zu versagen. Der Anblick der mittlerweile ohnmächtigen Frau kuriert ihn jedoch spontan:

> Met haar ogen gesloten lag ze voor hem, zonder eisen, zonder minachting; haar hoofd achterovergeknakt in het water. De anderen ondersteunden nog steeds haar lichaam, zodat het niet naar de bodem zonk. Opeens verstrakte hij en drong zonder aarzelen de gladde opening in, die gevuld leek met zacht, glibberig vet. Razendsnel was Willem klaar. Hij trok zich met een kreet van overwinning die hem zelf iets te opgelucht in de oren klonk terug en keek betrapt naar de anderen. (*Snoer,* 74)

Die Bandenvergewaltigung, die hier stattfindet, hat in erster Linie Unterhaltungswert für die Männer. Sie bildet eine willkommene Abwechslung im alltäglichen Einerlei und entpuppt sich als spannender als Karaoke oder Kirmes. Die Heilung Willem Stams von seiner Impotenz ergibt sich jedoch aus der für ihn angenehmen Situation, daß die bewußtlose Frau keine Forderungen mehr an ihn stellt und er daher ohne Druck seine Sexualität ausleben kann.

Willem Stam ist somit ein Vergewaltiger, der im Grunde Angst vor Frauen hat, weil er sich ihnen und ihren Forderungen nicht gewachsen fühlt. Die Motivation der ganzen Gruppe, die Frau überhaupt erst zu belästigen, ergibt sich aus der Langeweile des öden Vorstadtlebens, in dem der Kick der Vergewaltigung für Abwechslung sorgt.

Die Vergewaltigung stellt innerhalb des Romangefüges nunmehr eines von vielen Gliedern einer Kette gewalttätiger Vorkommnisse dar. Der Egoismus der Gesellschaft wird anhand dieser Bandenvergewaltigung unter verschiedenen Aspekten vorgeführt: Zunächst sind da die

---

[117] In: Hoogervorst 1996b, Zitat siehe S. 89.

Männer, die aus Spaß vergewaltigen, ohne sich um die Befindlichkeit des komatösen Opfers zu kümmern. Dann die Zeugen, die die Frau nicht schützen, obwohl offensichtlich ist, daß die Frau gejagt wird.

Und letztendlich noch die Reaktion der Ehefrau Willem Stams, die von dem Vorfall in der Zeitung liest, die richtigen Schlußfolgerungen zieht, dann aber nicht etwa die Männer aus einem Gefühl der weiblichen Solidarität mit dem Opfer anzeigt, sondern ihren Mann mit ihrem Wissen erpreßt um sich seiner komplikationslos zu entledigen. (Vgl. *Snoer,* 116)

Das Opfer, nach der Vergewaltigung im Koma, bekommt weder Stimme noch Identität. Die Figur erfüllt im Roman keine andere Funktion als die des Vergewaltigungsopfers, das nach dieser Episode keine Rolle mehr spielt.

Ödnis und Langeweile als Triebfeder für Gewaltaktionen spielen auch in Hermine Landvreugds Kurzgeschichte "Turgor" (1993) eine Rolle. Hier ist es eine Gruppe junger Studenten um den internen Fokalisator und Ich-Erzähler JP, die ein dreizehnjähriges Mädchen mit Drogen vollpumpen, es ans Bett fesseln und zur Vergewaltigung freigeben. Elia, der Initiator dieses Projekts, verkündet vollmundig, er werde das Mädchen als erster vergewaltigen und lädt seine Freunde JP und Menno als Zuschauer ein. Beide lehnen den Zuschauerposten ab, werden von Elia aber 'nach getaner Tat' wieder hereingerufen. Armando, ein ebenfalls anwesender Freund, der die Wohnung während der 'Vergewaltigung' nicht verlassen hatte, bezeichnet Elias Angeberei über die durchgeführte Vergewaltigung des Mädchens als 'Bluff'. (*Turgor,* 198)

Tatsächlich ist zweifelhaft, ob das Mädchen überhaupt vergewaltigt wird. JP masturbiert auf das gefesselte Mädchen, während er von seiner Exfreundin Marleen phantasiert und ruft kurz vor der Ejakulation seinen homosexuellen Busenfreund Menno dazu, um ihm zu sagen, das Mädchen gleiche seiner Schwester, um ihn dadurch zu verletzen. (*Turgor,* 201f.)

Die Motivation der Gruppe ergibt sich in der Umsetzung einschlägiger Vorbilder. Die Jungen konsumieren sadistische Pornofilme (*Turgor,* 199) und lassen sich von der Literatur Bret Easton Ellis' inspirieren. Die Szene gleicht nicht zufällig einem Kapitel aus dessen Roman *Less than Zero,* in dem ein zwölf- oder dreizehnjähriges Mädchen von Collegestudenten gefesselt und reihum vergewaltigt wird, wobei man sich gegenseitig zuschaut. (*Less than Zero,* 188f.[118]) Der intertextuelle Zusammenhang wird explizit angedeutet, wenn JP angesichts des gefesselten Mädchens bemerkt: "Ik heb dit in een Amerikaans boek gelezen, (..) maar dit is beter. Zoals dat met dat meisje was beschreven geloofde ik het maar half." (*Turgor,* 198).

[118] Ursprünglich herausgegeben 1985.

Es geht aber um mehr als nur einen intertextuellen Hinweis, hier wird gleichsam angedeutet, daß es sich um eine bewußte Inszenierung nach dem literarischen Vorbild handelt. Die Vorbilder misogyner Gewaltdarstellungen in Film und Literatur werden von Clique genau so umgesetzt, wie van Herk, Bal oder Brownmiller es beschrieben haben: Sie werfen sich in die Pose der fiktiven Gewaltvorbilder und versuchen, sich den anderen gegenüber als besonders *cool* hervorzutun. Ob das Mädchen dabei tatsächlich vergewaltigt wurde oder nicht, spielt in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle: Wichtig ist alleine, daß die anderen Figuren glauben, man habe es getan.

Die Zurschaustellung misogynen Gehabes gehört mitunter zu diesem pubertären Posieren.[119] JP kommt erst zum Höhepunkt, als er das Mädchen für sich selbst verbal degradiert: "JP opent zijn ogen en kijkt recht op de korrelige mondhoeken van het meisje, Het stuk vuil, de teef." (*Turgor,* 201) Daß die Frauenverachtung für JP als ein wichtiger Bestandteil männlicher *Coolness* angesehen wird, ergibt sich aus der ambivalenten Haltung, die er gegenüber Mennos kleiner Schwester einnimmt. Einerseits schreibt er romantische Gedichte für sie, die er ihr nicht zu geben wagt (*Turgor,* 213) und hat das Bedürfnis, sie zu beschützen (nicht zuletzt vor Männern wie ihm), wenn er sie mit dem Fahrrad wegfahren sieht. Auf der anderen Seite erscheinen ihm seine zärtlichen Gefühle als ungehörig, und er unterdrückt sie mit Hilfe aggressiver innerer Monologe: "Als ze maar niet dat korte jurkje aan heeft. Slechte en vieze mannen zullen proberen eronder te gluren. Maar ze is natuurlijk een kankerbitch." (*Turgor,* 218)

JP und Willem Stam vergewaltigen nicht aus einem Gefühl der Überlegenheit heraus, sondern sie tun es teils wegen des Kicks, um die Langeweile zu vertreiben, teils um ihre eigenen Minderwertigkeitsgefühle zu übertünchen und sich vor anderen Männern aufzuspielen. In beiden Fällen spielt es eine große Rolle, daß Zuschauer anwesend sind. Es ergibt sich eine Situation des Gruppenzwangs, in der keiner als Versager dastehen will, und der doppelten Befriedigung, den anderen die eigene Männlichkeit demonstrieren zu können. Sexualität und Erotik spielen dabei keine Rolle, die Vergewaltigung wird eher zum Ort der Selbstdarstellung.

Die literarische Tradition, auf die zurückgegriffen wird, stammen von männlichen Schriftstellern: Bret Easton Ellis, der nicht nur in *Less than Zero* sondern auch in *American Psycho* beschreibt, wie Männer aus existentieller Langeweile Extremgewalt gegen Frauen

---

[119] Die Gewalttätigkeit muß nicht zwingend mit Misogynie verbunden sein, sie kann sich auch in Fremdenhaß gegen Araber (190f.) oder Homophobie (188) entladen (obwohl JP's Freund Menno auch homosexuell ist). JP überredet Menno zu einem Raubüberfall in einem Park, der wegen moralischer Bedenken angesichts der Opfer zwar nicht recht gelingt, aber JP tut alles, um Menno von seiner (nicht vorhandenen) Skrupellosigkeit und Kaltblütigkeit zu überzeugen. (183ff.) Gefühle werden durch aggressives Getue oder Gerede unterdrückt: "Wie huilt sla ik dood (...)" (181).

konsumieren, fantasieren oder tatsächlich begehen, ist nicht nur ein typischer, sonder wohl auch prominentester Vertreter dieser Art von Literatur.

Die Anklage gegen die Gesellschaft, die aus diesen beiden Beispielen herauszulesen ist, lautet nicht auf generell frauenunterdrückend, sondern auf egoistisch, kalt, konsumorientiert, gelangweilt, unmoralisch und orientierungslos. Hermine Landvreugd äußerte sich in einem Interview zu der Aufregung, die sie mit ihrem literarischen Debüt, in dem auch "Turgor" enthalten ist, auslöste:

> Het verbaasde me dat iedereen zo op de inhoud ingaat. Mijn interesse ligt vooral op het technische vlak. Ik denk dat iedereen het erover eens is dat je geen jong meisje moet verkrachten, behalve een paar *nerds* die bij de Riagg lopen. Die gevoelens vind ik uitgekauwd, dus laat ik ze buiten beschouwing. Inmiddels weet ik dat anderen dat niet doen. (Hermans 1996)

Die Folgerung, die aus diesem Kommentar zu ziehen ist, beinhaltet, daß Landvreugd die Schilderung einer Vergewaltigung als schreckliches Erlebnis für die Frau (wie sie bei Dorrestein zu finden ist) für überflüssig hält, da schon hinreichend anderweitig dokumentiert. Landvreugd (und ansatzweise auch van Rijnswou) gehört damit zu den Autoren, die Bertens und D'haen in die Reihe der Foto- oder Hyperrealisten einordnet, die sich durch eine Kombination von Parataxe, Verweilen an der Oberfläche und Distanz auszeichnen: "Hier vinden we een zelfde aandacht voor de registreerbare oppervlakte der dingen, met het afwijzen van enige pretentie te kunnen peilen naar wat onder de oppervlakte ligt." (Bertens/D'haen 1988:166)

Wie auch schon im Zusammenhang mit der Schilderung der versuchten Vergewaltigung in Karin Overmars' *Vermoorde onschuld* erwähnt wurde, liegt dieser Gruppe von Schriftstellern jede Art 'tiefsinniger Philosophiererei' fern. Hermine Landvreugd sagte dazu in einem Interview: "Als een boek vol staat met veelomvattende verklaringen van hoe de wereld in elkaar zit, pas ik. Dus de filosofische boeken van Harry Mulisch lees ik niet." (Munk 1999:22)

Es ist daher nur konsequent, daß eingehende Reflexionen über die Schändlichkeit von Vergewaltigungen und verheerende Auswirkungen auf die Psyche der Opfer in der Literatur von Overmars, Landvreugd oder van Rijnswou nicht stattfinden, weder auf der Ebene der Fokalisatoren noch der externen Erzähler. Feministische Theorie, die das Phänomen Vergewaltigung mit Grundsatzkritik an der patriarchalischen Weltordnung verbindet, hat innerhalb der prinzipiellen Theoriefeindlichkeit der konkreten Autoren keine Chance.

Das Bild der Vergewaltigung und deren Motivation verändert sich drastisch, wenn Vergewaltigung nicht als Bühne männlicher Selbstdarstellung mit Publikum dargestellt wird, sondern als Tat eines Einzelnen.

In Rascha Pepers Kurzgeschichte "Het slapeloos uur van de nacht"[120] (1997) vergewaltigt der Arzt Dr. Bokslag mit Schlafmitteln ruhiggestellte Patientinnen seiner TBC-Klinik. Zur Triebfeder dafür wird seine Körperbehinderung, die ihn als "kromgegroeide gnoom", "groteske bultenaar" und "afschrikwekkende trol" (*Uur,* 335) erscheinen läßt. Er kompensiert seine Behinderung mit beruflichem Erfolg, und niemand wundert sich über seinen Mangel an Privatleben, wie durch einen Kommentar des externen Erzählers deutlich wird:

> Dat hij geen privéleven leidde, vond men niet vreemd. Vrouw en kinderen, huiselijke gezelligheid, ze waren nu eenmal ondenkbaar bij hem en zo hij er ooit behoefte aan gehad mocht hebben, dan was die natuurlijk al lang gesublimeerd in de bestiering van dit oord, waar hij regeerde als een spin in zijn web. (*Uur,* 336)

Bokslag gelingt die Kompensation nur durch seinen Beruf, er wird ansonsten als Griesgram charakterisiert. (*Uur,* 335) Der Mangel an menschlichen Gefühlen wird seiner Einsamkeit in Verbindung mit seinem Beruf zugeschrieben: "Wie vrienden heeft, geliefden, familieleden, kan ongestraft arts zijn. Wie de eenzaamheid verkiest, ziet als arts op den duur nog slechts organismen; goed functionerende of haperende organismen." (*Uur,* 337)

Bokslag, der innerhalb der Erzählung als charaktergebundener Fokalisator fungiert, lebt seinen Geschlechtstrieb, den er aufgrund seiner körperlichen Behinderung und seiner wenig einnehmenden Art anderweitig kaum befriedigen kann, also des nächtens bei den ihm anvertrauten "Organismen" aus.

Es ist aber nicht nur sexuelle Not, sondern auch persönliche Präferenz. Nach der Vergewaltigung der Patientin wird kommentiert: "Er waren hoeren in zijn leven geweest en geëxalteerde wijven die zich hadden willen 'offeren'. Hij verkoos deze manier." (*Uur,* 363) Bokslag verbindet ein Gefühl der Macht über die Patientinnen, welches ihm im Falle der sich ihm bietenden Alternativen versagt bliebe, mit der Befriedigung seiner sexuellen Bedürfnisse. So bleibt seine Subjektposition unangetastet, während er als 'Almosenempfänger' in seinen Augen zum Objekt degradiert worden wäre.

Explizit geschildert wird die Vergewaltigung einer Patientin, die Bokslag besonders zu interessieren scheint. Er hat die Patientin mit Morphium sedieren lassen und nähert sich ihr mit Vorsicht, um sie nicht zu wecken. Die Szene zieht sich insgesamt über fast drei Seiten fort, hat aber wenig Ähnlichkeit mit den Vergewaltigungsszenen bei Meijer oder Dorrestein. Dies ist nicht nur logische Konsequenz aus dem Wechsel der Fokalisation, sondern beruht auch auf dem Umstand, daß durch die Narkose der Aspekt der physischen Gewalttätigkeit entfällt und Bokslag, der vornehmlich an der Befriedigung seiner Sexualität interessiert ist, die Frau nicht noch zusätzlich durch Verbalattacken erniedrigt.

Dadurch wird der Akt mit der bewußtlosen Frau zu einem Bild der Zärtlichkeit. Die Patientin wacht während der ganzen Zeit scheinbar nicht auf[121], ihr Körper scheint

---

[120] Im Folgenden abgekürzt durch *Uur.*

[121] Im Nachhinein gibt es Zweifel, ob sie nicht doch die ganze Zeit bei Bewußtsein war.

automatisch zu kooperieren: "Ze zuchtte diep en werkte, zich instinctmatig naar hem richtend, zo soepel mee dat het nauwelijks te zeggen viel of hij in haar binnendrong of dat zij zich over hem heen liet glijden." (*Uur,* 362)

Bokslag ist die ganze Zeit lang bemüht, sich nicht allzusehr gehen zu lassen, um kein Risiko einzugehen, kann die sexuelle Erregung aber nur mit Mühe beherrschen:

> Zijn geslachtsdeel leidde intussen een eigen leven dat van voorzichtigheid niks weten wilde en gedroeg zich als een getergd, redeloos dier, dat hij echter goed in bedwang had. Zelfbeheersing, daar ging het om, te snel te werk gaan kon alles bederven. De drang om zijn hoofd in haar hals te leggen en haar te kussen was gevaarlijker. Hij begon er zelfs van te trillen en om toch iets te doen, kuste hij haar vlecht en beet er een paar maal krachtig in. (*Uur,* 362)

Diese Vergewaltigung ist vornehmlich erotischer Natur, was durch die blumige Sprache noch unterstrichen wird ("Zijn zaad begon te stromen, hij werd opgetild, zweefde een moment en kwam tot rust", *Uur,* 362). Sie wird zwar durch Bokslags Machtposition als Klinikleiter ermöglicht, motiviert wird sie jedoch in erster Linie durch Verlangen nach Intimität und sexueller Erfüllung. Das Ziel ist weder Erniedrigung noch Verletzung der Frau (das Opfer soll ja möglichst überhaupt nichts bemerken), sondern die Befriedigung sexueller Nöte eines mißgebildeten, einsamen Mannes.

Die konkrete Autorin Peper äußerte sich in einem Interview mit Elsbeth Etty über ihre Motivation zu schreiben. Sie will Kontakt mit "een onbekende, misschien onbestaande, ideale lezer", um ihm ihre Lieblingsthematik nahezubringen:

> Ik heb altijd het gevoel dat ik in een gesprek niet uit de verf kom, al was het alleen maar omdat ik me geneer om over onderwerpen als eenzamheid, liefde, doodsangst te spreken. Het wordt zo gauw pathetisch, het is moeilijk daar woorden voor te vinden. Ik heb het nooit over zulke dingen, maar in een boek kan je ze verstoppen, al was het maar in de toon of de sfeer die je oproept. Misschien wil ik alleen maar ontroering overbrengen, melancholie, berusting in het feit dat de dingen nu eenmaal zijn als ze zijn. Ik wil in elk geval niets aan de kaak stellen, ik ben helemaal niet scherp of cynisch. (Etty 1999)

Der Eindruck, in dieser Erzählung gehe es nicht darum, Vergewaltiger anzuklagen, wird von der explizit geäußerten Intention der konkreten Autorin, sie wolle nichts zur Debatte stellen, noch einmal unterstrichen. Der Vergewaltiger und spätere Mörder[122] Bokslag ist nicht in erster Linie ein gewissenloser Gewalttäter aus Spaß oder Pose, sondern ein tragischer Held, dem das Schicksal eine Behinderung bestimmt hat, die ihm eine Erfüllung auf andere Art verwehrt.

Die Empathie des abstrakten Autors mit dem Vergewaltiger (und nicht etwa mit dessen Opfern) kommt nicht von ungefähr. Die konkrete Autorin bezeichnet die Figur Bokslag in einem Interview als eine Art *alter ego:*

> Nee, als er één personage is waar Rascha Peper op lijkt, zegt zij, dan is het Bokslag, de monsterachtige, pessimistische gestichtsdirecteur uit het zinderende verhaal "Het slapeloos uur van de nacht". Bokslag, die zij in het verhaal de 'groteske bultenaar' en en 'afschrikwekkende trol' noemt. Een 'hooggeachte

[122] Als die erwachte Patientin ihn mit dem Vorfall unter Druck setzt, erschlägt er sie mit seinem Spezialschuh. (Vgl. *Uur,* 369)

> rariteit' in zijn Slangenstein, een eenling die zich door niemand laat kennen en alle touwtjes zelf in handen heeft. Ongenaakbaar. Met zo iemand voelt ze zich verwant. (Koelemeijer 1997)

Die feministischen Theoriegebilde werden direkt an mehreren Stellen unterlaufen: Nicht nur, daß das weibliche Opfer keine eigene Stimme hat, die abstrakte Autorin zeigt zumindest Empathie mit dem Vergewaltiger, die konkrete Autorin sympathisiert gar offen mit ihm. Die Vergewaltigung wird nicht angeklagt, sondern lediglich aus der psychischen Disposition des Täters heraus erklärt.

Bascha Faber hat für ihren Roman *De Maagdenmantel* (1995) Vergewaltigung als Hauptmotiv gewählt. Ihre Bearbeitung ist allerdings wesentlich vielschichtiger, da die Vergewaltigung, um die es hauptsächlich geht, weder explizit dargestellt noch eindeutig ist. Ihr Roman spielt in einem fiktiven südamerikanischen Land. Die 'Vergewaltigung', um die es vordergründig geht, ist nicht eine 'normale' Vergewaltigung, sondern ein höchst wundersamer Akt. Die Tochter eines reichen Großgrundbesitzers, Marisa, wird bei einem Verkehrsunfall getötet und durch einen geistig zurückgebliebenen Indianer in der Leichenhalle des örtliches Krankenhauses (wahrscheinlich) vergewaltigt und dadurch wieder zum Leben erweckt.

Die 'Vergewaltigung' selbst wird gar nicht dargestellt, sondern lediglich von einer Nonne des Krankenhauses kolportiert, die den Indianer, Carlito-el-Baboso mit heruntergelassenen Hosen und erigiertem Glied bei der wiedererwachten Leiche vorfand. Ähnlich wie bei *De weg naar het pompstation* dient auch hier die Nicht-Schilderung der angeblichen Vergewaltigung der Uneindeutigkeit des tatsächlichen Geschehens: Es gibt keinen Beweis. Das Opfer, während des Geschehens immerhin klinisch tot, kann ebenfalls zur Aufklärung nicht beitragen.

Die 'Vergewaltigung' wird indes von unterschiedlichen Gruppen als gegeben vorausgesetzt und für ihre jeweiligen Zwecke instrumentalisiert. Eine amerikanische Journalistin, die für sich eine Story wittert, stachelt Marisas Klassenkameradinnen zu einer Demonstration für den Tod Carlitos auf, damit "mannen niet zomaar ongestraft vrouwen kunnen verkrachten" (*De Maagdenmantel,* 207). Die Mädchen skandieren: "Dood aan alle verkrachters! (...) Als onze lichamen en onze eer te grabbel liggen, moeten we onszelf verdedigen. (...) We zullen voor jouw eer opkomen. We zullen je wreken, reken maar, Marisa." (*De Maagdenmantel*, 209)

Die feministischen Parolen der Mädchen klingen in sofern hohl, als daß sie eigentlich nicht mit wahrer Empathie für das vermeintliche Opfer oder dem Willen zur Wahrheit gesprochen werden. Die Pose zählt, eingenommen für ein Titelfoto einer amerikanischen Illustrierten.

Die Nonne Margarita fühlt sich in ihrem Ekel vor Sexualität und prinzipiellem Männerhaß bestätigt[123] und beschließt, die Bestrafung Carlitos selbst in die Hand zu nehmen: "Je gaat

---

[123]"Je weet dat ik niet van mannen houd, nooit van gehouden heb. Als ik eerlijk ben erger ik me dood aan dokter Alvarez, aan alle mannen. Maar, maar...ik had nooit gedacht dat het mogelijk was dat...Ik

eraan (...) Ik vermoord je, Carlito-el-Baboso." (*De Maagdenmantel,* 209) Auch hier entzündet sich Wut nicht an dem Geschehen, sondern das Geschehen bietet ein Ventil für die Nonne, ihrem prinzipiellen Männerhaß Ausdruck zu geben.

Nach dem herrschenden Moralcodex (wiederum eine Institution, keine Handlung, die dem individuellem Fall gerecht wäre) müßte eigentlich ein Familienmitglied die Tötung Carlitos übernehmen, um die befleckte Familienehre wiederherzustellen. Ihr Bruder Julian tut dies aber nicht, weil er im Grunde über Marisas Ableben und das damit verbundene Erbe recht froh war, ihr Vater weigerte sich zunächst, ihren Tod und dann ihre Auferstehung zu akzeptieren, und ihr Bruder Nicolás ist zu jung und hält darüber hinaus Carlito für einen Held, weil er Marisa 'ins Leben zurück vergewaltigt' hat und trägt ihm daher überhaupt nichts nach. (*De Maagdenmantel,* 125)

Aus dem sich anbahnenden Rachemotiv wird allerdings nichts. Ermordet wird Carlito letztendlich von seiner eigenen Ehefrau, die ihre eigene Ehre durch den offensichtlichen Ehebruch Carlitos (der zumindest wohl vorhatte, sich an der toten Marisa zu vergehen) gefährdet sieht:

> Ik wilde Carlito vrij en zelf doodmaken. (...) Spanjaarden nemen weg onze wetten en stoppen onze gebruiken. Niet goed, man en vrouw niet met anderen slapen! Dolores' man nooit andere vrouw hebben. Dolores hem doden, dat is onze wet. Dat is indiaanse justicia! (*De Maagdenmantel,* 238)

Die Tötung Carlitos wird so zu einem Akt weiblicher bzw. indianischer Selbstbestimmung, anstatt zu der Bestrafung eines mutmaßlichen Vergewaltigers.

Der Roman verhandelt nicht eigentlich das Phänomen Vergewaltigung im Bezug auf Täter und Opfer, sondern das Phänomen, daß dies vermeintliche Verbrechen von unterschiedlichen Interessengruppen für ihre jeweiligen Zwecke instrumentalisiert wird, wobei das eigentliche Opfer und der Täter, das Warum und die Konsequenzen der Tat mehr und mehr aus dem Blickfeld verschwinden. Den Chor der Romanfiguren interessiert nicht wirklich, was letztendlich tatsächlich geschah, sondern wie das Thema sich jeweils gewinnbringend ausschlachten läßt.

Die Angelegenheit wird zu einem Politikum höheren Ranges, das nach dem (endgültigen) Tod Marisas und Carlitos das Zusammenleben von Indianern und Spaniern nachhaltig zerstört. (*De Maagdenmantel,* 237f.)

Ob und warum Carlito Marisa vergewaltigt hat oder vergewaltigen wollte, bleibt in der Vielfalt der aufgebrachten Meinungen ungeklärt. Der hinzugezogene Psychiater Rafael zieht die Schuldfähigkeit des Angeklagten in Zweifel und stellt fest, daß dieser vermutlich keine Ahnung hätte, was er angerichtet habe. (*De Maagdenmantel,* 198). Weiß ein geistig

---

heb hem nooit voor vol aangezien, nooit beseft dat hij ook een...eh...man...is. (...) Hij is toch eigenlijk een kind." (*De Maagdenmantel,* 18)

Zurückgebliebener wie Carlito überhaupt, was Vergewaltigung ist? (Vgl. *De Maagdenmantel*, 78f.)

In der Debatte um Carlito geht im Romangeschehen beinahe unter, daß der einzige Vergewaltigungsversuch an Marisa, der nachweislich geschieht, nicht von Carlito, sondern von dem jungen Psychiater Rafael ausgeht, der sich in Marisa verliebt hat. Obwohl er sich eigentlich nur in der Region aufhält, um eine Aussage über die Schuldfähigkeit Carlitos zu machen, kümmert er sich mit der Zeit ausschließlich um die Patientin Marisa (die im Grunde nicht die seine ist). Gegen seinen Codex als Arzt nimmt er Marisa in seine Arme und gibt seinen aufwallenden erotischen Gefühlen nach:

> Midden in de stroom van gebaren, die te dwingend waren om liefkozingen te zijn, voelde Rafael tegelijk de dwaasheid van het zitten hunkeren achter een onbruikbare stijve pik. Zijn linkerhand gleed van Marisa's nek en duwde tegen zijn kruis in een poging die zichtbaar dikke bult te doen verdwijnen. Maar de bult liet zich niet bevelen, zijn erectie bleef. Hij wilde weg van dit bed waar hij een meisje vasthield dat amper leefde, weg van zijn eigen lijf dat niet meer voorstelde dan een gezwollen lul en een kop vol beelden die niet allemaal even wellustig en erotisch waren, maar ook verwrongen als een nachtmerrie. Aan de gedrochten van zijn geest kon hij net zo min iets doen als aan de onafhankelijkheid van zijn pik.
> Niet verder! Mar hij was al op een platform aangekomen waar hij overstroomde zonder te bewegen, leegstortte zonder stoten en met geil bleef zitten in een natte broek. (*De Maagdenmantel,* 227)

So wird der Psychiater, der in erster Linie dafür zuständig war, die Schuldfähigkeit des vermeintlichen Vergewaltigers Carlito festzustellen, selbst zum Missetäter, der aber aufgrund seiner eigenen geistigen Gesundheit in der Lage ist, seinen Fehltritt zu kaschieren. Als er beinahe in flagranti bei der eindeutigen Übertretung seiner ärztlichen Prinzipien von einer Novizin erwischt wird, gibt er an, Marisa festzuhalten, weil sie geweint hätte ("Verbaasd over zijn eigen list veegde hij eerst de denkbeeldige tranen onder Marisa's ogen af voor hij haar terug in de kussens legde." (*De Maagdenmantel,* S. 228))

Dieser sexuelle Mißbrauch einer bewußtlosen Patientin resultiert in dieser Darstellung aus der mangelnden Triebbeherrschung eines verliebten jungen Mannes, der sich von dem Duft der jungen Frau verführen läßt, obwohl er ganz genau weiß, daß er unrecht tut. Hier geht es nicht um die Macht des Arztes über die Patientin, sondern um die unterstellte Unfähigkeit des Mannes, sich in gewissen Situationen zu beherrschen:

> Kon hij maar meer beheersing opbrengen en de beelden, die spinsels van zijn onderbuik uitbannen. Niet bij machte te stoppen vertelde hij zichzelf dat het niet erg was. Als het maar bij wensbeelden bleef. Gedachten waren immers vrij. Zolang hij maar niets deed. (*De Maagdenmantel,* 226)

Die Darstellung der Beinahevergewaltigung Marisas durch Rafael zeigt gewisse Parallelen zu der Vergewaltigung der sedierten Patientin Dr. Bokslags: Es wird jeweils explizit darauf hingewiesen, daß die Geschlechtsteile der Vergewaltiger ein Eigenleben zu führen scheinen. Nur in Aufbietung aller rationalen Kräfte könnten diese noch beherrscht werden, was jedoch aufgrund der wallenden Leidenschaft nicht gelingt. Im Gegensatz zu Bokslag hat Rafael den Patientenmißbrauch jedoch nicht von langer Hand geplant und vorbereitet, sondern es 'überkam ihn' sozusagen spontan aus der Situation heraus. Das handelnde Subjekt, so wird

suggeriert, ist nicht die Person Rafael, sondern sein eigenständiges Geschlechtsteil. Rafael selbst ist als Persönlichkeit zu schwach, um sich dem zu widersetzen.

Elsbeth Etty sieht Fabers Roman in der Tradition des magischen Realismus von Márquez, vor allem was die Darstellung von Männern und Frauen angeht:

> Net als in diens romans zijn in haar boek alle mannen zwakkelingen, dromers of fantasten, terwijl de vrouwen standvastige, krachtige karakters hebben. De Maagdenmantel behelst een protest tegen de aanranding van bevolkingsgroepen en culturen in Latijns-Amerika. (Etty 1995)

Bezeichnend ist an diesem Zitat wohl, daß Etty von Protest gegen "aanranding van bevolkingsgroepen" spricht, und nicht von "aanranding" oder "verkrachting van vrouwen". Die wundersame 'Vergewaltigung' Marisas und die allegorische Vergewaltigung der Ureinwohner haben die tatsächliche Beinahe-Vergewaltigung der halb-lebendigen Marisa verdrängt. Übrig geblieben ist außerdem der Eindruck schwacher Männer, nicht der des den Frauen überlegener Vergewaltiger. Die Anklage des Romans gilt nicht der konkreten Vergewaltigung von Frauen, sondern der abstrakten Vergewaltigung einer spezifischen Bevölkerungsschicht.

Das feministische Diktum, daß Vergewaltigung nicht gewalttätige Sexualität, sondern sexuelle Gewalt sei, wird aber auch in *De Maagdenmantel* abgewiesen. Sexuelle Begehrlichkeit scheint in den neunziger Jahren durchaus als Motivation für Vergewaltigung angesehen zu werden. In Josien Lauriers *Een hemels meisje* (1993) wird beschrieben, wie ein Mädchen, das sich nicht attraktiv fühlt, sich vor Vergewaltigung sicher wähnt:

> Het meisje is niet bang. Ze gelooft niet dat iemand haar zou willen verkrachten. Het valt niet eens op dat zij een meisje is. Ze weet ook niet of ze het erg zou vinden om verkracht te worden. Ze denkt niet dat ze het erg zou vinden om dood te gaan. Ze denkt niet dat ze bang zou zijn. (*Een hemels meisje,* 46)

Diese implizite Verbindung von weiblicher Attraktivität und der Gefahr, Opfer einer Vergewaltigung zu werden, findet hier freilich nur auf der Ebene der internen Fokalisation statt. Dem abstrakten Autor ist an einer Vertiefung der Thematik offensichtlich nicht weiter gelegen. Die theoretische Möglichkeit der Vergewaltigung dient in erster Linie der Verdeutlichung des geringen Selbstwertgefühls der Romanfigur. Über das tatsächliche Bedrohungspotential oder die Motivation potentieller Täter sagt das Zitat relativ wenig aus.

Deutlicher wird die Verbindung von Vergewaltigung mit sexuellem Begehren in einer Umkehrung der Geschlechterkonstellation in Désanne van Brederodes *Ave verum corpus*. Hier wird der Ausnahmefall eines Mannes, der sich zu beherrschen weiß, gezeigt und mit einer Frau kombiniert, die sich selbst als potentielle Vergewaltigerin bezeichnet. Die Hauptfigur und Ich-Erzählerin Lucia fühlt sich erotisch von ihrem Professor angezogen, der die Gefühle zwar zu erwidern scheint, aber erfolgreich unterdrückt:

> Hij kust me, kijkt me daarbij aan. Hij trekt me naar zich toe. Zijn onderlichaam bonkt. Het is zijn lichaam maar. Hij kan zich in bedwang houden. 'Rot op,' hoor ik hem denken in volmaakte taal. Ik

vlucht zijn voortuin uit, ik ken me als verkrachter. Als ik hem penetreren kon, had ik het wreed gedaan. (*Ave*, 98)

Lucia wird allein deswegen nicht zur Vergewaltigerin, weil sie Vergewaltigung als Akt der Penetration mit einem Penis definiert, ihr als Frau also die biologischen Voraussetzungen fehlen. Diese Darstellung impliziert gleichsam den Gedanken, eine wahrhafte Vergewaltigung hätte im umgekehrten Fall ohne weiteres stattgefunden.

Zumindest die Idee, ein Mann, oder besser: man vergewaltige, weil man sich sexuell von einem potentiellen Opfer angezogen fühlt, geistert demnach auch in den neunziger Jahren durch die Literatur von Frauen. Sie wird auch nicht unbedingt zur Debatte gestellt, wie man in *Een hemels meisje* zumindest unterstellen könnte, sondern, wie in den Fällen Rafael aus *De Maagdenmantel* und Lucia aus *Ave verum corpus* durchaus als Erklärung angeboten. Dies klingt weniger nach Erkenntnissen der Frauenbewegung als nach dem Gedankengut einer Camille Paglia: Männer vergewaltigen, weil es ihnen Spaß macht.

Ob eine Vergewaltigung stattfindet oder nicht, so suggerieren diese Beispiele, hängt maßgeblich davon ab, in wieweit ein Mann seinen Geschlechtstrieb beherrschen kann und will, von der Gunst der Stunde, der Gelegenheit und der Verfügbarkeit des Opfers.

Ambivalente Gefühle, zwischenmenschliche Kommunikationsstörungen, mißverständliche Signale – das alles spielt in diesen Beispielen keine Rolle. Ebensowenig sind Vergewaltiger machtbewußte Herrscher, die versuchen, aufmüpfige Frauen zu unterdrücken. Sie sind unsichere, impotente, mit Minderwertigkeitskomplexen beladene Schauspieler oder vereinsamte Erotomanen ohne sozialen Anschluß, hoffnungslos Verliebte und Sklaven ihres Geschlechts, das sich auch gerne selbständig zu machen scheint. Kurz: Vergewaltiger sind im Grunde Versager und Zukurzgekommene, die zu keiner 'normalen' Beziehung mit einer lebendigen, 'richtigen' Frau in der Lage sind[124], aus welchen Gründen auch immer. Nicht Frauenhaß ist die maßgebliche Triebfeder, sondern unkontrollierte Lust oder Frust in Kombination mit Gelegenheit.

Eine Parallele zu den 'leidenden Söhnen' der niederländischen Nachkriegsliteratur ist unverkennbar. Der 'Vergewaltiger' Eric Poelgeest aus *Kort Amerikaans,* dessen Unfähigkeit zur Interaktion mit lebendigen Frauen in einer intimen Beziehung mit einem Gipstorso gipfelt, scheint ein Vorbild jener Romanfiguren zu sein, die ihre gestörte Sexualität an gefesselten, narkotisierten, komatösen, halb- oder völlig toten Frauen ausleben.

---

[124] Carlito el Baboso ist in diesem Zusammenhang (als möglicher Vergewaltiger) übrigens keine Ausnahme: Seine Ehe mit Dolores wurde vom Polizeichef Hernán arrangiert um zu vertuschen, daß Dolores ein Kind von ihm (Hernán) erwartete. So wird Dolores' Ehre als ledige Mutter im doppelten Sinne gerettet: Sie hat einen Ehemann, und da er zudem geistig behindert ist, besteht offenbar die Ansicht, nicht sie habe ihm dankbar zu sein, sondern (auch) umgekehrt. Hernàn bezeichnet Carlito in diesem Zusammenhang als "de enige echtgenoot tegen wie ze geen dank je hoefde te zeggen voor het ´herstellen van haar eer." (*De Maagdenmantel,* 158) Die Beziehung zwischen den Eheleuten gleicht dann auch weniger einer Ehe, als einer Mutter-Kind-Beziehung. (Vgl. *De Maagdenmantel*, 159)

Die relative Wehrlosigkeit der dargestellten Opfer ist auffällig. Es scheint fast, als gelte die Vergewaltigung gesunder, lebendiger Frauen als Unmöglichkeit. Die völlige Kampfunfähigkeit der Opfer beinhaltet weniger eine Aussage über ein Bild der Frau, als über das Bild des Mannes als Schwächling: das Unvermögen der Vergewaltiger, die sich offenbar lieber an potentiell Wehrlosen vergreifen, als das Risiko einzugehen, sich eine blutige Nase zu holen.

3.7 Fazit

Die feministische Theoriebildung zum Thema Vergewaltigung hatte vor allem ein Ziel: Die Sicht der Opfer, also der Frauen, mit in die Diskussion einzubringen, die nach Ansicht der Frauenbewegung vorher viel zu wenig berücksichtigt worden sei. Die Kernpunkte der Analyse waren wiederum die gesellschaftlich unterlegene Stellung der Frau innerhalb des Patriarchats, die sie zum stummen und wehrlosen Opfer machte. Vergewaltigung wurde somit zum ultimativen Machtinstrument der Männer gegen Frauen, da nicht umkehrbar, und galt als Vernichtung der Frau.

Die feministische Literaturwissenschaft griff viele Inhalte aus anderen Diskursen auf, teilweise überschneiden sich die Befunde: Eher soziologisch oder kulturhistorisch geartete Studien greifen Beispiele aus der Literatur auf, Literaturwissenschaftler beziehen sich auf die Kollegen aus eben diesen Fachbereichen. Hauptsächlich wird der Literatur (von männlichen Autoren) über Vergewaltigung dabei die Rolle des Erziehungsinstruments für angehende Vergewaltiger zugeschrieben, da viele Schilderungen von Vergewaltigung für genuin frauenfeindlich und gewaltverherrlichend gehalten werden.

Die Forderung einer anderen Art des Schreibens über Vergewaltigung richtet sich demnach auf die Behebung der konstatierten Mißstände: die Konstruktion einer Subjektposition der vergewaltigten Frau, eine Stimme, mit der sie sprechen kann, die Sichtbarmachung ihrer Befindlichkeit, Empathie mit dem Opfer und die Glaubwürdigkeit, die ihm ansonsten oft versagt bleibe. Eine Umsetzung dieser Eckpunkte wird vor allem von weiblichen Autoren erwartet, denen, im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen, daran mehr Interesse unterstellt wird.

Es gibt Autorinnen, die sich in den neunziger Jahren an die Maximen feministischer Vergewaltigungsliteraturtheorie halten. So bietet *Ontaarde moeders* von Renate Dorrestein das Beispiel einer Vergewaltigungsszene, die dem Opfer die geforderte Stimme verleiht, um ihre Qualen zu schildern. Außerdem wird dem Opfer und seinen Traumata viel Platz eingeräumt und Kritik an der Gesellschaft und ihrem Umgang mit vergewaltigten Frauen

sowie dem Umstand, daß Frauen vergewaltigt werden, geübt. Mit diesem vergleichsweise intensiven Griff in den feministischen Ideenpool besetzt Dorrestein allerdings eine Ausnahmeposition.

Die schreibenden Kolleginnen übertreten in ihren Werken ausgiebig die Grenzen der guten Sitten in feministischen Sinne. Zunächst ist schon oberflächlich eine gewisse Vorliebe für den Vergewaltiger als Fokalisator zu erkennen, wobei dem Opfer zumeist wieder keine eigene Stimme für seine Sicht zuerkannt wird. Weibliche Autorenschaft ist zudem offensichtlich kein Garant für eine unbedingte Empathie mit dem Opfer. Selbst ein Roman, in der das (vermeintliche) Vergewaltigungsopfer Erzählerin und Fokalisator ist, kann so konstruiert sein, daß die Glaubwürdigkeit des Opfers angezweifelt werden kann. Von der ultimativen Vernichtung der Frau bleibt ebenfalls wenig: Vergewaltigungsversuche erscheinen nicht als ungeheuerliche Angriffe auf die weibliche Integrität, sondern wirken zum Teil regelrecht banal.

Was die Täter betrifft, so ist er in der Literatur vom patriarchalischem Machtmenschen und angsterregenden *enge man in de bosjes* (wie im Ausnahmeroman *Ontaarde moeders*) zu einer insgesamt recht traurigen Figur mutiert, dessen Bewertung zumeist zwischen Mitleid und verächtlicher Geringschätzung changiert. Anstatt ausgiebig angeklagt werden diese Täter quasi literarisch degradiert. Es handelt sich um verunsicherte Verlierer, vereinsamte Erotomanen oder triebgesteuerte Wesen, die die nötige Willenskraft zum moralischen Handeln aufgrund ihrer Charakterschwäche nicht aufbringen. Diese Männer sind so schwach, daß sie sich an Frauen vergehen (müssen), die bereits nicht mehr bei Bewußtsein sind.

Die offensichtlichen Schwächen dieser Männer, die zum Teil mit Hilfe der Vergewaltigungen vor anderen überspielt werden sollen, machen es überflüssig, sie noch zusätzlich zu strafen. Ihnen wird von den abstrakten Autorinnen beinahe behutsam begegnet, anstatt daß sie mit blutigen *rape revenge* Szenarien überzogen werden. Einem eigentlich gewissenlosen Vergewaltiger wie Dr. Bokslag wird von der konkreten Autorin, in der Kurzgeschichte ohnehin deutlich erkennbar, mehr Empathie und sogar Sympathie entgegengebracht als seinen Opfern. Einer weiblichen Figur wird, unwidersprochen, insofern Verständnis für Vergewaltiger in den Mund gelegt, als daß sie sich zur Lust zum Vergewaltigen bekennt, wäre sie nur in der Lage dazu.

Weibliche Literatur der neunziger Jahre macht sich so ziemlich aller Vergehen im feministisch-literaturwissenschaftlichen Sinne schuldig, die ansonsten männlichen Autoren als mehr oder weniger insgeheimer Freude an Vergewaltigungen und literarisch weitergeführter Unterdrückung der Frau angekreidet wurden. Dabei fällt vor allem die Kritik am Patriarchat unter den Tisch: Männer vergewaltigen keine aufmüpfigen Frauen zurück in die Unterwürfigkeit, die Gründe sind viel banaler. Wie von der oft als Anti-Feministin angegriffenen Camille Paglia formuliert, wird vielmehr davon ausgegangen, daß Männer vor

allem aus sexuellen Gründen vergewaltigen, zumeist aus individuellen psychischen Dispositionen heraus oder situationsbedingt.

Überhaupt scheinen die Ansichten Paglias viel eher als die Quelle gedient zu haben, aus der geschöpft wurde, als die Ausführungen Bals. Im Gegensatz zu Bals oft wiederholter Ansicht, Vergewaltigung sei immer die Vernichtung der Frau, wirken die Beispiele aus der hier zitierten Literatur in der Mehrheit wie die Banalisierung von Vergewaltigung. Dies liegt vor allem an zwei Faktoren: Zum einen wird differenziert, nämlich zwischen "wirklicher" Vergewaltigung im Pagliaschen Sinne und Vergewaltigungen, bei denen es nur beim Versuch bleibt, oder der Vermischung von Sexualität und Gewalt, bei der schwer zu unterscheiden ist, ob es sich um Vergewaltigung oder eine rauhe Variante des 'ersten Mals' handelt. Zum anderen sind die weiblichen Opfer, wenn nicht bewußtlos oder mit einer Überzahl an Vergewaltigern konfrontiert, nicht so leicht zu bezwingen. In der Literatur der Neunziger ist auch beim Thema Vergewaltigung das Widerstreben groß, Frauen als verängstigte, wehrlose Opfer darzustellen, die sich von einem einzelnen Mann überwältigen lassen, solange sie bei Bewußtsein sind.

Überdies scheint das Thema Vergewaltigung Autorinnen der neunziger Jahre nicht so unter den Nägeln zu brennen, daß es als Hauptmotiv für einen Roman, wie beispielsweise dem Tikkanens, taugen würde. Mit Ausnahme von *Ontaarde moeders* werden sie beinahe beiläufig erzählt, da Gefühle wie in *speak outs* formuliert, Autorinnen wie Hermine Landvreugd als "uitgekauwd" erscheinen und als selbstverständlich vorausgesetzt wird, daß jeder (auch Männer) Vergewaltigungen an sich schlimm und illegitim findet (– außer den *nerds*).

Für kämpferische Bewußtwerdungsliteratur besteht also kaum noch Anlaß. Die Literatur von Frauen hält sich in den Neunzigern nur im Ausnahmefall Dorrestein an Maßgaben feministischer Literaturtheorie in Sachen Vergewaltigung. Sie macht lieber intertextuelle Anleihen bei der als wenig politisch korrekt empfundenen Literatur männlicher Autorenschaft, setzt auf Distanz anstatt auf Empathie und weibliche Solidarität und will mehr Literatur als *speak-out*-Veranstaltung sein.

4. Sexueller Mißbrauch von Kindern

Sexueller Mißbrauch ist ein Vergehen, bei dem Erwachsene sexuelle Handlungen an Kindern begehen. Auch dieses Kapitel beginnt mit einem Einführungsteil, der einen theoretischen Unterbau zur späteren Herausarbeitung des Spezifischen in der Darstellung bilden soll. Die Schwerpunkte liegen dabei vorrangig auf den Aspekten der Enttabuisierung in den achtziger Jahren – bis hin zum Vorwurf der Hypersensibilität – und des *genderbias*. Da Kindesmißbrauch als relativ junges Thema angesehen wird, beziehen die Diskurse sich vornehmlich auf die achtziger und neunziger Jahre. In den Achtzigern wurde das Thema von der Frauenbewegung unter dem Schwerpunkt von Mädchen als Opfern sexueller Gewalt aufgegriffen.

In den neunziger Jahren ist verstärkt die Rede von einer Verschiebung der Genderfrage, die eine Berücksichtigung von Jungen als Opfer begünstigt. Anhand einer Rezeptionsanalyse zu Hermine Landvreugds "Margaretha bleef het langst liggen" wird überprüft, ob und wie der *genderbias* auf die Bewertung von Gewalt in literarischer Darstellung einwirkt. In der Kurzgeschichte wird ein Kind sowohl von einem Mann mißhandelt als auch von einer Frau sexuell mißbraucht. Die Frage ist, wie beide Handlungen in der Rezeption bewertet werden.

Der rein literarische Teil berücksichtigt unterschiedliche literarische Traditionen der Darstellung von Inzest und sexuellem Mißbrauch. Anders als bei dem Thema Vergewaltigung drängen sich keine Studien oder Relektüreprojekte auf, die Erhellendes zu dem Thema beizutragen hätten. Dafür bieten sich Klassiker der literarischen Darstellung von Kindesmißbrauchs als Vergleichsobjekte an. Exemplarisch für die literarische Darstellung von Kindesmißbrauch aus der Sicht der Opfer in den achtziger Jahren wird daher Heidi Hassenmüllers *Gute Nacht, Zuckerpüppchen* besprochen, das sich in die Tradition der authentischen Erfahrungsgeschichten einreiht. Im Kontrast dazu steht Nabokovs *Lolita.* Der Roman wird trotz der relativ eindeutigen Motivlage kaum als Klassiker der Mißbrauchsliteratur wahrgenommen. Die literaturaxiologischen Besonderheiten im Bezug auf *Lolita* werden anhand einiger Bewertungen des Romans aufgezeigt.

Nach den Erkenntnissen des vorhergehenden Kapitels wird eine der Fragen, die mittels der Literaturbetrachtung beantwortet werden sollen, wiederum die nach einem 'typisch weiblichen' Schreiben sein. Die Tatsache, daß je ein Kapitel zu Opfer- bzw. Täterfokalisation besteht, beantwortet bereits die Frage, ob weibliches Schreiben sich vielleicht in diesem Falle auf die Identifikation mit dem Opfer beschränkt in negativem Sinne. Wird also wiederum auf mögliche andere Traditionen zurückgegriffen oder woran orientiert sich weibliches Schreiben über sexuellen Mißbrauch von Kindern in den neunziger Jahren?

4.1 Die Achtziger entdecken ein neues (?) Thema: Kindesmißbrauch

Sexueller Mißbrauch von Kindern war im ausgehenden 20. Jahrhundert ein Thema starken medialen Interesses, nicht zuletzt durch die Affäre Dutroux in Belgien und spektakuläre Funde im Bereich Kinderpornographie, vor allem in den Niederlanden und Deutschland.[125]

Ein wesentliches Element der Diskussion über sexuellen Kindesmißbrauch ist die Annahme, daß das Thema schlagartig aus den Tiefen einer Tabuzone in die öffentliche Wahrnehmung drang, und zwar mit Hilfe der Frauenbewegung. Das *Vrouwenlexicon* datiert den Tabubruch unter dem Stichwort "Incest" auf 1980 und stellt das Problem als Delikt zwischen Mädchen und männlichen Verwandten dar. (D'Ancona 1989:178f.)[126]

Der Term Inzest wird in der Fachliteratur im Zusammenhang mit sexuellem Mißbrauch eher vermieden, da er strenggenommen nur auf Blutsverwandte zutrifft und Mißbrauch durch z.B. Stiefväter oder Freunde der Mutter[127] prinzipiell ausklammert, obwohl gerade diese Fälle statistisch gesehen relativ häufig vorkommen. (Vgl. Jong 1987:128) Außerdem könnte er ebenso auf eine gleichwertige, freiwillige Beziehung zwischen Blutsverwandten abzielen, die mit sexuellem Mißbrauch im eigentlichen Sinne nicht unbedingt etwas zu tun haben. (Vgl. Broek 1991:108)

Sexueller Mißbrauch bezeichnet im Fachjargon eindeutig eine Gewalttat, und nicht, wie Inzest, eine sexuelle Variante. De Jong zitiert eine Definition sexuellen Kindesmißbrauchs, die "ook internationaal als bruikbaar gezien" werde und daher wichtig sei, und die im weiteren Verlauf des Kapitels als maßgeblich betrachtet wird[128]:

> Seksueel misbruik van kinderen is de betrokkenheid van afhankelijke, qua ontwikkeling onvolwassen kinderen en pubers bij seksuele activiteiten die ze niet volledig begrijpen en waaraan ze geen weloverwogen goedkeuring kunnen geven, of die de sociale taboes van de rollen in het gezin doorbreken. (Jong 1987:128)

Dies bedeutet, daß der Tatbestand des sexuellen Mißbrauchs, anders als bei der Vergewaltigung, nicht von der Wehrhaftigkeit und dem Widersinn des Opfers abhängt. Der Unterschied ist in sofern essentiell, als daß innerhalb dieser Definition davon ausgegangen wird, daß Kinder im Hinblick auf sexuelle Aktivitäten grundsätzlich nicht als konsensfähig

---

[125] Vgl. Anonym 1998b:106ff. bzw. 1998a:32ff.

[126] Vgl. auch Broek 1991:11, Zalinge 1995.

[127] Gleiches gilt natürlich auch für völlig Fremde, die Kinder mißbrauchen, mit denen sie keinerlei familiäre oder andersartige persönliche Bindung haben.

[128] Das heißt, ich werde mich ausschließlich auf das von de Jong umrissene Vergehen beschränken und es auch mit 'sexueller Mißbrauch' bezeichnen. Wo andere Autoren den Begriff 'Inzest' verwenden, werde ich ihn zwar übernehmen, gemeint ist aber immer eine unfreiwillige Mißbrauchssituation und keinesfalls Fälle romantischer Geschwisterliebe oder ähnliches.

erachtet werden: Selbst wenn sie das Geschehen, aufgrund welcher Umstände auch immer, nicht explizit ablehnen, wird ihre Einbeziehung in sexuelle Handlungen als Übertretung gewertet. Dies eröffnet ein weites Feld an möglichen Vorkommnissen, die als sexueller Mißbrauch angesehen werden können: nicht nur vaginale oder anale Penetration, sondern auch Masturbation von, mit und im Beisein von Kindern, oder die bloße Berührung der Genitalien. (Vgl. Jong 1987:129)

Die Berücksichtigung der Intention des Opfers fällt schon allein deshalb weg, weil die Praxis zeigt, daß Kinder zum Teil bereits im Säuglingsalter Opfer sexueller Übergriffe werden. Bilder von Babys, denen ein "Penis als Nuckelersatz" in den Mund gesteckt wurden, erregten in den Neunzigern die Gemüter von Sachverständigen, die im Auftrag des niederländischen Fernsehmagazins *Nova* aufgefundenes Material begutachteten. (Anonym 1998a:106) In solchen Fällen, oder in noch extremeren wie bei Vergewaltigung von Säuglingen, auf die Intention des Opfers oder *victim precipitation* schließen zu wollen, erübrigt sich verständlicherweise.

Trotzdem wird in der Literatur immer wieder darauf hingewiesen, daß die Täter angeben, das Kind sei mitverantwortlich und mitschuldig gewesen und habe die sexuellen Handlungen genossen. (Vgl. Jong 1987:131; Broek 1991:13) Aus Erfahrungsberichten ehemaliger Opfer wird deutlich, daß gerade diese (z.T. vom Täter eingeredete) Mitschuld die Kinder nachhaltig verwirrt; einige Opfer sprechen davon, die Mißbrauchsituationen mit der Zeit selbst bewußt herbeigeführt zu haben. (Vgl. Lichtenburcht/Thooft 2000:13; 24f.; 34) Implizit wird von den Autoren der Studien immer vorausgesetzt, daß es a priori keinen Konsens der Kinder mit den Tätern geben kann.

Es formiert sich in der Gesamtheit der Untersuchungen das vorherrschende Bild des männlichen Kinderschänders und des mißbrauchten Mädchens. Doch in den neunziger Jahren gibt es auch Ausnahmen von dieser Regel, wie Jos van den Broek, der schreibt:

> Tot nu toe gaat men ervan uit dat de slachtoffers van seksueel misbruik vrijwel uitsluitend vrouwen zijn. Mannen zijn de daders en vrouwen de slachtoffers, dat is een beeld dat wijd en zijd ingang heeft gevonden. Maar dat beeld behoeft correctie. Vrouwen blijken ook daders te zijn en jongens en mannen zijn net zo goed slachtoffer van seksueel misbruik. (Broek 1991:11)

Van den Broek sieht sein Buch deutlich als Pioniertat, um männlichen Opfern ein Sprachrohr zu geben. Es läßt sich allgemein eine Verschiebung der Akzente in den neunziger Jahren feststellen. Allmählich wächst das Bewußtsein, daß sexueller Mißbrauch von Kindern sich nicht auf den Nenner 'Vater/Stiefvater oder Freund/Bruder der Mutter mißbraucht Mädchen' bringen läßt, sondern daß auch Jungen verstärkt Opfer pädophiler Gewalttäter werden. In einer Kongreßschrift zum Thema sexuelle Gewalt manifestiert sich diese Veränderung bereits auf dem Deckblatt, das unterschiedliche Gewichtungen der Diskurse

anhand der beiden Dekaden darstellt. Unter der Überschrift "Tachtiger Jaren" finden sich die Schlagwörter "taboe op seksueel geweld doorbroken, aandacht gericht op vrouwen en meisjes", während für die Neunziger "aandacht gericht op vrouwen, meisjes, mannen en jongens" aufgeführt wird. (Zjan 1993).

Obwohl dies zunächst als Opferprofil für sexuelle Gewalt im Allgemeinen gelten soll, wirft es doch auch ein Licht auf den vermeintlich geschlechterspezifischen Aspekt im Bereich sexuellen Mißbrauchs. Der optimistische Ausblick Zjans auf die Neunziger im Hinblick auf eine Bildkorrektur hinsichtlich der Geschlechtszugehörigkeit von Mißbrauchsopfern scheint in der öffentlichen Wahrnehmung nicht angekommen zu sein, denn noch 1998 zitiert die *Volkskrant* einen Mitarbeiter von *Transact:* "Ondanks de toegenomen openheid is misbruik van mannen nog altijd een maatschappelijk taboe (...)." (Visser 1998)

Dabei zitiert van Zalinge in einem *Elsevier*-Artikel von 1995 einen anderen *Transact*-Mitarbeiter, der sich nicht zuletzt durch Filme wie *Disclosure*[129] einen Beitrag zu einem gesteigerten Problembewußtsein verspricht: "Evenals vijftien jaar geleden gebeurde rondom het seksueel geweld bij vrouwen, zal ook het bekend worden van dit probleem bij mannen leiden tot een groei van het aantal mannen dat er voor uitkomt dat zij slachtoffer zijn geweest van seksueel geweld." (Zalinge 1995)

Anscheinend sind die Bemühungen der Aufklärer wie van den Broek eher verpufft, auf jeden Fall kann keine Rede davon sein, daß mißbrauchte Jungen eine vergleichbare öffentliche Plattform gefunden hätten wie die Mädchen, wenn ein Zeitungsartikel von 1998 noch von einem gesellschaftlichen Tabu spricht. Ellen de Visser macht für diesen Umstand das alte Männerbild verantwortlich, nach dem Sex für Männer immer schön sei und Jungen sich sicherlich nichts gegen ihren Willen gefallen ließen. (Visser 1998)

Noch phlegmatischer gestaltet sich die öffentliche Wahrnehmung im Hinblick auf weibliche Täter. "Seksueel geweld door vrouw onbekend probleem" titelt das *Haarlems Dagblad* zu diesem Thema, in dem festgestellt wird, daß über die Frau als Täter noch wenig bekannt sei, das Problem aber unterschätzt werde. Zahlen seien kaum vorhanden, Forschung zu diesem Thema in den Niederlanden gebe es überhaupt nicht. Männliche Opfer weiblicher Gewalt würden oft sogar behaupten, von einem Mann mißbraucht worden zu sein, damit man ihnen überhaupt Glauben schenke. (GPD 21.05.1999)

Das Fehlen aussagekräftiger Zahlen auf diesem Gebiet verbreitet Unsicherheit selbst bei denjenigen, die sich des Problems annehmen. Rene Denfeld berichtet von Studien, die eine Zahlenspanne von 5% bis zu über einem Drittel weiblichen Anteils aller Mißbrauchstäter bieten. Sie selbst hält nach einem Gespräch mit einer Sozialarbeiterin einen Anteil von 20%

---

[129] In *Disclosure* geht es um eine Vorgesetzte, die einen männlichen Mitarbeiter sexuell belästigt.

für plausibel, wiewohl sie an anderer Stelle den Fall einer australischen Telefonseelsorge darlegt, deren eingehende Fälle zu 30% angeblich von Frauen verursacht wurden, die zumeist aber nicht ernst genommen, sondern als Schwindel pädophiler Männer abgetan würden, die versuchten, Frauen in ihre Machenschaften zu verwickeln. (Denfeld 1997:55;59)

Woran liegt es, daß Frauen als sexuelle Aggressoren unterschätzt werden? Liegt es daran, wie Denfeld zitiert, daß im Zusammenhang mit Sexualität und Gewalt der Penis als Waffe gesehen würde und die Frau als dieser Waffe nicht habhaft automatisch als harmlos eingestuft würde? (Denfeld 1997:60) Die oft zitierte Basis des Mißbrauchs, das Machtsungleichgewicht zwischen Tätern und Opfern[130], ist sicherlich zwischen Frauen und Kindern genauso gegeben wie zwischen Männern und Kindern.

Han Israëls setzt sich in seinem Buch *Heilige verontwaardiging* kritisch mit den Befunden des Psychoanalytikers Robert Fliess auseinander, der in den siebziger Jahren den Typus des 'ambulanten Psychoten' entdeckt zu haben glaubte. Für Israëls sind die Schriften Fliess' im Großen und Ganzen wenig glaubwürdig, da Fliess von einer totalen Verdrängung der Mißbrauchserfahrungen ausging, die innerhalb der Therapie erst 'wiedergefunden' wurde[131]. Besonders unglaubwürdig an Fliess' Theoriebildung ist für Israëls aber die Tatsache, daß Fliess in den meisten Fällen von einem Mißbrauch durch die Mutter ausging:

> De nadruk op seksueel misbruik door de moeder is echter in strijd met alles wat over seksueel kindermisbruik bekend is uit empirisch onderzoek. Weliswaar kunnen ook vrouwen zich schuldig maken aan seksueel kindermisbruik, maar zowel qua omvang als qua ernst kan dit misbruik niet in de schaduw staan van datgene waartoe mannen in staat zijn. (Israëls 2001:93)

Wie Israëls zu dieser Einschätzung kommt, legt er nicht näher dar. Die Sache scheint für ihn so selbstverständlich zu sein, daß er weder erklärt, wozu Männer seiner Meinung nach "in staat" seien (oder warum Frauen dazu nicht in der Lage sind), noch warum dies zwingend weniger ernst und weniger häufig geschehen soll. Geht es ihm um die vermeintlich größere Körperkraft des Mannes in der Gewaltanwendung oder die Fähigkeit zur Vergewaltigung, also wiederum um das Vorhandensein eines Penis? Um die vermeintlich größeren sexuellen Bedürfnisse von Männern als von Frauen? Oder spielt in seinen Betrachtungen eine Rolle, daß die Fälle, die er aus dem Fundus von Fliess zitiert sich meist um Masturbation im Beisein der Kinder, und nicht um Penetration, drehen? (Vgl. Israëls 2001:89f.)

Tatsächlich erscheint sexueller Mißbrauch durch Frauen vielen harmlos bis unmöglich. Denfeld schildert einen australischen Fall, in dem zwei Mädchen von ihrer Mutter regelmäßig

---

[130] Vgl. Broek 1991:13; *Vrouwenlexicon* 1989:178; Jong 1987:130.

[131] Die von ihm dokumentierten Erinnerungen reichen teilweise bis ins frühkindliche Stadium zurück. Israëls geht davon aus, daß es vor allem Fliess' Einfluß war, der die Patienten 'erinnern' ließ, da dieser beinahe überall Mißbrauchsopfer witterte, wie in den Trägern eines bestimmten Schuhmodels oder Menschen, die Kugelschreiber auf eine bestimmt Art anfaßten. (Israëls 2001:93)

sexuell mißbraucht wurden, zum Beispiel durch die Penetration ihrer Vagina mit diversen Gegenständen. Ein Versuch, die Mutter anzuzeigen, scheiterte, weil man den Mädchen nicht glaubte, der Mißbrauch zog sich folglich über Jahre fort. Eine der Schwestern mißbrauchte Jahre später selbst ihre beiden Söhne und erstattete, entsetzt über sich selbst, bei der Polizei, Selbstanzeige. Der junge Polizist lachte zuerst und rief den diensthabende Oberen erst nachdem er festgestellt hatte, daß die Frau nicht betrunken war. Der diensthabende Obere erklärte, so etwas habe er noch niemals gehört und schickte die junge Frau mit dem Rat, doch mal mit dem Hausarzt darüber zu sprechen, wieder nach Hause, ohne etwas zu unternehmen. (Denfeld 1997:58)

Man braucht in dieser Anekdote nicht die Blaupause aller Mißbrauchsfälle durch Frauen zu sehen. Sie zeigt aber, daß ungerechtfertigt ist, von vorneherein von einer Harmlosigkeit dieser Fälle auszugehen. Lichtenburcht läßt in ihrem Buch auch Opfer weiblicher Aggressoren sprechen, z.B. Johannes, der durch seine Mutter mißbraucht wurde (regelmäßiger Beischlaf, S.23f.), Anita, die als Vier- bis Siebenjährige regelmäßig von ihrer Tante zu deren sexueller Befriedigung gezwungen und auch penetriert wurde (84f.), oder Hannah, die als Drei- bis Fünfjährige von ihrer Tante beinahe jede Nacht aus dem Bett geholt wurde, und dort "het mannetje spelen" mußte. (101f.) Die Opfer dieser Handlungen unterscheiden sich in den Problemen, die sie nach eigenen Angaben aufgrund ihrer Mißbrauchserfahrungen später noch zu bewältigen haben, nicht wesentlich von den Opfern männlicher Täter. Trotzdem werden diese Täter-Opfer-Konstellationen aus den allgemeinen Studien meist ausgeklammert, wie bei Israëls, der die Beschreibung von Mißbrauch von Frauen an Kindern für einen Hinweis auf unseriöse Wissenschaftsarbeit hält.

Israëls geht es in seinem Buch weniger darum, Fliess oder Freud als Scharlatane zu entlarven, sondern um die Verwobenheit wissenschaftlicher Studien mit vermeintlich feststehenden, aber wissenschaftlich unbewiesenen Fakten aufzudecken. Auch Fliess' Vorliebe für mißbrauchende Mütter hält er für kulturell-politisch bedingt: in der prä-feministischen Ära sei die Mutter der Bösewicht gewesen, in der heutigen pro-feministischen sei es der Vater. Das primär angenommene Tätergeschlecht sei nicht Resultat der Studien, sondern die Studien spiegelten vorherrschende Annahmen wider. (Israëls 2000:92f.) Er konstatiert vier stets wiederkehrende Elemente in Schriften feministischen Hintergrunds über das Thema Kindesmißbrauch:

> Ten eerste werd de omvang van het probleem vroeger geweldig onderschat; seksueel kindermisbruik, vooral door verwanten, blijkt veel meer voor te komen dan vroeger ooit gedacht was. Ten tweede werden meldingen van misbruik vroeger vaak niet geloofd. (Deze twee dingen hangen natuurlijk samen: als men vroeger meer geloof had gehecht aan meldingen van misbruik, dan zou men de omvang van het misbruik ook minder hebben onderschat.) Ten derde zou men seksueel kindermisbruik vroeger hebben gezien als iets dat vooral gepleegd werd door vreemde mannen, terwijl we tegenwoordig weten dat de daders meestal mannen zijn die het slachtoffer goed kennen. En ten vierde heersten er vroeger andere

> opvattingen over de schuldvraag. Het meisje werd vaak als medeschuldig gezien. Het gedrag van de daders werd soms einigzins door de vingers gezien. (Israëls 2001:11f.)

Bei Durchsicht des psychiatrischen Archivs der Amsterdamer GG&GD[132] zeigen die Zahlen allerdings, daß in den fünfziger Jahren mehr Mißbrauchsfälle gemeldet wurden als in den Achtzigern, daß die Anzahl der Fälle, die von den Mitarbeitern für glaubhaft befunden wurden, nur in Zeiten des 2. Weltkrieges niedriger waren als in den Achtzigern (am höchsten aber von den fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre), der Anteil der angezeigten Väter übersteigt in den fünfziger Jahren den später in Studien von Kinsey oder Draijer angenommen um ein vielfaches. Daß dem Kind eine Mitschuld durch scheinbare Zustimmung angedichtet werde ist für Israëls deutlich eine Idee der siebziger Jahre und Folge deren sich lockernden Sexualmoral. In den fünfziger Jahren hingegen wurde seinen Aktenstudien zufolge Inzest, unter welchen Umständen auch immer, als vollkommen inakzeptabel angesehen. Von Verführung durch die Kinder sei nie Sprache gewesen, auch nicht zur Entschuldigung der Täter. (Israëls 2001:11-47)

So kommt Israëls zu dem Schluß, daß der vielzitierte Tabubruch in den Achtzigern gar nicht so sehr aus dem Nichts kam, wie es den Anschein hatte, sondern daß Mißbrauchsopfern auch vor der Frauenbewegung bereits effiziente Anlaufstellen zur Verfügung standen und genutzt wurden (wobei er, wie im obigen Zitat, Opfer und Mädchen schon mal als synonyme Begriffe benutzt). Er wirft feministischen Forscherinnen schlampiges oder unwissenschaftliches Arbeiten vor, unkritische Übernahme von Zitierfehlern und die Verdrehung von Theoriegebilden von Freud und Fliess, die auf Dauer zu einer unausrottbaren Mythenbildung anstatt der Schaffung nachprüfbarer Fakten geführt hätten.[133]

Sein besonderes Augenmerk gilt dem Umstand, daß in keiner der von ihm analysierten Untersuchungen ein stichhaltiger Beweis für die jeweils angenommen Folgeschäden erbracht worden sei. Statt dessen zitiert er eine amerikanische Metastudie der neunziger Jahre, die zu dem Ergebnis kommt, daß ein schlechtes Familienumfeld den Kindern auf Dauer mehr

---

[132] Auf diesem Gebiet der Vorläufer der heutigen Riagg.

[133] So zitiert Israëls sechs Autoren, die zur Illustration der Auffassung, die fünfziger Jahre seien das "Age of denial" im Hinblick auf Kindesmißbrauch gewesen, eine Zahl aus der zitieren, die die Anzahl mißbrauchter Kinder auf eins von einer Millionen Kinder schätzte. Tatsächlich wird die Zahl jedesmal falsch wiedergegeben: In der Originalstudie bezieht sich die Zahl 1:1 000 000 auf die *Verurteilungen* von Mißbrauchstätern im Bezug auf die Gesamtbevölkerung, mit einem direkten Verweis darauf, daß die Zahl der Fälle dies bei weitem übersteigen dürfte. (13-16) Freuds Verführungstheorie, die er selbst bald fallen ließ, findet er in allen Studien falsch wiedergegeben, da Freud im Grunde nie Mißbrauchsopfer behandelte, aber von verdrängten Erfahrungen ausging, die in der Therapie nie zur Sprache kamen. (48-72) Fliess wird als brauchbares Muster zitiert, den Opfern mit Empathie und Glauben entgegenzutreten, wobei weder seine merkwürdigen Methoden noch der Umstand, daß er Mütter verantwortlich machte, erwähnt werden. (84-95) In den großen Studien von Draijer und Römkens findet er Rechenfehler und Zahlen, die den Ergebnissen, die propagiert werden, im Grunde widersprechen: Anstatt die ernsthaften Folgen sexuellen Mißbrauchs belegen zu können, scheinen andere Faktoren, wie ein generelles Gewaltklima, Lieblosigkeit und Verwahrlosung, mehr zu dauerhaften Folgeschäden geführt zu haben als der Mißbrauch selbst (99-156).

Probleme bereite als sexueller Mißbrauch – was von einem amerikanischen Pädophilenverband prompt dankbar aufgegriffen wurde und der Studie den Ruf einbrachte, sexuellen Mißbrauch von Kindern legitimieren zu wollen. (Israëls 2001:156f.)

Auch Israëls wird vorgeworfen, das Problem des Kindesmißbrauchs verharmlosen zu wollen. Lisette Thooft, Mitherausgeberin von *Het geminachtte lichaam,* setzt sich in einem *Volkskrant*-Artikel mit diesem letzten Befund Israëls' auseinander. Ihr zufolge macht er einen schwerwiegenden logischen Fehler, wenn er suggeriere, in ansonsten intakten, liebevollen Familien habe Inzest keine schwerwiegenden Folgen für die Opfer, da Kindesmißbrauch in intakten Familien per Definition gar nicht vorkomme. (Thooft 2001)

Sie verweist auf die Leidensgeschichten der von ihr und Lichtenburcht interviewten Menschen, die zwar nicht unbedingt sichtlich unter 'Anpassungsschwierigkeiten' litten (wie in der amerikanischen Metastudie als Zeichen von Folgeschäden behandelt), sondern unter schwerwiegenden persönlichen und psychischen Schäden (Waschzwang, Autoaggression, Minderwertigkeitsgefühle, gestörte Sexualität, Bindungsunfähigkeit), die für Außenstehende unter Umständen gar nicht erkennbar seien. Als Abbildung der 'Wahrheit' kommen aus dieser Sicht daher diese Erfahrungsberichte viel eher in Frage als die Zahlenkolonnen, auf die Israëls sich beruft.

Dabei zeigen Israëls' Buch und Thoofts Artikel zusammengenommen die ganzen Schwierigkeiten der Mißbrauchsdebatte: Sie ist geprägt von festgefahrenen Vorstellungen und Empfindlichkeiten. Israëls liefert in erster Instanz eine Wissenschaftskritik (auf die Thooft in keiner Weise eingeht) und versucht, die Unsachlichkeit der Diskussion aufzuzeigen, und nicht, wie ihm unterstellt wird, den Tatbestand des Kindesmißbrauchs zu verharmlosen. Dabei ist er selbst, wie sein Kommentar zu weiblichen Tätern zeigt, nicht frei von stereotypen Vorurteilen.

Es ist grundsätzlich problematisch, an gesicherte Zahlen über Mißbrauch und seine Konsequenzen zu kommen, so lange große Bereiche davon, wie der männlicher Opfer und/oder weiblicher Täter immer noch im Dunkelfeld verbleiben. Die Frage bleibt überdies, wie für ein Vergehen, daß sich relativ häufig familienintern abspielt und mit so viel Scham behaftet ist, daß es wahrscheinlich oft unentdeckt bleibt, überhaupt seriöse Schätzungen ergeben können.[134] Zusätzlich bieten reine Statistiken kaum Aufschluß über die Konflikte, in denen die Opfer sich befinden, im Gegensatz zu den sehr subjektiven Erfahrungsberichten, die jedoch (zumindest im Sinne Israëls') keine wissenschaftliche Relevanz haben, geschweige

[134] Dieses Argument gegen Schätzungen wurde im Bezug auf mögliche Falschanzeigen von dem Rechtsanwalt Veraarts formuliert: Schließlich seien in Mißbrauchsfällen in der Regel weder Zeugen noch geständige Täter bei der Hand. (Vgl. Visser 1996)

denn konkrete Zahlen liefern. Die Erfahrungsberichte der Opfer widersprechen den wissenschaftlichen Zahlenbefunden, auf die Israëls sich stützt. So stützt zum Beispiel der Bericht eines Riagg-Mitarbeiters, der pädophile Täter betreut, die von Israëls verworfene These, daß Täter in der Tat den Mißbrauch bagatellisierten und behaupteten, die Kinder seien nicht beschädigt. (Vgl. Visser 1996)

Erschwerend kommt hinzu, daß im Zuge gesteigerter Aufmerksamkeit für sexuellen Mißbrauch mitunter auch ein Hang zur Hysterie vorherrschte. Hypersensibilisierte Mitmenschen vermuteten Mißbrauch allenthalben; bekannt wurde beispielsweise ein Fall einer übermotivierten Wildwasser-Mitarbeiterin in Worms, wo es zu insgesamt drei Prozessen mit 24 Angeklagten kam, die allesamt freigesprochen wurden, da alle Vorwürfe sich als haltlos erwiesen. Unter anderem wurde eine Familie verdächtigt, da die Töchter ein gesteigertes Interesse für Dinosaurier an den Tag legten, was von der Kindergärtnerin als Indiz für deren sexuellen Mißbrauch interpretiert wurde. (Vgl. Friedrichsen 1998:104-106)

Friedrichsen sieht in dem Wormser Fall vor allem die Schwierigkeiten für die Justiz im Umgang mit (falschen) Beschuldigungen: Tue sie nichts, werfe man ihr vor, die Opfer im Stich zu lassen. Reagiere sie übereilt und ungerechtfertigt, ruiniere man unter Umständen einen Unschuldigen, da an den Angeklagten auch nach einem eventuellen Freispruch der Verdacht kleben bleibe. Für die betroffenen Kinder sei die Zeit der Zeugenaussagen, der Verhandlung und das Auseinanderreißen der Familie womöglich an sich schon schlimm. Die "blinde, fanatische Jagd auf 'Kinderschänder'" erschwere die Auseinandersetzung mit tatsächlichem Mißbrauch. (Friedrichsen 1998:105f.)

Die Niederlande kennen das Problem ebenfalls. Der niederländische Rechtsanwalt Veraart spricht von einer Zunahme falscher Beschuldigungen in Mißbrauchsfällen als einem üblen Nebeneffekt der Offenheit gegenüber dem Thema: Sie würden als Instrument eingesetzt, um beispielsweise unerwünschten Stiefvätern eins auszuwischen. Für die vermeintlichen Täter sei es fast unmöglich, die Anschuldigungen zu entkräften: "In deze tijd is het bijna onbegonnen werk om een valse beschuldiging met succes te weerleggen. (...) Het slachtoffer wordt kritiekloos geloofd, onwaarheden worden niet herkend, motieven niet achterhaald."[135] (Visser 1997)

Malou van Hintum sieht dies ähnlich, wenn auch weniger im Hinblick auf etwaige Justizskandale. Ihr geht es vorrangig um den Drang der Menschen, sich nachdrücklich als Opfer zu präsentieren und die Dinge bis zur Unkenntlichkeit aufzublasen:

---

[135] Veraart hat ein Buch zu diesem Thema geschrieben, das laut Visser "einschlug wie eine Bombe" ("Zijn boek is ingeslagen als een bom"): Rechtsvertreter von Mißbrauchsopfern, Richter und Sozialhelfer fühlten sich gleichermaßen angegriffen, außerdem wurde Veraart der Misogynie beschuldigt. (Visser 1997)

> Slachtoffers ruiken de publiciteit en proberen er een slaatje uit te slaan. Ondertussen dijt het begrip almaar verder uit, ten koste van de groep die er werkelijk aanspraak op mag maken. Een vrouw die als kind door een bekende werd betast heeft nare ervaringen, maar is geen incestslachtoffer. (...) Incest is zo 'in' geraakt dat ook valse beschuldigingen, al dan niet geformuleerd met behulp van een overijverige hulpverlener, onderwerp van discussie zijn. Beschuldigingen die niet alleen de 'het-slachtoffer-heeft-altijd-gelijk'-lobby ondermijnen, maar ook familiebanden voorgoed dreigen te beschadigen. (Hintum 1995:27)

Sie verweist auf einen Zusammenschluß amerikanischer Eltern zu einer *The False Memory Syndrome Foundation* bzw. der *The British False Memory Society,* die sich gegen falsche Beschuldigungen ihrer mittlerweile erwachsenen Kinder zur Wehr setzen wollen. Oder eine Klagewelle in den USA durch vermeintliche Mißbrauchsopfer gegen Sozialarbeiter, die den Menschen fälschlicherweise eine Inzestvergangenheit eingeredet haben sollen. Den Höhepunkt der Mißbrauchshysterie sieht van Hintum in dem Prozeß, den eine amerikanische Frau gegen ihre Eltern anstrengte, weil sie bereits als Fötus im Mutterleib mißbraucht worden sei. (Hintum 1995:25f.)

So gibt es eine neue Facette des Themas Mißbrauch von Kindern: Einerseits die wiederholte Feststellung, es handle sich immer noch um ein gesellschaftliches Tabu, andererseits Befürchtungen, daß Hypersensibilität eher schade. Israëls sieht den Höhepunkt der Inzest-Hysterie zur Jahrtausendwende überschritten und die gesteigerte mediale Aufmerksamkeit auf "Dutroux-achtige nachtmerries", also den Mißbrauch durch Täter außerhalb der Familie, verbunden mit Entführung, Mord und Kinderhandel, verlagert. (Israëls 2001:157)

Trotzdem ist sexueller Mißbrauch von Kindern ein Thema, das immer noch oft und sehr emotional diskutiert wird. Als literarisches Motiv ist es sehr beliebt, wie die Zahl der folgenden Beispiele belegt. Und obwohl es in den neunziger Jahren angeblich eine Verschiebung des Diskurses in der Frage der vermeintlichen Geschlechtsspezifität des Phänomens gegeben haben soll, zeigt die folgende Rezeptionsanalyse, daß Frauen in der Täterrolle immer noch als außergewöhnlich zu gelten haben.

4.2 Sexueller Mißbrauch durch Frauen als blinder Fleck

Weibliche Gewalt wird im Gegensatz zu männlicher oft nicht wahrgenommen; dies Phänomen läßt sich oft beobachten. Wie die Literaturkritik mit einem Fall sexuellen Mißbrauchs durch eine Frau in der Literatur umgeht, läßt sich anhand von Rezensionen zu

Hermine Landvreugds Kurzgeschichte "Margaretha bleef het langst liggen"[136] (1996) demonstrieren.

Die Handlung in groben Zügen: Die Ich-Erzählerin und interne Fokalisatorin, eine Studentin, arbeitet auf einem Schießstand, der hauptsächlich von Neonazis frequentiert wird. Eines Abends läßt sie sich vom Skinhead Marlow (eigentlich Marlon) nach Hause einladen. Dort kommt ein kleiner Pfadfinder zum Sammeln an die Tür, der sich von Marlow überreden läßt hereinzukommen. Marlow bringt den Jungen dazu, XTC zu schlucken und rasiert ihm den Kopf.

Die Ich-Erzählerin schaut dabei äußerlich passiv, aber nicht ohne Behagen zu "Hij begint in de nek. Heerlijk, zo'n warme dwingende hand die je omlaag duwt." (*Margaretha,* 25) Die Rasur des Jungen ruft in ihr keine Empathie hervor, sondern erscheint ihr als quasi-erotische Handlung eher begehrenswert.

Die erotische Stimmung zwischen Marlow und der Studentin will derweil nicht so recht aufkommen, hauptsächlich, weil ihr seine unbeholfenen sexuellen Versuche nicht gefallen. Als Marlow schläft, gelingt es der Studentin jedoch, den Pfadfinder mittels eines Weingummis auf das Bett zu locken. Der Junge, aufgrund der Droge nicht mehr zu koordinierten Bewegungen fähig, leckt anstatt an der Süßigkeit an ihrem Bauch, was die Studentin auf eine Idee bringt:

> Hij likt eraan. Likt, een korte haal, over mijn buik. Ik wil dat die warme wangen daar blijven. Kippevel op mijn arm. Ik wil hem naar beneden. Weer die natte en gladde tong over mijn buik. Zijn sluike lok is omlaag gevallen en kriebelt haast onmerkbaar in mijn lies. Ik pak de smiley en duw hem een stukje bij mezelf naar binnen, niet ver, maar ik kan hem als ik zo lig niet zien. (*Margaretha*, 31)

Der Junge wird noch etwas zurechtgerückt und so unbewußt dazu gebracht, die Frau oral zu befriedigen. Der sexuelle Genuß, den die Studentin daraus zieht, ist dem mit Marlow erfahrenen bei weitem überlegen. Nach der Definition von Kindesmißbrauch liegt ein klassischer Fall von Kindesmißbrauch vor. Der Junge, der aufgrund seines Alters ohnehin als nicht konsensfähig erachtet würde, weiß aufgrund der ihm verabreichten Drogen ohnehin kaum noch, wie ihm geschieht.

Am nächsten Tag bringt die Studentin den Jungen in die Stadt zurück. Als der Junge auf einen Kuß nicht reagiert, wird sie aggressiv und schlägt ihn mit der Hand ins Gesicht "Drieënveertig seconden tel ik, blijft een rode afdruk op zijn wang." (*Margaretha,* 37) Außerdem hat der Junge augenscheinlich Probleme mit dem Sitzen, was die Studentin zu dem Gedanken verleitet "Misschien heeft Marlon hem geneukt en heeft hij pijn in zijn kont. Ik weet het niet, ik heb een tijdje geslapen (...)" (*Margaretha,* 36)

Der kleine Pfadfinder wird sowohl von dem Skinhead als auch von der Studentin mißhandelt, von sexuellem Mißbrauch kann explizit jedoch nur seitens der Studentin die Rede

[136] Im Folgenden abgekürzt durch *Margaretha.*

sein. Festzuhalten sei an dieser Stelle, daß eine vermeintliche Vergewaltigung des Kindes durch Marlow lediglich als rückblickende Vermutung der Studentin kolportiert wird. Interessant ist zu beobachten, was davon in den Rezensionen übrig bleibt.

Jede Rezension enthält eine kurze Inhaltsangabe, in der der Rezensent notgedrungen vieles weglassen und sich auf das für ihn Wesentliche konzentrieren muß. Dem Leser wird so ein Eindruck vermittelt, was ihn erwartet, wenn er das besprochene Werk tatsächlich liest.

In einer Rezension von Doeschka Meijsing ist zu lesen:

> (...) een collecterend padvindertje krijgt onder haar toeziend oog XTC toegediend, wordt kaalgeschoren en krijgt lessen in hoe rechtsextremisten menen de jeugd te moeten intimideren. Intussen bedrijven de volwassen personages uitgebreid de liefde. Het padvindertje wordt de volgende morgen aan zijn lot overgelaten (...). (Meijsing 1996a)

Sexueller Mißbrauch wird nicht explizit thematisiert, *"intimidatie"* wird dem Rechtsradikalen zugeschrieben, die Studentin wird allein als passive Beobachterin wahrgenommen. Meijsings Kritik richtet sich vor allem gegen die Überfrachtung der Geschichte durch die inneren Monologe der Studentin:

> Alles is zo overduidelijk uit de trukendoos getoverd, dat het eigenlijke verhaal wegvalt. Had ze zich maar beperkt tot de kern: twee jongeren die een padvindertje teisteren. (Meijsing 1996a)

Auf einmal sind es **zwei** Jugendliche, die den Pfadfinder plagen. Dem aufmerksamen Leser ist es an dieser Stelle selbst überlassen, sich einen Reim darauf zu machen. Die vorhergehende Inhaltsangabe bietet keinerlei Aufschluß, was mit dieser Anspielung gemeint sein könnte, demnach hätte die Studentin 'nur zugesehen'.

Jacob Moerman geht nicht gesondert auf die Gewaltdarstellungen ein, sondern beschränkt sich auf eine Charakterisierung der Studentin im Hinblick auf ihre Passivität:

> Landvreugd heeft het verhaal geschreven als een aaneenschakeling van observaties en gedachten van de jonge vrouw. Op die manier komen eveneens haar onverschilligheid en onzekerheiden naar buiten (...). Ze weet eigenlijk niet precies wat ze wil. (Moerman 1996a)

Auch hier: die Frau beobachtet und denkt, der Mann handelt. Das eine Mal, daß die Studentin genau weiß was sie will ("Ik wil hem naar beneden") und es auch bekommt, wird ignoriert.

In einem anderen Artikel, der auch ein Interview mit Landvreugd beinhaltet, fragt Moerman die konkrete Autorin nach ihren Recherchemethoden:

> Het verhaal heeft een eigenaardige spanning die veroorzaakt wordt door het spel van aantrekken en afstoten. Heeft Landvreugd speciale moeite gedaan om de sfeer binnen een groep skinheads te kunnen beschrijven? (Moerman 1996b).

Aggressive Subkultur und unheimliche Cliquen gebe es in Amsterdam schließlich genug, antwortet Landvreugd. Ob und wie sie für das Motiv des Kindesmißbrauchs durch eine Frau recherchiert hat, steht nicht zur Debatte. Die "eigenartige Spannung" wird in der Sicht

Moermans wohl ausschließlich durch die Darstellung des Skinheads erzeugt, die weibliche Hauptfigur bleibt in diesem Zusammenhang unerwähnt.

Ingrid Hoogervorst bleibt in ihrer Kurzfassung der Handlung außerordentlich vage*:*

> In het titelverhaal gaat de vrouwelijke hoofdpersoon mee met een nazi-skin omdat ze geen alternatief heeft en wil kijken wat er gebeurt. De man lokt een jongetje naar boven, geeft hem XTC en scheert zijn hoofd kaal. Daarna volgen wat seksuele handelingen en wordt het kind op een taxi gezet (Hoogervorst 1996a)

Die Formulierung "wat seksuele handelingen" kann alles mögliche bedeuten. Daß die Studentin aktiv eingreift ist allerdings in der Rezension nicht ersichtlich. Sie geht laut Hoogervorst nur mit, um 'zu sehen, was passiert', als passive Beobachterin.

Xandra Schutte gibt sich voller Abscheu ob der Anhäufung an Greueltaten:

> De verhalenbundel *Het zilveren theeëi* (...) was zo'n eigentijds boek vol laconieke beschrijvingen van seksuele aberraties, geweld en verveling. In haar nieuwste boek (...) gaat Landvreugd nog een stapje verder, althans in het titelverhaal. Het lijkt wel of ze alles wat *dirty* is daarin heeft willen samenballen. Een hoogst politiek incorrect verhaal is het zeker, een goed verhaal is het niet". (Schutte 1996)

Was es damit auf sich hat, liest sich in ihrer Zusammenfassung folgendermaßen:

> Er belt een padvindertje bij hem [Marlow - CK] aan, dat hij XTC voert en kaal scheert. De studente slaat het passief gade. Het verhaal roert nog meer uitwassen van het moderne leven aan: er worden akelige krantenberichten geciteerd; een onderbuurvrouw, de traviestiet Margaretha, blijkt al anderhalf jaar dood weg te rotten op haar bed, twee homo's neuken *unsafe* op een wc. (Schutte 1996)

Wiederum werden die bekannten Elemente wie XTC-Füttern und Kahlscheren aufgezählt, die von Marlow durchgeführt und von der angeblich passiven Studentin lediglich beobachtet werden.

Leonoor Wagenaar faßt die Erzählung folgendermaßen zusammen:

> Een studente werkt om bij te verdienen als barmeisje in een schietclub. Ze laat zich verleiden door een nazi-skin, gaat met hem naar naar huis, waar hij vervolgens een collecterend padvindertje binnenlokt, op een Hitlerlok na kaalscheert, en hem wel of niet – de ik-figuur is even in slaap gevallen – verkracht. (Wagenaar 1996)

Auch hier wird die Gewalt an dem Jungen nur im Zusammenhang mit Marlow erwähnt. Die Studentin hingegen bleibt wiederum passiv, wird lediglich durch Marlow verführt. Die Inhaltsangabe ist übrigens wirklich hier zu Ende, es entsteht der Eindruck, als sei die Vergewaltigung des Pfadfinders (real oder nicht) zugleich Höhe- und Endpunkt der Erzählung.

Jaap Goedegebuure bleibt mit seiner Inhaltsangabe zwar ebenfalls vornehmlich bei den Aktivitäten Marlows,[137] deutet die weibliche Gewalt aber zumindest an. Er führt aus, nicht die offenherzige Darstellung von Sexualität sei schockierend bei Landvreugd, sondern:

> Veel provocerender en fascinerender vind ik de manier waarop Landvreugd de grenzen tussen liefkozen en straffen, tederheid en sadisme, en verlangen en angst verkent. De eenheid van deze tegendelen is ook niet van vandaag of gisteren; sterker nog, ook Mirabeau kende het verlangen naar de streling van de zweep waarover zijn tijdgenoot de Sade zo uitgebreid kon schrijven. (Goedegebuure 1996)

Zunächst bezieht Goedegebuure diese Überlegungen nur auf das Verhalten Marlows. Er hat aber generell ein Auge für das Motiv des Kindesmißbrauchs in der Erzählung, so verweist er explizit auf eine frühere Kurzgeschichte Landvreugds, "Het zilveren theeëi".

Als erster Rezensent bemerkt Goedegebuure zwar, daß in *Margaretha* die Rede von Kindesmißbrauch durch die Studentin sein muß, allerdings scheint er die Studentin für grundsätzlich pädophil zu halten:

> Het begrip van de ik-figuur heeft te maken met een obsessie waarvan al eerder sprake was in *Het zilveren theeëi*: ze voelt zich onweerstaanbaar angetrokken tot kinderlijfjes[138], die ze wil aanraken en waardoor ze angeraakt wil worden. (Goedegebuure 1996)

Zur Illustration zitiert er ausgerechnet eine Textstelle, in der die Studentin sich vorstellt, den Pfadfinder auf dem Sklavenmarkt vorzufinden, ihn zu kaufen und zu trösten:

> Ik zou hem kopen als hij op de slavenmarkt stond. Vastgebonden aan een ruwhouten paal. Zo'n pijn in zijn schoudertjes die te ver naar achteren worden getrokken. Iedereen mag hem betasten. Begerige handen raken dat zachte buikje aan, zijn benen. Hij is bang, hij houdt zijn adem in en hij wil niet huilen maar zijn borst beweegt met niet te controleren schokken.
> Ik zit voor je op de grond en trek je sokken uit, je voet in mijn schoot. Wil je dat ik je koop. Vraag het dan. Je bent duur voor een padvindertje. Stil maar kleine. Ik til je op, huil maar, snot en tranen in mijn hals, ik kus je zoute natte wang, stil dan. (*Margaretha,* 26f.)

Durch diesen Einsatz des Zitats wird die von Goedegebuure konstatierte Phantasie á la de Sade zu einem Akt reiner Vorstellungskraft der Studentin. Er sieht zwar den erotischen Einschlag dieser Phantasie, geht aber nicht darauf ein, daß die Studentin sie in anderer Form auch wahrmacht. Es ist müßig darüber zu diskutieren, warum Goedegebuure an dieser Stelle nicht die Mißbrauchsszene zitiert, obwohl diese seine Aussage zu der vermeintlichen Pädophilie der Studentin weitaus treffender illustrieren würde. Er wählt statt dessen eine Textstelle, in der die Frau zärtlich tröstet und die Gewalt der Frau gegen den Jungen abstrakt ist. Die konkrete Gewalt gegen den Jungen bleibt in Goedegebuures Darstellung Marlow überlassen.

---

[137] "Onze heldin raakt annex met de al genoemde Marlow en laat zich meetronen naar zijn kamer. Daar is ze getuige van hoe hij een collecterend padvindertje volstopt met XTC en het knaapje nu eens intimideert en dan weer paait." (Goedegebuure 1996)

[138] Die Anziehungskraft der Kinderleiber, in der Goedegebuure einen intertextuellen Zusammenhang zu "Het zilveren theeëi" sieht, ist ebenfalls diskutabel. In diesem Fall ergreift die Studentin wohl eher eine sich bietende Gelegenheit, die nichts mit grundsätzlicher Pädophilie zu tun hat. Auch die Figur Dennis in "Het zilveren theeëi" fühlt sich keineswegs generell zu Kindern hingezogen; vgl. S. 223.

Alle Lansu ist einer der wenigen Rezensenten, der die Mißbrauchsszene in seiner Zusammenfassung überhaupt erwähnt:

> Daar laat ze zich op een avond meelokken door 'nazi-skin' Marlow (...). Wat ze in vredesnaam in hem ziet, zal het hele verhaal onduidelijk blijven. Er zijn weliswaar een paar momenten dat ze zichzelf vagelijk afvraagt wat ze bij hem doet, maar ze blijft. Ook als Marlow een padvindertje dat komt collecteren voor Jantje Beton kaalscheert (tot op een Hitlerlok), dwingt tot het slikken van een halve XTC-pil en hem mogelijk heeft geneukt (maar toen was ze even in slaap gevallen). Zelf trakteert ze het ventje nog op een smiley die hij uit haar doos mag weghappen – de kindervariant op de Bananenbar en weer eens iets anders dan en shampoofles. (Lansu 1996)

Zum ersten Mal wird hier die Tat der Studentin explizit genannt. Mit der Verbindung von "Margaretha bleef het langst liggen" und "Het zilveren theeëi" wird allerdings keine Parallele zum Thema Kindesmißbrauch in beiden Kurzgeschichten gezogen, sondern zum Thema ungewöhnlicher Gegenstände in weiblichen Körperöffnungen. Auch Lansu findet Platz für die Erwähnung der vermeintlichen Vergewaltigung des Jungen durch Marlow in seiner Inhaltsangabe.

Onno Blom legt den Schwerpunkt seiner Rezension auf Gewalt in der Literatur im Allgemeinen. Er zieht Parallelen zu Carver und Ellis, zitiert eine Aussprache Landvreugds über Gewalt und weist darauf hin, daß in Landvreugds bisherigen Erzählungen außer "een stevige dosis seks en geweld" nicht viel passiert sei. Seine Inhaltsangabe gestaltet sich auch etwas vollständiger:

> Een meisje dat in een schietclub werkt, gaat op een avond mee naar huis met Marlow, een nazi-skin. In zijn verschrikkelijk stinkend appartment haalt Marlow een collecterend padvinder binnen, voert het jongetje een XTC-pil en scheert hem kaal. Schijnbaar onangedaan laat het meisje dit allemaal toe. Sterker nog: eenmaal in de ban van het ritueel, stopt ze een smiley-drop half bij zichzelf binnen en laat die door het gedrogeerde padvindertje aflikken. (Blom 1996a)

Damit ist Blom der einzige Rezensent, der sich nicht scheut, die Dinge beim Namen zu nennen, also die Szene unzweideutig wiederzugeben und das Geschehen ebenso eindeutig mit dem Tatbestand der Gewalt zu verbinden. Nicht, wie alle anderen Rezensenten (außer, in Ansätzen, Goedegebuure und Lansu), belichtet er einseitig das destruktive Potential des Skinheads, sondern auch das der Studentin.

Die Rezensionen zeigen im Abriß einen deutlichen Wahrnehmungsunterschied, was die Gewalttätigkeit der Studentin einerseits und des Skinheads andererseits betrifft. Obwohl die Studentin den Jungen schlägt und sexuell mißbraucht wird sie hauptsächlich als passive Beobachterin wahrgenommen. Thematisiert wird hingegen die Gewalttätigkeit des Skinheads, auch wenn das Rasieren des Kopfes vergleichsweise harmlos anmutet. Ungleich erwähnenswerter erscheint aber zumindest Wagenaar und Lansu die angebliche Vergewaltigung des Jungen durch Marlow, die letztendlich nichts weiter als ein Hirngespinst der Studentin sein könnte und im Text weiter nicht belegbar ist.

Warum gehen Kritiker in ihren Zusammenfassungen, die natürlich knapp bemessen sein müssen, auf solch fragwürdige Nebensächlichkeiten ein, lassen aber gleichzeitig explizit dargestellte Handlungsverläufe, wie den Mißbrauch des Jungen durch die Studentin, einfach unter den Tisch fallen?

Mögliche Erklärungen gibt es mehrere. Zunächst bringt eine genaue Schilderung der Umstände eine gewisse Peinlichkeit mit sich. Lansu löst das Problem mit Ironie und humoriger Zweideutigkeit, während Goedegebuure auf ein anderes Zitat ausweicht, und Hoogervoorst sich zu der schwammigen Umschreibung "wat seksuele handelingen" flüchtet. Meijsing deutet zwar an, daß auch die Studentin den Jungen irgendwie 'plagt', läßt das Detail aber unerwähnt. Einzig Onno Blom schafft eine eindeutige Beschreibung des Tathergangs ohne viele Schnörkel. Selektion durch Scham?

Vor dem Hintergrund des vorangegangenen Kapitels erscheint als Erklärung für dieses Phänomen plausibel, daß die Rezensenten in der Mehrzahl den Mißbrauch des Kindes durch die Studentin nicht als Gewaltakt identifizieren. Darauf konditioniert, daß das Subjekt der Gewalt männlich sei, schreiben sie die Gewalt in der Erzählung ausschließlich dem Mann, hier Marlow, zu. Die Studentin wird hingegen beinahe durchgängig mit dem typisch weiblichen Klischee der Passivität verbunden, dem sie im Text jedoch nicht konsequent entspricht. Damit wird zwar den traditionellen Dichotomien entsprochen (Mann/Subjekt/aktiv gegen Frau/Objekt/passiv), die im Text festzumachenden Fakten werden jedoch kaum berücksichtigt.

Die Rezeptionsgeschichte dieser Erzählung schließt sich nahtlos an die Widersprüche zu dem Thema sexueller Mißbrauch durch Frauen in den Neunzigern an: Einerseits ist das Thema soweit bekannt, daß es als Motiv Eingang in die Literatur von Frauen gefunden hat, andererseits ist es zugleich noch soweit *terra icognita,* daß es selbst dort nicht wahrgenommen wird, wo sie explizit geschildert wird.

Bei der Beurteilung von Gewalt in der Literatur wird offenbar mit zweierlei Maß gemessen. Es kommt nicht nur darauf an, was geschieht und was geschildert wird, sondern auch auf die Rollenverteilung der Geschlechter bei der Gewaltanwendung. Das Geschlecht der handelnden Figuren ist dabei ein wesentliches Kriterium.

4.3 Inzest und sexueller Mißbrauch in der Literatur

Inzest als literarisches Motiv ist an sich nichts Neues. Bereits im alten Testament ist beispielsweise die Rede von Lots Töchtern, die ihren Vater verführen (Genesis 19,30f.) Zu einer besonderen Popularität brachte es das Motiv jedoch offenbar in der Romantik. Mario Praz weist in *The Romantic Agony* auf die besondere Beliebtheit des Inzestmotivs in der

Literatur der Romantik hin (Praz 1970:71; 89f.). Die Darstellung des Inzest in der Romantik hat mit sexueller Nötigung von Kindern durch Erwachsene allerdings nichts zu tun, sondern meint die erotisierte Liebe unter (erwachsenen) Geschwistern. Praz charakterisiert sie als "'divine right right' of passion" (Praz 1970:111) oder "very poetical circumstance". (Praz 1970:118) Camille Paglia bemerkt im Rahmen einer Analyse von Brontës *Wuthering Heights,* daß Inzest für das "romantische Bewußtsein derart unverzichtbar" sei, daß "die jeweils andere Person *erfunden werden muß,* wenn (...) kein Geschwisterteil existiert. Inzest ist keine zu meidende Gefahr, sondern eine königliche Ermächtigung der Phantasie." (Paglia 1992:548)

Bei der Suche nach einer möglichen Folie für Literatur neueren Datums über regelrechten Kindesmißbrauch stößt man unweigerlich auf Vladimir Nabokov. Nabokov hat bereits in den fünfziger Jahren das Motiv des sexuellen Mißbrauch intensiv bearbeitet, und zwar in seiner Erzählung *Der Zauberer* (1957)die allerdings erst später erschien, sowie dem Roman *Lolita* (1958).

In *Lolita* erzählt der Pädophile Humbert Humbert vom Ursprung seiner Pädophilie (den für ihn traumatischen Tod seiner Kinderfreundin Annabell) und von seiner Affäre zu der zwölfjährigen Lolita. Dies geschieht in der Form einer schriftlichen Beichte des mittlerweile inhaftierten Humbert – der jedoch nicht etwa wegen Kindesmißbrauchs, sondern wegen eines Mordes auf seine Verurteilung wartet.

Humbert ist innerhalb des Romans Akteur, Fokalisator und Erzähler in Personalunion, somit hält er alle Fäden des Geschehens in der Hand. Er ist als Erzähler seiner eigenen Geschichte nicht nur subjektiv, parteiisch und in der Perspektive eingeschränkt, sondern wird im Allgemeinen auch als nur bedingt vertrauenswürdig bis manipulativ angesehen, als *unreliable narrator*. (Vgl. Hof 1984)

Bei der Darstellungen der Mißbrauchsszenen spielt Humbert mit allerlei literarischen Konventionen und Motiven. In der ersten konkreten Mißbrauchsszene schildert er, wie er sich bis zum Orgasmus an der ahnungslos aber symbolträchtig einen Apfel essenden Lolita reibt (*Lolita*, 92ff.). Der Apfel als Symbol der Verführung in Lolitas Hand wird zu einem Hinweis, daß sie die Verführerin ist und er nur ein Opfer. Später wird diese Anspielung durch Humbert expliziert, wenn er, bezogen auf den ersten Geschlechtsverkehr aussagt: "Frigide Damen Geschworene! (...) Ich werde Ihnen etwas sehr Sonderbares verraten. Es war sie, die mich verführte." (*Lolita*, 216)

Humbert benutzt die vermeintliche Verführung Lolitas als Apologie für sein Handeln. Er verfällt dabei in die Benutzung des *vocabulary of crime,* dessen Benutzung später als symptomatisch für Mißbrauchstäter definiert wird. Die Situation, die ihn an *sein* Ziel, nämlich die sexuelle Gemeinschaft mit Lolita, bringt, ist von ihm minutiös geplant.

Er bringt das Mädchen in seine Gewalt, in dem er es aus einem Ferienlager abholt und ihr erzählt, er wolle mit ihr zusammen Urlaub machen. Er weiß, daß Lolita ihm nicht weglaufen kann, da ihre Mutter inzwischen verstorben ist, wovon das Kind aber nichts weiß. Sie geht vertrauensvoll mit. Die gegenseitige Annäherung im Hotelzimmer verläuft zunächst auch problemlos, Lolita ist durchaus bereit zu sexuellen Spielen. Humbert läßt sich Lolitas Bemühungen, ihre pubertär-sexuelle Erfahrung zu beweisen, gern gefallen. Die Szene wird ambivalent geschildert: Humbert merkt zwar, daß Lolita der Umgang mit einem ausgewachsenen Mann erschreckt, läßt sich aber von seiner Libido leiten:

> So bemüht sie auch war, mir mit den Umgangsformen abgebrühter Jugendlicher zu imponieren, so war sie doch auf gewisse Unterschiede zwischen den Maßen eines Knaben und mir nicht gefaßt. Nur Stolz hinderte sie, es aufzugeben; denn in meiner sonderbar heiklen Lage spielte ich den absolut Dummen und ließ sie gewähren – wenigstens solange ich es noch aushalten konnte. Das jedoch sind Belanglosigkeiten; was man so 'Sex' nennt, ist überhaupt nicht mein Thema. (*Lolita,* 218)

Was Humbert hier als "Belanglosigkeit" abtut, ist für Lolita offenbar eine wenig erfreuliche Erfahrung. Die Abreise am nächsten Tag verläuft hektisch, Lolita hat offenbar Schmerzen und macht einen unglücklichen Eindruck. Humbert überfällt Panik angesichts Lolitas, die er in dieser Situation fast empathisch als "ein ganz und gar heimatloses Kind, mit dem ein starkgebauter, übelriechender Erwachsener erst heute früh dreimal anstrengenden Verkehr gehabt hatte" bezeichnet. Sie will ihn seiner Meinung nach durch den "Ausdruck von Schmerz" auf ihrem Gesicht deutlich spüren lassen, das etwas nicht in Ordnung ist. Humbert überfällt Panik. Ist er in Verwirklichung "eines lebenslangen Traumes", wie er sagt, "übers Ziel hinausgeschossen"? Ihm kommt der Gedanke, er sei leichtsinnig, dumm und gemein gewesen. (*Lolita,* 228)

Humberts Gefühle sind offenbar ambivalent: Er schwankt zwischen Mitleid, schlechtem Gewissen, Angst vor Entdeckung, aber auch mehr Lust auf Lolita. Mit dem Vorschlag auf mehr Sex bringt er das Mädchen jedoch nur zum Schreien. Abgesehen von seiner Angst, daß Lolita einem Fremden etwas über den Mißbrauch erzählen könnte, weiß er, daß er sie im Grunde in der Hand hat, da sie ja nicht mehr nach Hause gehen kann. Die Nachricht vom Tod ihrer Mutter, die er ihr schonungslos mitteilt, nachdem Lolita sie anrufen wollte, verfehlt ihre Wirkung nicht: "Im Hotel hatten wir getrennte Zimmer, aber mitten in der Nacht kam sie schluchzend zu mir herüber, und sehr sanft machten wir es wieder gut. Verstehen Sie, sie hatte sonst ja auch niemanden, zu dem sie hätte gehen können." (*Lolita*, 231)

Humbert hat sein Ziel dadurch erreicht, er hat die sexuelle Beziehung zu der Zwölfjährigen, auf die er von Anfang an hinaus war. Fortan reist er mit Lolita durch die Lande, der Mißbrauch wird somit zur alltäglichen Normalität und erhält den Schein des Legitimen.

Was aber ist die Funktion dieses Romans? Im Zuge der feministischen Relektüren von Vergewaltigungstexten männlicher Autoren wurde oft unterstellt, es gehe darum, sexuelle

Gewalt gegen Frauen zu legitimieren. Muß man dem abstrakten Autor Nabokov unterstellen, er versuche, Verständnis für Päderasten zu erregen oder Kindesmißbrauch zu legitimieren, weil er Humbert alles in allem durch seine Eloquenz, seine Bildung und seinen Humor doch positiv darstellt?

In dem Vorwort, in dem nicht Humbert, sondern die fiktive Figur "Dr. phil. John Ray jun." als Erzähler fungiert, der die *confessiones* Humberts der Öffentlichkeit zugänglich macht, wird Humbert als "Scheusal", als "leuchtendes Beispiel moralischen Aussatzes, eine Mischung von Grausamkeit und schnödem Witz, die vielleicht äußerste Seelennot verrät, aber nicht anziehend wirkt" beschrieben. (*Lolita,* 8) Wo Humbert die Fäden nicht in der Hand hält, werden seine Taten also eindeutig verworfen (wenn auch nicht ohne Faszination für den brillanten Erzähler, siehe *Lolita,* 8f.)

Renate Hof sieht in *Lolita* hauptsächlich ein Beispiel für Nabokovs "Spiel" mit dem Leser. Sie meint damit die Irreführung der Leser durch den eloquenten Ich-Erzähler Humbert Humbert, dessen Erzählung durch Verdrehungen von Tatsachen und widersprüchliche Behauptungen selten eindeutig zu fassen ist:

> Nabokov nimmt einen 'Spieler', der von sich selbst sagt, er sei ein perverser, verrückter Lügner und Mörder, stellt ihn auf die Bühne und macht ihn so brillant, daß wir ihm gegenüber beinahe machtlos sind. Dann aber 'entlarvt' er ihn als einen Falschspieler. Und in dem Maß, wie wir uns mit Humbert identifiziert haben und mit ihm gelacht haben, sind wir als seine Partner selbst betroffen. Die Strategien des Autors sind darauf gerichtet, dem Leser dieses System mit seinen festgefahrenen Beziehungsregeln bewußt zu machen. Hier wird Manipulation und Täuschung, auch Selbsttäuschung, erkennbar. (Hof 1984:163)

Die Frage nach der Moral des Romans stellt sich in diesem Sinne nicht: Das Motiv des Kindesmißbrauchs ist im Sinne Hofs nichts weiter als das Vehikel für literarische "Taschenspielereien". Welche moralische Auffassung der (konkrete/abstrakte) Autor vertritt, kann daraus unmöglich abgeleitet werden.

Alfred Appel meint, daß mit *Lolita* auch weniger die moralische Position des Autors zur Diskussion stehe, als vielmehr die der Leser. Er sieht Nabokovs Intention in der Herausforderung des moralischen Empfindens des Lesers, der berufen wird, sich zwischen Empathie und Solidarität mit dem Mißbrauchsopfer Lolita oder der ihm angetragenen Komplizenschaft mit dem Täter Humbert zu entscheiden:

> What is extraordinary about *Lolita* is not the presence or absence of the author's "moral position", but the way in which Nabokov enlists us, against our will, on Humbert's side. (…) Nabokov purposely takes a shocking subject in *Lolita*, and when we are sympathetic to Humbert, Nabokov has succesfully expanded our potential for compassion, and has demonstrated that the certainty of our moral feelings is far more tenouos than we ever care to admit. We know exactly what Nobokov means about the contest between the author and the reader when we almost find ourselves wishing Humbert well during his agonizing first night with Lolita at The Enchanted Hunters (…). (…) Humbert has figuratively made the reader his accomplice in both statutory rape and murder. Needless to say, the rhetoric of morality can be just as manipulative, and what is worse, it may not connect meaningfully with emotion of any kind. Because Lolita seduces Humbert she might seem to be the agent of immorality, but the irony is another trap in the game: this is just the kind of easy release from culpability which we are too ready to accept; it does not mitigate the existence of their ensuing two years together, nor the fact that Humbert has denied Lolita her youth, whatever its qualities may be. It should be clear that when Nabokov says that

> there is "No moral in tow" in *Lolita*, he is not denying it any moral resonance, but simply asserting that his intentions are not didactic. (Appel 1987:36)

Lolita wird demnach keinerlei pädagogische Funktion unterstellt. Der sexuelle Mißbrauch des Kindes wird ja auch nicht als Problem dargestellt. Ein Problem wäre es nur für das Opfer, das in diesem Roman selbst keine Stimme hat. Für Humbert selbst ist Kindesmißbrauch kein Problem, sondern es ist die Erfüllung seines Lebenstraum, mit Lolita als Vertreterin seines romantisch-verklärten Nymphchen-Ideals zu schlafen.

Die Kombination aus fehlender Problematisierung mit romantischer Verklärung hat bei Lionel Trilling zu der Bewertung geführt, *Lolita* sei ein Liebesroman in der Tradition höfischer Liebesliteratur. Das Hauptmotiv sieht er demnach in der Unerreichbarkeit der Geliebten. Den Grund dafür, daß die Geliebte in diesem Fall ein zwölfjähriges Kind ist, sieht er in dem Umstand, daß zu Nabokovs Zeiten (im Gegensatz zu den Rahmenbedingungen in Othello oder Anna Karenina) beinahe jede Geliebte erreichbar ist und andere Konstellationen als diese eine viel geringere Wirkung gehabt hätte:

> But the breaking of the taboo about the sexual unavailability of very young girls has for us something of the force that a wife's infidelity had for Shakespeare. H.H.'s relation with Lolita defies society scandalously as did Tristan's relation with Iseult, or Vronsky's with Anna. It puts the lovers, as lovers in literature must be put, beyond the pale of society. (Trilling 1987:8)

Der Ausspruch Trillings, *Lolita* handle "not about sex, but about love", stößt in den, was sexuellen Mißbrauch von Kindern angeht, hoch sensibilisierten Post-Achtzigern, auf Widerspruch. Joost Zwagerman äußert sich in einem Essay zu Trillings Ansichten:

> Liefde in *Lolita?* Bij ons op het erf roepen wij nu uit: ammenooit niet! Om opnieuw Kousbroek op te roepen als getuige: na zijn constatering dat *Lolita* onmogelijk is na te vertellen, merkt hij op: 'Vraag wat het belangrijkste thema is [van *Lolita*]: je krijgt het verkeerde aantwoord.' 'Liefde' als thema van *Lolita* is zonder twijfel het meest gegeven verkeerde aantwoord. Humbert Humbert, de verteller in *Lolita*, de briljante maniak, de Europese intellectueel met een hunkering naar de heilige vulgariteit van de Verenigde staten, de geslepen pederast en verkrachter met hoogromantische trekken, de *Feingeist* die aan paranoia lijdt – Humbert Humbert ist niet verliefd. Hij is bezeten. (Zwagerman 2001:14f.)

Zwagerman gehört deutlich einer Leserschaft an, die Humberts eindeutig als Päderast und Vergewaltiger klassifizieren. Es scheint fast so, als habe die intensive und öffentlich geführte Diskussion der letzten Dekaden doch Früchte gezeigt.

Nun ist *Lolita* alles andere als ein Stück Mißbrauchsliteratur, das von Aktivisten als bewußtseinsbildenes Mittel anerkannt würde. Wenn es darum ging, die Gesellschaft auf ein Problem aufmerksam zu machen, so wurde auch beim Thema sexueller Mißbrauch von Kindern auf klassische Erfahrungsberichte zurückgegriffen. Erfahrungsberichte von Opfern sexuellen Mißbrauchs bilden einen festen Bestandteil wissenschaftlicher Studien, wie von Herman/Schatzow oder Russel in den achtziger Jahren, bis hin zu eher aufklärerisch

intendierten Sachbüchern wie denen von van den Broek (1991) oder Lichtenburcht/Thooft (2000).[139]

Die Opfer, die ihren Fall publik machen, wollen anderen Opfern Mut zur Aussprache zu machen, das Thema generell in die Öffentlichkeit bringen, oder sich selbst etwas von der Seele zu schreiben oder zu reden. Dies dürfte zumindest den ungeheuren Zuspruch erklären, den Lichtenburcht und Thooft auf ihren Aufruf hin zu verzeichnen hatten. (Vgl. Lichtenburcht/Thooft 2000:7f.)

Diese faktischen Erfahrungsberichte haben wiederum Eingang in die Literatur gefunden. Die Strategie der Erfahrungsgeschichte ist in Kapitel 2.1 anhand Meulenbelts *De schaamte voorbij* bereits erläutert worden. Konkret zum Thema Mißbrauch erschien in Deutschland ein Buch, das ich an dieser Stelle exemplarisch behandeln werde, weil es zum einen eine breitere Öffentlichkeit erreichte und darüber hinaus das Genre ausgezeichnet repräsentiert: Heidi Hassenmüllers *Gute Nacht, Zuckerpüppchen*[140] von 1989 bzw. dessen Fortsetzung *Zuckerpüppchen – Was danach geschah*[141]. Es handelt sich dabei um einen zweiteiligen Roman, der anhand eines charaktergebundenen Fokalisators Gaby die Geschichte eines jahrelangen sexuellen Mißbrauchs durch den Stiefvater (Pappi) in den fünfziger Jahren erzählt, und von den Konsequenzen, die sich in Gabys späteren Leben daraus ergeben.

Der geschilderte Mißbrauch geschieht im Verborgenen und dem Opfer wird zunächst von keiner Seite geholfen. Gabys physische Verletzungen, die psychosomatischen und psychischen Beschwerden (wie Ekzeme und Nervosität) werden vom Arzt nicht als Mißbrauchsfolge erkannt, die Mutter weiß Bescheid, hält aber bis zum Schluß zu ihrem Mann. (Vgl. *Zuckerpüppchen I,* 157.)

So bleibt Gaby ein hilfloses Mißbrauchsopfer, bis es zu einer Eskalation der Gewalt kommt, die Gaby mitinszeniert: Sie hatte geplant, Pappi eine Falle zu stellen, in dem sie ihre Nachhilfeschülerin Martie als Lockvogel einsetzt. Sie will erreichen, daß ein erwachsener Zeuge anwesend ist, wenn Pappi sich an dem Mädchen vergeht und arrangiert, das Marties Vater ebenfalls zum Hause gelockt wird. Marties Vater kommt aber nicht rechtzeitig, und so muß Gaby Martie selbst befreien. Sie wird dabei von Pappi derart brutal zusammengeschlagen, daß der Arzt die Lage endlich erkennt und sie bei einem Antrag auf Volljährigkeit unterstützt, ihr somit ermöglicht, das Elternhaus zu verlassen. (*Zuckerpüppchen I,* 152ff.)

---

[139] Van den Broek geht es darum, männliche Opfer ins öffentliche Blickfeld zu rücken und ihre Erfahrungen "die tot nu toe niet gehoord werden" bekannt zu machen (Broek 1991:44), Lichtenburcht gibt in der Einleitung an, ihr Buch sei "geschreven door incestslachtoffer en voor incestslachtoffers", soll aber explizit auch als Hilfestellung für deren Partner, Familie, Freunde und Sozialarbeiter dienen (Lichtenburcht/Thooft 2000:7).

[140] Im Folgenden abgekürzt durch *Zuckerpüppchen I* (benutzte Ausgabe von 1992).

[141] Im Folgenden abgekürzt durch *Zuckerpüppchen II* (benutzte Ausgabe von 1998).

Obwohl das Buch in Form eines fiktiven Romans geschrieben ist, ist es doch ein authentischer Erfahrungsbericht, worauf im Klappentext ausdrücklich hingewiesen wird. Die Romanfigur Gaby ist das alter ego der konkreten Autorin Hassenmüller, die ebenfalls im Klappentext zitiert wird: "Es ist die Geschichte meiner Jugend, die ich nicht hatte... Ich habe sie für all die Mädchen geschrieben, die in der gleichen ausweglosen Situation sind. Durchbrecht das Schweigen und ruft um Hilfe. Immer wieder, bis man euch hört." (*Zuckerpüppchen I*) Die Intention des Romans ist somit deutlich formuliert: Er soll Identifikation bieten, öffentlich machen und Hilfestellung für Betroffene sein. Die Elemente *betrokkenheid, herkenning* und *bewustwording* sind nachdrücklich vorhanden.

Außerdem zeigt sich, daß konkrete/abstrakte Autorin und interner Fokalisator wiederum eine Einheit bilden. Explizit manifestiert sich dies im zweiten Teil, in dem Gabys Leben nach der Flucht geschildert wird. Sie hat inzwischen geheiratet, leidet aber immer noch unter den Traumata des Mißbrauchs. Sie beginnt schließlich, ihre eigene Geschichte in einem Buch aufzuarbeiten. Der Schreibprozeß ist zunächst schmerzlich, aber sie fühlt, daß sie nicht nur für sich selbst schreibt:

> Sie wischte die Tränen ab und schrieb weiter. Es ging nicht nur um sie. Es ging nicht um das eine, mißbrauchte Geschöpf, es ging um all die anderen Kinder, die bis heute noch in der gleichen, scheinbar ausweglosen Situation lebten. Es ging um die Macht der Männer über die Frauen, es ging um Macht und Ohnmacht. Ich will deutlich machen, dachte sie, wie groß die Hemmschwelle der Betroffenen ist, um Hilfe zu rufen, wenn die Schuld immer wieder beim Opfer gesucht wird und der Tatort Familie mit dem Mantel des Schweigens zugedeckt wird. Die Opfer haben keine Schuld, keine Schuld, keine Schuld, hämmerte sie in die Tasten und fiel über ihre eigenen Worte. (*Zuckerpüppchen II,* 281)

Die Poetik, der die Figur Gaby als Schriftstellerin anhängt, ist deckungsgleich mit der geäußerten Intention der konkreten Autorin Hassenmüller. Sie will ihre eigenen Gefühle ausdrücken, das Erlebte von sich abschreiben und dabei gleichzeitig eine Hilfestellung für andere Mißbrauchsopfer geben. Sie will Öffentlichkeit für sexuellen Mißbrauch in der Familie, anderen den Mut gegen, ebenfalls zu sprechen und liefert das Ergebnis feministischer Analyse zu dem Thema direkt mit.

Der kathartische Effekt stellt sich mit Niederschrift ihres Schicksals nur bedingt ein. Bereits der Klappentext verkündet "Der Mißbrauch geht weiter", was vor allem auf die Ehe Gabys mit dem Manager Hubert bezogen wird. Die Machtlosigkeit Gabys besteht nicht nur in ihrer Biographie als Mißbrauchsopfer, sondern generell als Frau innerhalb des patriarchalischen Unterdrückungsapparates. Der Weg, den Gaby gehen muß, gleicht in groben Zügen dem Anjas aus *De schaamte voorbij.* Er führt über die Bewußtwerdung der Frau im feministischen Sinne. Gaby muß Unabhängigkeit als Frau lernen und ihr Leben neu ordnen, bevor sie schlußendlich auch ihr Trauma als Mißbrauchsopfer überwinden kann.

Erst nachdem sie die Scheidung von Hubert verkraftet und einen neuen Lebenspartner gefunden hat, ist sie bereit für eine Konfrontation mit ihrem damaligen Peiniger, der inzwischen ein alter Mann ist. Pappi nach all den Jahren, aber mit einem vollkommen

veränderten Bewußtsein, gegenüber zu stehen beendet Gabys Dasein als Mißbrauchsopfer endlich für immer:

> Das Erstaunen, daß sie tatsächlich Pappi gegenüber gestanden hatte. Und zu begreifen, daß es vorbei war. Die Vergewaltigungen, die Erniedrigungen, der Schmerz – vorbei. Sie war nicht mehr das hilflose Kind – und er war nicht mehr der Henker. Er war ein alter Mann (...)
> Sie fühlte keinen Haß mehr, nur Erstaunen.: Es war dieser Mann gewesen, klein , häßlich, von Fleisch und Blut. Hunderte Male hatte sie ihm den Tod gewünscht, alle höllischen Qualen, die es gab. Und jetzt? Nichts mehr. Nur Mitleid mit dem Kind, das das alles erlebt hatte.
> Aber die Frau ist frei von Haß. (*Zuckerpüppchen II,* 372)

Trotz der eindeutigen feministischen Botschaft ist *Gute Nacht, Zuckerpüppchen* als Jugendbuch klassifiziert, vermutlich weil es recht einfach geschrieben ist und sich in erster Linie an mißbrauchte Mädchen richtet. In der Ausgabe von 1989 findet sich daher ein Nachwort von Barbara Kavemann, in dem die Geschichte Gabys für junge Leserinnen noch einmal aufbereitet wird. Kavemann weist darauf hin, daß Gabys Mißbrauch in den fünfziger Jahren spiele und damals vieles anders gewesen sei. Vor allem die Figur der Mutter, die nach dem Krieg (in dem ihr Mann gefallen war) froh war, wieder einen Mann zu haben, und die bis zuletzt zu ihrem Mann hält und ihrer Tochter nicht verzeiht, was sie ihr angetan habe, erscheint Kavemann für Leserinnen der späten Achtziger offensichtlich erklärungsbedürftig.

Außerdem bietet Kavemann einen groben Abriß über die veränderte Diskurslage im Hinblick auf sexuellen Mißbrauch von Mädchen seit den fünfziger Jahren: Durch eine Vielzahl ehemaliger Mißbrauchsopfer, sei eine öffentliche Diskussion hergestellt worden, als deren Konsequenz es nun Beratungsstellen und Selbsthilfegruppen gebe. Trotzdem wüßten nicht allzu viele Betroffene und Verantwortliche genug über das Problem:

> Daß sich daran etwas ändert, dazu trägt auch Gabys Geschichte bei. Mädchen, die heute sexuelle Gewalt erleiden oder davon bedroht sind, können, wenn sie dieses Buch durch einen glücklichen Zufall in die Hand bekommen, von Gaby lernen. Sie können versuchen, ihre Situation schon früher zu verändern: auszusprechen, was sie bedrückt: können versuchen, an sich selbst zu denken. Sie können sich klarmachen, daß nicht sie schuld daran sind, schlecht sind, verachtungswert sind, sondern daß es der *Mann* ist, der Verantwortung trägt dafür, was er tut und was er läßt. *Er allein* muß zur Rechenschaft gezogen werden, das Mädchen sollte nur Unterstützung und Trost bekommen, weder Vorwürfe noch Strafandrohungen. (*Zuckerpüppchen I,* 163f.)

Kavemann betont damit noch einmal eindringlich den pädagogischen Zweck dieses Buches. Mißbrauchsopfern soll Mut gemacht werden, an den richtigen Stellen über ihr Problem zu reden. Es gibt nicht nur Verweise auf mögliche Helfer im Text (zum Beispiel Ärztinnen, Polizistinnen, Erzieherinnen, Lehrerinnen), sondern auch einen Anhang mit Adressenlisten von Anlaufstellen, Notrufen und Selbsthilfegruppen im gesamten Bundesgebiet, in Österreich, Frankreich, der Schweiz und den Niederlanden.

So wird aus dem Roman auch eine Art Handbuch für Mißbrauchsopfer, das auf die Bausteine Wiedererkennung, Bewußtmachung und Anstoß zum Handeln baut. Die Botschaft ist klar und deutlich: Ihr seid nicht allein, ihr tragt keine Schuld, ihr könnt/müßt euch befreien.

Es gibt also verschiedene Traditionen für die literarische Bearbeitung sexuellen Mißbrauchs und Inzests. Dem Klischee nach müßte Nabokov mit seiner rein männlichen Täterfokalisation eher für eine männliche, der Erfahrungsbericht mit der weiblichen Opferfokalisation für die weibliche Art des Schreibens stehen. Es hat sich bereits gezeigt, daß sich Autorinnen der Neunziger diesen Klischees zuweilen entziehen. Fest steht zunächst nur, daß sexueller Mißbrauch von Kindern im Zuge einer breiteren Öffentlichkeit für das Thema zu einem beliebten Motiv in der Literatur von Frauen avancierte.

Die Frage, ob dies zur Schaffung eines Problembewußtseins ausschließlich durch Opferfokalisation geschieht, wird bereits durch den Aufbau der beiden Folgekapitel klar mit 'nein' beantwortet: Es gibt sowohl Romane und Erzählungen mit Opfer- wie auch mit Täterfokalisation. Ob die Wahl des Fokalisators mit der Tradition, in der geschrieben wird, zusammenhängt, bleibt dennoch ein essentieller Punkt.

4.4 Opfer sexuellen Mißbrauchs in den neunziger Jahren

Wie beliebt das Motiv des Kindesmißbrauchs in der Literatur der neunziger Jahre ist, zeigt sich allein im Werk Renate Dorresteins, die das Thema gleich mehrmals bearbeitete. Inzest findet sich als Hauptmotiv in *Verborgen gebreken* (1996), es gibt ein Mißbrauchsopfer in *De sterke man* (1994), in *Een hart van steen* (1998) mißbraucht eine zeitweilig geistesgestörte Mutter ihr Baby auf eine Art und Weise, die man durchaus sexuell nennen könnte[142], in *Ontaarde moeders* (1999) macht die Kunde von einem ominösen *kinderlokker* die Runde, und Meijkens Mann Gert Balm wird fälschlicherweise des sexuellen Mißbrauchs beschuldigt[143]. Die folgende Auswahl beschränkt sich auf die Schilderungen tatsächlichen Mißbrauchs in *Verborgen gebreken* und *Een hart van steen.*

In dem Roman *Verborgen gebreken* ist Inzest das Hauptmotiv. Der Roman besitz zwei Handlungsstränge, die durch zwei unterschiedliche charaktergebundene interne Fokalisatoren voneinander abgesetzt und von einem externen Erzähler erzählt werden. Beide Fokalisatoren, die zehnjährige Chris und die alte Agnes, sind auf unterschiedliche Weise in inzestuöse Beziehungen zu ihren älteren Brüdern verstrickt.

Der eine Erzählstrang handelt von der über siebzigjährigen Agnes, die die Urne ihres verstorbenen Bruders Robert auf die schottische Insel Mull bringt, um dort seine Asche in der Nähe des gemeinsamen Ferienhauses zu verstreuen. Das Ferienhaus hat sie gemeinsam mit ihren vier älteren Brüdern renoviert und in den Ferien bewohnt. Als jüngste Schwester hat sie

---

[142] Siehe S. 268.

[143] Damit wird gleichsam das Problem der Hypersensibilisierung aufgegriffen, da dem sanften Balm jeglicher Gedanke an sexuellen Mißbrauch völlig fern liegt und die ganze Sache auf einem Mißverständnis beruht.

alle ihre Brüder sehr geliebt, doch daß ihre Liebe zu Robert eine Qualität erreichte, die nicht nur familiärer, sondern erotischer Natur war, wurde ihr bei den Bauarbeiten an dem Häuschen in Schottland erst deutlich. (*Verborgen gebreken* 143f.) Aus dem gewohnten geschwisterlichen Schwimmvergnügen wird auf einmal eine erotische Herausforderung, die im Rückblick erzählt wird: "Met een schok ontdekte ze dat ze hem niet kon aankijken. In haar hele lichaam bonsde het bloed. Alles in haar leek zich naar hem uit te strekken. Jij. Blijf bij me. Verlaat me nooit." (*Verborgen gebreken,* 145)

Ihr Bruder scheint von ihrem Gefühlswirrwarr nichts bemerkt zu haben. Das ist auch Agnes schmerzlich bewußt, denn sie denkt "(...) hij heeft het nooit geweten, hij heeft het nooit aan me gemerkt." (*Verborgen gebreken,* 91) Sie bedauert im Alter, niemals eine Chance genutzt zu haben, ihre Liebe zu erklären: "(...) ze heeft nooit gezegd: 'Zie mij hier staan. Neem nota van mij.' Honderden keren heeft ze laten passeren." (*Verborgen gebreken,* 122) Agnes blieb ihrem Bruder ein ganzes Leben lang treu, auch wenn er eine andere Frau heiratete und mit ihr eine Familie gründete. Das Verhältnis zur Schwägerin Elise ist demnach von Eifersucht geprägt, und als Robert stirbt, meint Agnes: "(...) ik ben zijn weduwe, niet Elise" (*Verborgen gebreken,* 161)

Dieser Erzählstrang orientiert sich deutlich an der romantischen Tradition der Geschwisterliebe und der unerreichbaren Liebe. Dies allein ist noch lange kein Argument für die Aufnahme des Romans in ein Kapitel über sexuellen Kindesmißbrauch. Interessant ist er auch nur deshalb, weil diese unerfüllte inzestuöse Liebe mit einem Inzestfall der ganz anderen Art verknüpft wird.

Denn auf der Fähre nach Mull sind bei Agnes unbemerkt zwei blinde Passagiere zugestiegen: die zehnjährige Christine und ihr kleiner Bruder Thomas. (*Verborgen gebreken,* 49) So wird die zweite Inzest-Tradition mit der romantischen Version verwoben: Christine, genannt Chris, wurde zuvor regelmäßig von ihrem großen Bruder Waldo sexuell mißbraucht.

Chris landet in Agnes' Auto, weil sie nach der Tötung ihres Bruders Waldo auf der Flucht ist[144]. Die Szene, die zum gewaltsamen Tode Waldos führt, ist auch gleichsam die Szene, in der Waldo explizit als Täter eingeführt wird:

> De wurm beet in haar darmen en de olifant zat op haar schouders, en ze stond stil op de glibberige keien, hulpeloos en verward, starend in Waldo's ogen, de enige ogen die de moeite namen werkelijk naar haar te kijken. Zijn harde, hoekige lichaam. Zijn klamme huid, zijn onderzoekende vingers. Zijn adem in haar oor, zijn hese stem. En het onbegrijpelijke medelijden dat ze erna altijd voor hem voelde: als zij niet bestond, zou hij dit niet hoeven doen, 's nachts in het donker. Telkens het besef: haar schuld. Kon hij maar van haar worden verlost. (*Verborgen Gebreken,* 38)

Dies ist gleichzeitig die Szene, in der eine Parallele von Chris zu Agnes gezogen wird: Während hier gesagt wird, Waldos Augen seien die einzigen, die jemals nach ihr sähen, wird in einer Rückblende über Agnes, die sich in den Augen ihres Bruders gespiegelt sieht, gesagt:

---

[144] Auf diese Tötungsszene wird in Kapitel 5.3 noch näher die Rede sein.

"Ze dacht: hij ziet me. Op slag voelde ze zich onvoorstelbaar mooi, onverwoestbaar, tot alles in staat." (*Verborgen gebreken,* 145)

Dieses Gesehenwerden durch die Brüder hat sehr unterschiedliche Auswirkungen. Während Agnes sich unverwüstlich fühlt, hat Chris mit ernsthaften Problemen zu kämpfen. Sie ist in der Schule ein Problemkind, weil sie beispielsweise eine Mitschülerin mit einem rostigen Nagel das Gesicht zerkratzte. (*Verborgen gebreken,* 14). Einen Tag bevor sie mit ihrer hoffnungslos überforderten Mutter, deren neuem Lebensgefährten und ihren beiden Halbgeschwistern (mit denen sie sich ein Zelt teilen soll) in den Urlaub nach Schottland fährt, versucht sie, den Urlaub möglichst zu verhindern. Spätabends wirft sie in der Schule noch eine Scheibe ein, allerdings ohne Konsequenzen: "Ze wachtte, gespannen, minutenlang. Ze ademde met korte, snelle pufjes. Maar er kwam niemand. Niemand kwam haar halen. Niemand nam haar mee. " *(Verborgen gebreken,* 27) Hier werden also deutlich in der Opferfokalisation die Qualen eines mißbrauchten Mädchens geschildert, das auf der Suche nach Rettung ist.

Diese bleibt ihr versagt. Statt dessen folgt eine eindringliche Schilderung dessen, was sie zu Hause erwartet:

> Nu stommelde iedereen nog rond in het huis. Maar straks zou het stil zijn. En als ze morgen zou vertellen wat de nacht voor haar in petto had gehad, zou haar moeder haar eenvoudig niet geloven. Maar wat misschien nog erger was: als ze het wel geloofde, zou ze nooit meer blij kunnen zijn. (...)
> Ze kneep in haar armen, in haar benen. Ze voelde al bijna niets meer. De deur van haar kamer zou wel zachtjes opengaan. (*Verborgen gebreken,* 30)

Die Darstellung des Mißbrauchsopfers Chris folgt einer eher feministischen Tradition. Es wird realistisch dargestellt, wie das Opfer des Mißbrauchs sich fühlt, welchen Leiden sie ausgesetzt ist. Der Roman folgt darin den Erkenntnissen der einschlägigen Studien, wie zum Beispiel in dem Punkt, daß Christine vom Täter die Schuld am Mißbrauch erfolgreich zugeschoben wird. In welchem Ausmaß der Mißbrauch stattfindet, wird dabei erst relativ am Ende des Romans geschildert. Erst da wird deutlich, welchem Druck der Täter, Waldo, seine Schwester aussetzt. Waldo nutzt das schlechte Verhältnis zwischen Christine und ihrer überforderten Mutter offensichtlich für seine Zwecke aus, um seine kleine Schwester mundtot zu machen. Er spielt sich ihr gegenüber als Vertrauensperson auf, die *Christines* Geheimnis vor der Mutter bewahrt:

> Als je mij niet kon vertrouwen, Chrisso, dan had je dat allang gemerkt. Dan had ik je moeder namelijk al honderd keer verteld wat er 's nachts op jou kamer gebeurt. Maar op mij kun je rekenen. Ik kan een geheim bewaren. En weet je waarom? Omdat jij anders in de problemen zou komen. Dat wil ik je besparen. (*Verborgen gebreken,* 170)

Der kleine Tommie verläßt sich ebenfalls eher auf seine große Schwester als auf seine Mutter: Als sich Waldo auch an ihm vergeht, ruft er Chris, nicht Sonja. Um ihren Bruder zu retten, unterzeichnet sie einen Kontrakt mit Waldo, mit dem er sie zusätzlich erpreßt.

(*Verborgen gebreken,* 204f.) Chris ist durch das größere Vertrauen Tommies in sie unendlich belastet; im Nachhinein verflucht sie, daß er nicht nach der Mutter gerufen hat:

> Waarom moet hij haar altijd hebben? Net zoals die keer met Waldo. Toen had hij gewoon hun moeder moeten roepen in plaats van Chrissiechrissiechrissie. Als hij hun moeder had geroepen, zou alles aan het licht zijn gekomen en dan had zij Waldo niet van de kade hoeven te duwen, Tommie en zij hadden niet hoeven weg te lopen, en de rest was evenmin gebeurd (...). (*Verborgen gebreken,* 202)

Chris Mutter Sonja kommt als mögliche Retterin genauso wenig in Frage wie die Mutter in *Zuckerpüppchen.* Zwar ist sie keine Kriegswitwe, wird aber als frustrierte Mittvierzigerin charakterisiert, die vor allem unter ihrer schwindenden Jugend leidet und froh ist, nach drei gescheiterten Beziehungen, aus denen ihre drei Kinder hervorgingen, noch einmal einen (jüngeren) Mann gefunden zu haben, an den sie sich anlehnen kann, weil sie doch alles in allem mit Beruf und Kindern überfordert ist. Sie reagiert vor allem genervt auf Chris' augenscheinliche Quertreibereien, fährt sie oft barsch an, mißhandelt ihren jüngsten Sohn Tommie, nicht aus Haß, sondern weil sie um jeden Preis zumindest äußerlich Familienfrieden wahren will, um ihre Beziehung nicht zu gefährden. Neben ihrem neuen Lebensgefährten sieht sie Waldo als Stütze ihres Lebens an, der Umgang mit ihm gerät fast zum semi-inzestuösen Flirt. (*Verborgen gebreken,* 10-15)

Die Konstellation, die sich daraus ergibt, ist ähnlich wie in *Zuckerpüppchen:* Das Opfer Chris ist sich bewußt, daß die Mutter Waldo mehr zugetan ist als ihr und seiner Version auch mehr Glauben schenken wird. Seitens der Familie hat sie keine Hilfe zu erwarten. Die Signale, die Chris aussendet, fallen ihr zwar auf, wie daß Chris mit hängenden Schultern durchs Leben schleicht "alsof ze een olifant met zich meetorst". Auf die Idee, nach der Ursache zu forschen, kommt sie jedoch nicht, sie ärgert sich aber vor allem an dem Anblick und der schlechten Haltung. (*Verborgen gebreken,* 15) Außerdem hält sie Chris generell für eine Lügnerin, wie aus einem Streit bei den Urlaubsvorbereitungen deutlich wird: "Je liegt, Christine! Ik hoor het aan je stem. Altijd hetzelfde met jou. Niets dan leugens en verzinsels!" (*Verborgen gebreken,* 29)

Die Flucht, die Christine mit Agnes zusammenführt, ist nur indirekt das Resultat des Mißbrauchs; vordergründig ist es der Totschlag, der Chris und Tommie, der Zeuge war, spontan weglaufen läßt. Agnes merkt schnell, daß mit den Kindern etwas nicht stimmt. Sie gibt den Kindern Unterschlupf, weil sie vermutet, Chris, die sie in Unkenntnis deren richtigen Namens vorerst 'Bazooka' nennt, könne ein Opfer von Kindesmißhandlungen sein und somit Asyl verdient: "Gespannen, onvoorspelbare Bazooka en haar stille broertje dat in zijn bed plast en zo gemakkelijk huilt. Ze had het kunnen weten." (*Verborgen gebreken,* 104)

Als sie in der Zeitung liest, daß zwei niederländische, kleine Kinder vermißt werden (von Waldo wird angenommen, er sei alleine nach Skye weitergereist) und ein Bild der Familie sieht, ist sie zunächst verwundert, daß Mutter und Lebensgefährte aussehen wie "heel

alledaagse, doodgewone mensen", wobei sie sich direkt selbst korrigiert: "Kindermeppers zien eruit als ieder ander." (*Verborgen gebreken,* 131)

Agnes ist entschlossen, den Kindern zu helfen und sich von dem netten Äußeren der Eltern nicht ablenken zu lassen: "Niemand wil immers geloven dat aardig ogende volwassenen hun kinderen slaan. Dat is de kern van het probleem dat kindermishandeling heet. Maar die fout zal zij niet maken." (*Verborgen gebreken,* 131) Agnes' Gedanken über Kindesmißhandlung wären ohne weiteres übertragbar auf die Mißbrauchsproblematik – auf die Agnes nicht kommt. Würde sie das richtige Verbrechen an Chris in Betrachtung ziehen, wären ihre Gedanken durchaus zutreffend auf die Situation, wie zum Beispiel: "Denken kinderen die worden geslagen niet bijna altijd dat dat hun eigen schuld is, dat zij elk pak rammel zelf hebben verdiend? Je hart zou ervan breken." (*Verborgen gebreken,* 130)

Agnes wird als Exponentin des Mißbrauchsdiskurs der achtziger Jahre unter Verwendung des falschen Begriffs dargestellt. Würde sie auf den wahren Umstand kommen, anstatt Chris weiterhin – vergeblich – nach blauen Flecken zu untersuchen, könnte sie Chris eventuell helfen. Der Fehler, den Agnes macht, liegt nicht nur in der Fehldiagnose, was den wahren Tatbestand und die Täter betrifft, sie zieht aufgrund ihrer eigenen Inzest-Phantasien den falschen Schluß, was mögliche Hilfe in Chris' Situation betrifft. Als sie von Waldos Existenz erfährt, denkt sie an ihre eigenen großen Brüder, die sie immer beschützt haben: "Een grote broer! Hoe is het mogelijk dat die jongen de kleintjes aan hun lot heeft overgelaten?" (*Verborgen gebreken,* 131)

Die Verflechtung der beiden unterschiedlichen Inzest-Traditionen führt zu einer Kette von Mißverständnissen[145]. Dies führt bald zu dem Eindruck des typisch Dorresteinschen Zerrspiegels, durch den die durchaus seriös aufgearbeitete Inzestgeschichte Christines geworfen wird. Anstatt zur tragischen Katastrophe führen die Mißverständnisse allerdings zu einem vordergründigen Happy End.

Agnes geht davon aus, daß das Wissen um die Nähe des großen Bruders den Kindern ein Gefühl der Sicherheit gibt. Daß sie mit diesem Instinkt falscher nicht liegen könnte, wird sie nie erfahren. Agnes stirbt an einer Hirnblutung, nachdem Chris, wiederum aufgrund eines Mißverständnisses, einen Mann erschossen hat, der das Ferienhaus vermieten sollte. Noch im Sterben versucht Agnes die Kinder zu schützen, dieses Mal will sie verhindern, daß jemand erfährt, daß Chris den Mann erschossen hat. Dieses Mal tut sie ohne es zu wissen genau das Richtige, um die Kinder zu schützen: Sie schreibt ihnen einen Zettel, auf dem auf Englisch steht, wo sie hinmüssen und befiehlt ihnen, sofort los zu trampen:

---

[145] Tommie verplappert sich beispielsweise, was den unnatürlichen Tod Waldos betrifft, was Agnes überhaupt nicht wahrnimmt (*Verborgen gebreken,* 140). Außerdem überbringt sie Chris aufgrund einer Zeitungsente die Nachricht, Waldo sei lebendig auf Skye, was diese in ihrem Gewissensqualen dankbar aufnimmt und sich quasi selbst überzeugt, Waldo vielleicht doch nicht getötet zu haben. (*Verborgen gebreken,* 165ff.)

> Agnes' hart krimpt ineen bij de gedachte aan wat die twee in Tobermory te wachten zal staan, bij die moeder van hen, met die vriend. Vergeef me, denkt ze. Ik wou jullie redden van hun losse handen, maar nu kan ik jullie alleen maar redden door je (sic!) naar hen terug te sturen. (*Verborgen gebreken,* 211)

Das schlechte Gewissen ist überflüssig. Sonja hat während des tagelangen Wartens im Hotel in Tobermory eine ganz neue Sicht auf ihre Kinder gewonnen und macht sich wirklich Sorgen. In dem erneuten Zusammentreffen zwischen Mutter und Tochter zeigt sich darüber hinaus, daß Chris inzwischen ein neues Selbstbewußtsein erlangt hat, was das Mutter-Tochter-Verhältnis deutlich verbessert. (*Verborgen gebreken,* 193f.) Es ist das erste Mal, daß Agnes fürchtet, etwas Falsches tun zu müssen, obwohl sie zum ersten Mal die richtige Konsequenz zieht (wenn auch aufgrund einer Situation, in der sie keine andere Wahl hat).

Jeder der beiden Erzählstränge für sich genommen bietet also Blick auf mögliche Tragödien weiblichen Lebens. Auf der einen Seite die Frau, die auf ihr Leben zurückblickt, das sie im Grunde einer unmöglichen Liebe zu ihrem Bruder geopfert hat; auf der anderen Seite das kleine Mädchen, dessen Leben aufgrund der "Liebe" ihres Bruders zur Hölle zu werden droht, die aber ihr Schicksal durch die Beseitigung des Täters selbst in die Hand nimmt – wobei der Effekt dieser Tat nicht näher diskutiert wird, da sie bis zuletzt nicht aufgedeckt wird. Was aber will der Roman in der Verknüpfung der beiden Stränge eigentlich erreichen? Und vor allem: Welche Position nimmt er zum Thema 'Inzest' ein?

Das Problem ist, daß der Roman zum Thema Inzest überhaupt keine einheitliche Position formuliert, sondern zwei – sehr unterschiedliche – Aspekte des Begriffs aufgreift. Die romantische Liebe unter Geschwistern wird nicht bewertet, sondern als tragisches Element in Agnes' Leben dargestellt. Dies hat mit dem Kindesmißbrauch an Chris nichts zu tun, der deutlich als schreckliches Erlebnis für das Opfer und fern jeder Romantik geschildert wird.

Einige Rezensenten hatten offenbar große Mühe, das Nebeneinander der verschiedenen Inzest-Implikationen zu bewerten. Johan Diepstraten kommt in seiner Rezension zu dem lakonischen Schluß "Wat de zin is van deze roman blijft duister." (Diepstraten 1996b) Doeschka Meijsing ist der Meinung, Dorrestein habe mit dem Inzestthema "weer eens een koe bij de horens gevat, om in het Dorresteins taalgebruik te blijven. (Meijsing 1996c) Sie bemängelt allerdings, daß "de betrokkenheid van de lezer" bei der Art der Darstellung auf der Strecke bleibe, die ihr anscheinend nicht seriös genug ist: "Er moet van een schrijver een dwingende stem klinken om de personages serieus te nemen. Een goedgeschreven verhaal, een spannende intrige, maar achteloze aandacht van de schrijver zelf, zijn geen grote hulp." (Meijsing 1996c)

Allein Inge van den Blink sieht in dem ungewöhnlichen Weg, den *Verborgen gebreken* beschreitet, um das Thema Mißbrauch zu bearbeiten, eine positive Seite:

> Was incest niet het meest grondig uitgemolken item in de literatuur van de afgelopen jaren? Jawel, maar Dorrestein blaast het weer nieuw leven in. (...) Zware kwesties, verpakt in een boek dat spannend, ontroerend en humoristisch tegelijk is; vraag me niet hoe de schrijfster het doet. Wie *Verborgen*

> *Gebreken* heeft gelezen beseft met nieuwe helderheid hoe we ons allemaal door onze dromen laten bedriegen. (Blink 1996)

Gerade der Kommentar Meijsings wirkt in etwa wie einige Kommentare zu Emmeriks *Soms feest:* Es wird –wohl nicht zu unrecht – vermutet, daß hier ein ernsthaftes Problem (bei Emmerik familiäre Gewalt, hier sexueller Mißbrauch) kritisch aufgegriffen wird, aber die Art und Weise, wie dies getan wird, erweckt augenscheinlich Mißtrauen. Genau wie in der Diskussion über Emmeriks literarische Bearbeitung eines ernsthaften Themas wird hier die (abstrakte) Autorin verdächtigt, durch den Gebrauch eines literarischen Zerrspiegels die Ernsthaftigkeit des Themas zu verfehlen.

Dabei findet sich auch in einem Dorrestein-Roman ein Beispiel für sexuellen Mißbrauch, bei dem Abstand vom üblichen Dorresteinschen Zerrspiegel genommen wird. *De sterke man*[146] (1994) spielt in einer irischen Künstlerkolonie. Der Roman ist in vier Teile unterteilt, in denen jeweils das individuelle Schicksal einer sich dort befindenden Frau geschildert wird. Die Schicksale werden äußerlich durch den gemeinsamen Verbleib und einen mysteriösen Todesfall in der Künstlerkolonie miteinander verwoben. In jedem Teil wechselt die Fokalisation, denn jeder wird von einer anderen Ich-Erzählerin erzählt, die die Geschehnisse in der Kolonie aus ihrer Sicht erzählt und – eher nebenbei – einen Einblick in ihre persönliche Geschichte gewährt, die jeweils eng mit der Beziehung zu einem Mann verbunden ist.

Im dritten Teil ist es eine Vater-Tochter-Beziehung. Katie, eine Töpferin aus Belfast, fungiert als Ich-Erzählerin und interner Fokalisator. Daß sie als Kind von ihrem Vater sexuell mißbraucht wurde, wird zunächst fast beiläufig erwähnt. Beim Abendessen kann sie einem englischen Dichter nicht in die Augen sehen, und schiebt diesen Umstand auf ihren nordirischen (katholischen) Hintergrund:

> Niks persoonlijks. Gewoon puur Belfast. Honderd procent. Het wordt er met de paplepel ingegoten. Dat je pa zegt, terwijl hij onder het kruisje boven de deur zijn overhemd in zijn broek propt, dat hij je naar de Engelsen zal brengen als je je mondje voorbij praat over wat er thuis gebeurt als je ma naar bingo is. (*Man*, 141)

Der Haß auf die Engländer beruht demnach nur auf einer Projektion, deren Basis eigentlich der Mißbrauch durch den Vater ist. Der Mißbrauch bleibt nicht folgenlos: Katie wird offenbar von ihrem Vater schwanger, was dadurch angedeutet wird, daß die Tochter Brenda die Augen des Vaters hat. Für Katie, die das Kind eigentlich haben wollte, ist das kaum zu ertragen:

> Ik wist op dat moment nog niet dat ze die ogen zou krijgen. Pas toen ze een jaar of twee was begon het, maar toen was het te laat, toen mocht ik haar niet meer terugbrengen, de nonnen weigerden haar gewoon, ook al zei ik dat ik knettergek werd van die ogen. Het klinkt misschien overdreven, maar ik geloof heus dat ik een paar jaar krankzinnig ben geweest vanwege die ogen. Maar met gekte moest je niemand hinderen, vonden de nonnen, dat was een privé-probleem. Alle alleenstaande moeders hadden er last van. (*Man,* 158f.)

---

[146] Abgekürzt durch *Man.*

Die permanente Konfrontation mit ihrem Peiniger durch Brendas Augen hält Katie nicht aus; sie wird selbst zur Täterin, in dem sie Brenda schwer mißhandelt. (Vgl. *Man,* 159) Diese Mißhandlungen sind im Grunde gegen den Vater gerichtet. Brenda bietet Katie lediglich die Projektionsfläche für ihre lange unterdrückten Haßgefühle. Eine Aussöhnung mit der Tochter gibt es erst, als Brenda bei einem Bombenanschlag ums Leben kommt, weil damit auch die ständige Erinnerung an den mißbrauchenden Vater ein Ende hat: "Uit dit gezichtje zouden me nooit meer de ogen van mijn pa aankijken. Nu kon ik eindelijk van haar houden." (*Man,* 157).

Die Geschichte von Katies Mißbrauchsvergangenheit ist nur ein Motiv von vielen und spielt innerhalb des Romangeschehens eine so untergeordnete Rolle, daß in Rezensionen davon nichts mehr zu finden ist. Die Funktion ist aber deutlich: Es wird ein möglicher Grund geliefert, warum Katie zu dem geworden ist, was sie ist, nämlich eine offensichtlich sehr belastete Frau, die sich in der Gemeinschaft oft merkwürdig verhält, sehr unzugänglich und alkoholabhängig ist (Vgl. *Man,* 144) und dem (vermeintlich) ermordeten Leiter der Kolonie seltsam ausgeliefert scheint.

De sterke man führt also in der Tat ein Opfer sexuellen Mißbrauchs vor, ohne sich dabei einer Verfremdungstechnik zu bedienen, sondern lehnt sich an stark an realistische Schilderungen von Mißbrauchsopfern und deren langanhaltende Traumatisierung an. Dabei bleibt er im Grunde auf dieser Opferebene stecken; anders, als in *Verborgen gebreken* gibt es hier keine Lösung oder Auflehnung.

Wird also beim Thema sexueller Mißbrauch von Kindern in den neunziger Jahren auf eine Auseinandersetzung mit hilflosen Opfern gesetzt? Zumindest gibt es Gegenbeispiele, denen es zwar nicht unbedingt an Ernsthaftigkeit und Realismus, dafür aber an wehrlosen Opfern mangelt. Ein Beispiel findet sich in Connie Palmens *De vriendschap* (1995). Die Ich-Erzählerin Kit wird als Kind auf dem Heimweg von einem Nachbarn abgefangen und sexuell mißbraucht. Die Szene ist von vorneherein nicht frei von Ambivalenz, die den eher genannten Beispielen aus den Dorrestein-Romanen abgeht:

> Hij zei niks. Hij stond met zijn rug tegen het stenen aanrecht geleund, trok me naar zich toe en drukte mij tegen zijn onderlichaam. Ik was verstijfd van angst en schaamte en van nog iets anders, van een spanning en opwinding, die ik tot dan toe alleen had gehad als ik iets lang en ver doordacht, zoals het is om dood te zijn. Dat was heel vreemd, want als ik iets niet meer kon, vanaf het moment dat hij mij tegen zich aangedrukt had, dan was dat het nadenken. Het werkte niet meer in mijn hoofd. Ik wist niet wat ik moest doen.
> Hij hield me met zijn linkerarm omklemd, tilde met zijn rechterhand mijn rok op en gleed met zijn dikke vingers in de pijp van mijn onderbroek. Daar streelde hij me.
> Het is prettig om daar gestreeld te worden, maar ook verboden. (*De vriendschap, 114)*

Es wird nicht nur ein erniedrigender Akt, sondern auch eine erste sexuelle Erfahrung geschildert, die *auch* prickelnd ist, und zwar gegen den Willen des Opfers. Das erlebende Ich Kit wird allerdings dann wütend, als der Nachbar beginnt, merkwürdige Geräusche zu

machen. Die Wut bringt sie dazu, den Nachbarn in Schienbein zu treten und sich erfolgreich loszureißen. (*De vriendschap,* 114f.)

Die Entscheidung, ihren Eltern nichts zu erzählen, trifft sie aus rationalen Gründen, weil sie ihnen keinen Kummer bereiten möchte – und nicht etwa, weil sie Angst hätte, daß ihr nicht geglaubt würde. Das Geschehen wird rationalisiert und vom erzählenden Ich im Nachhinein noch einmal reflektiert:

> Ik besloot er geen frustraties van te krijgen, voor later. Zo erg was het niet, zo waren de mensen. Die boeren, die daar maar een beetje alleen op een boerderij zaten, die deden ook vieze dingen met de dieren om aan hun gerief te komen, dat wist iedereen. Zo waren ze nu eenmaal, je kon er niet eens hard over vallen, want ze waren primitief en achterlijk. Het verstand van een mossel hadden ze en ze waren te stom om voor de duvel te dansen, dat waren ze. Daar drong toch niks in door, in die harde, lompe, roodaangelopen, lelijke, grove, ongevoelige koppen, niks komma nul. (*De vriendschap*, 115)

Die Ich-Erzählerin weigert sich schlicht, die Opferrolle anzunehmen. Statt dessen weist sie die Schuld der Dummheit der Menschen im Allgemeinen und der 'einsamen' Bauern im Besonderen zu (nicht einmal explizit den Männern) und ordnet den Vorfall bewußt in die Kategorie 'unwichtig' ein. Das Erlebte wirkt im allermindesten traumatisch, sondern scheint eher vergessen zu werden.

Letzteres wird in sofern nahe gelegt, als daß das Thema Mißbrauch in *De vriendschap* von der inzwischen erwachsenen Kit noch einmal aufgegriffen wird. Kit hält bei einer Gesellschaft einen Monolog über die Viktimisierungstendenzen von Frauen, womit sie inhärent die Frauenbewegung angreift. Konkret kritisiert sie die von ihr wahrgenommene Gepflogenheit einiger Frauen, sich über den Opferstatus zu definieren:

> Je staat in deze eeuw wel erg op jezelf als je niet lijdt aan een groepsmankement en daardoor zielig bent of gediscrimineerd wordt. Er is ongetwijfeld een heel bijzonder moment in de geschiedenis aangebroken, waarop vrouwen zich wanhopig het hoofd gaan afpijnigen om erachter te komen of ze het niet verdrongen hebben dat ze vroeger door hun vader mishandeld of misbruikt zijn. Het lijkt op een hysterische jaloezie, op het verlangen naar een gedeeld lot, dat jou betekenis verleent.
> (...) Wat er ook de oorzaak van is, ik kan deze ophemeling van schuldeloosheid niet anders zien dan een laffe poging om te ontsnappen aan verantwoordelijkheid, ook verantwoordelijkheid om zelf te zorgen voor de manier waarop je je onderscheid van anderen en dus betekenis geeft aan een uniek bestaan. (*De vriendschap,* 258)

Diese Kritik wird nicht als Ergebnis eigenen Erlebens, sondern objektiver Beobachtung Dritter geäußert. Damit setzt sich in Kit als Erwachsener die rationale Entscheidung von Kit als Kind fort, sich keinesfalls als Opfer definieren zu wollen, obwohl dies vom Tathergang gesehen durchaus möglich wäre. Statt dessen pocht sie auf die Selbstverantwortlichkeit des Individuums, der eigenen Existenz einen Bedeutungsrahmen zu schaffen.

De vriendschap weicht in der Darstellung eines Mißbrauchsopfers in mehrfacher Hinsicht von dem *Zuckerpüppchen*-Modell ab: Zum einen wird die Darstellung weiblicher Opferschaft dadurch vermieden, daß das potentielle Opfer sich im Glauben an die eigene Stärke erfolgreich wehrt, es wird dem erlebenden Ich eine deutliche Ambiguität der Gefühle zugeschrieben, des weiteren wird die Konstruktion weiblicher Viktimisierung zusätzlich im Zuge einer kritischen Grundsatzthese explizit verworfen.

Außerdem wird einer der Basisgedanken des authentischen Erfahrungsberichts verworfen: das Tabu, über das Erlebte zu reden, wird zwar durch die Darstellung im Roman gebrochen, gleichzeitig aber durch den internen Fokalisator wieder eingeführt. Galt als explizite Autorenintention beim *Zuckerpüppchen*-Roman noch, das Problem besprechbar zu machen und den Opfern ein Beispiel zu geben, wie es zu besprechen sei, wird hier der diametral entgegengesetzte Weg gewählt. Innerhalb des Romans gibt es auch nichts zu besprechen, schließlich ist nichts Folgenreiches passiert. Der Akt des sexuellen Mißbrauchs wird in der reflektiven Bewertung durch die Ich-Erzählerin eindeutig banalisiert, und dieser Eindruck wird von keiner weiteren Instanz je zerstört.

In der Erzählung "Vlees" (1995) von Manon Uphoff wird das Motiv des sexuellen Mißbrauchs in ähnlicher Form, wenn auch weitaus raumgreifender, aufgenommen.

Die Hauptfigur in "Vlees" ist Ich-Erzählerin Maria, die als Zwölfjährige Opfer eines alten Vagabunden wird, der in einer verlassenen Bahnwärterhütte hinter dem Gelände ihrer Schule lebt. Maria ist neu in der Schule und wird von ihren Mitschülerinnen nicht akzeptiert, deswegen wird sie von ihnen in der Pause vom Schulhof durch die Hecke gestoßen, wo sie auf den alten Mann trifft, den die Kinder "De Hazelaar" nennen. De Hazelaar scheint zunächst freundlich, überreicht ihr eine Blume und stellt sich vor mit den Worten "Ik ben een zachtaardige man. Ik heb vaak en veel geleden." (*Vlees,* 50)

Die augenscheinliche Freundlichkeit und Sanftmut von de Hazelaar täuscht in sofern, als daß sich hinter dieser Fassade eindeutige sexuelle Absichten verbergen, die er selbst in einer vorgeschobenen Apologie (in der Herausstellung seines eigenen Leids) anscheinend zu legitimieren sucht:

> Rustig nam hij mijn hand weer inde zijne en drukte hem tegen zijn buik. Was het toeval dat de rits van zijn broek openstond? Moest ik het tegen hem zeggen? Maar hij duwde mijn hand verder naar beneden, tot achter de ritsopening, waar mijn vingers iets weeks en pappigs raakten, dat hij in mijn handen schoof en almaar heen en weer wreef. Heen en weer. Heen en weer.
> 'Op zulke warme dagen,' hijgde hij, 'ruik je De Hazelaar.' Er kwamen witte vlokjes op zijn mond. Met het puntje van zijn tong likte hij zijn lippen nat.(...)
> 'Niet denken,' sprak ik mezelf binnensmonds toe. 'Niet denken.'
> Ik keek naar de spin en dacht niet meer. Wachtte tot Hazelaar klaar was. (*Vlees*, 51)

Maria ist die Erfahrung zwar unangenehm, sie kann sie aber zunächst nicht einordnen. Es bleibt nicht bei dem einen Mal, de Hazelaar lauert dem Mädchen fortan regelmäßig auf. Den Mitschülerinnen bleibt dies nicht verborgen, doch sie reagieren lediglich mit Spott und nennen Maria "Juffrouw Hazelaar". Die Situation wird für Maria in sofern ambivalent, als daß nur de Hazelaar ihr gegen Attacken der Mitschülerinnen beisteht und somit auch zu einem Verbündeten für sie wird. (*Vlees*, 51f.)

Maria gerät so in eine doppelte Opferposition: Sie wird von den Klassenkameradinnen gemobbt und von de Hazelaar mißbraucht. Ihrer Mutter vertraut sie sich nicht an, weil diese

zu der Zeit durch eine komplizierte Schwangerschaft bettlägerig ist und geschont werden muß. Trotzdem bemerkt die Mutter, daß mit ihrer Tochter etwas nicht stimmt. Nach der Geburt bemerkt sie Maria gegenüber: "Soms denk ik wel (...) dat er iets gebeurd is. Iets waar ik niet van weet. Je weet dat je mij alles kunt zeggen." (*Vlees,* 61)

Anders als in dem *Zuckerpüppchen*-Modell oder *Verborgen gebreken* bekommt das Mißbrauchsopfer ein eindeutiges Hilfsangebot von der Mutterfigur. Sie nimmt dieses letztlich bewußt nicht war, weil sie die geschwächte Mutter nicht belasten mag. (*Vlees,* 61) Ihre Versuche, sich durch Gegengewalt selbst zu helfen sind zu zaghaft und wirken überdies noch kontraproduktiv:

> In de kleverige palm van mijn hand voelde het vleesrolletje als een uit het nest gevallen vogeltje en vaak wist ik niet wat te doen: het redden en verzorgen of er het leven uit wringen. Op een middag kneep ik zo hard als ik kon. Ik klemde er mijn duim en vingers omheen als een schroef en perste, zoals mijn vader de vleespaté in de transparente darmhuid perste. Ik dacht dat het ding zwart zou worden. Er eindelijk af zou vallen, maar de Hazelaar keek blij. Er zaten tranen in zijn ogen. Hij begon zachtjes te huilen en klopte me op mijn rug, met korte, zachte tikjes.
> 'Jij kan er ook niets aan doen,' zei hij. 'Ik ben van een verloren generatie.' En ik moest mijn hand om het ding houden, tot dat hij zei dat ik kon gaan. (*Vlees,* 52)

Maria ist für die mitleidheischenden Apologieversuche de Hazelaars anfällig. Für einen kräftigen Tritt, wie Kit ihn ausführte, reicht ihre Aggression gegen den Täter offenbar nicht aus. Mit der Zeit löst sich das konkrete Problem von selbst, da de Hazelaar durch Umbauarbeiten aus seiner Hütte vertrieben wird.

Für Maria ist es damit zunächst nicht erledigt, sie hat nach wie vor Angst, de Hazelaar könne jederzeit wieder irgendwo anders auf sie lauern. In jedem Vagabunden glaubt sie, in zu erkennen. (*Vlees* 68)

Dieser Teil der Erzählung steht zunächst dem *Zuckerpüppchen*-Modell relativ nahe. Das Mädchen läßt sich in die Opferposition drängen und findet von selbst nicht hinaus. in *Vlees* wird die Handlung jedoch fortgesetzt, in dem Maria später in eine ähnliche Situation kommt. Dieses Mal ist es allerdings kein älterer Mann, sondern der Junge Nathan, der im Garten von Marias Tante Lucy zeltet, wo Maria den Sommer verbringt. Maria fühlt sich sofort zu dem Jungen hingezogen, auch erotisch, aber als es zu einem tatsächlichen erotischen Zusammentreffen kommt, wird die Szene formal mit den Mißbrauchssituationen mit De Hazelaar gleichgesetzt: Nathan zieht sie hinter die Sträucher (*Vlees,* 74), greift ihre Hand und führt sie in seine Hose (*Vlees,* 75). Auch die Details in der Umgebung stimmen überein, wie z.B. ein Spinnennetz, das Maria auch in der ersten Situation mit de Hazelaar vor Augen hatte. (*Vlees,* 75)

Trotzdem sich Maria die Nähe zu Nathan eigentlich gewünscht hatte, wird sie durch die Übereinstimmungen zu den unerwünschten Intimität mit de Hazelaar abgeschreckt. Dieses Mal läßt sie es aber nicht über sich ergehen, sondern ergreift drastischere Maßnahmen als gegen de Hazelaar:

> Ik moest niet kijken en denken nu, maar gewoon mijn ogen dichtdoen en bijten tot mijn tanden elkaar zouden raken. Het dingetje uitspugen in het gras, zodat het weg kon kruipen naar een plek waar het niemand meer lastig kon vallen. Ik dook met mijn hoofd naar beneden en beet. (*Vlees,* 76)

Der Biß hat Erfolg: Maria hat die Situation damit unterbunden. Marias plötzliche Wehrhaftigkeit liegt in der Tatsache begründet, daß sie in ihrer Tante Lucy ein Rollenmodell vorfindet, von dem sie weibliche Selbstsicherheit und Aggression lernen konnte.

Auf Marias Frage, ob Lucy verheiratet sei, antwortet sie: "Niet meer. Het maakte de Borgia in mij wakker." (*Vlees,* 85) Der Eindruck, daß Tante Lucy sich von Männern nichts gefallen läßt, wird durch einen Brief bestätigt, den Maria zufällig findet, und den Lucy an einen ihrer Geliebten geschrieben hat:

> De man die een vrouw begeert, bindt haar vast aan handen en voeten en legt een knoop in de touwen. Wat ik begeer zou ik al vechtend willen veroveren. Ik zou mij een pad willen banen op jouw lichaam, zo woest dat geen ander het betreden durfde. Wie zegt dat vrouwen zacht en voorzichtig benaderd willen worden, steelt het vuur van hun passie. Als ik je kus doet het plezier om te weten dat ik ook bijten kan. Als je me binnenkomt, vergeet nooit dat ik ook jou kan binnengaan en ik wil dat je angst voelt als ik je in mijn mond neem. En zoete, diepe angst, want ik kan je verwonden. Denk daar maar eens aan als je die ridder zonder helm op me afstuurt. Ken jij genot zonder vrees? Lust zonder woede? Hou je van wat je eet, of haat je alleen de honger? (*Vlees,* 70)

Der Inhalt ist eine Erleuchtung für Maria. Sie liest nicht nur, daß Männer Frauen unterwerfen wollen, sondern auch, daß Frauen Möglichkeiten zur Gegenwehr haben. Der Biß in Nathans Penis ist eine direkte Umsetzung dessen, was sie in Lucys Brief gelesen hat.

Dieser Teil der Kurzgeschichte scheint sich soweit nahtlos an das Motiv der Mißbrauchsüberwindung durch aggressive Gegenwehr, wie bei Palmen gesehen, anzuschließen. Trotzdem gibt es eine Übereinstimmung, denn Maras Gefühlswelt im Hinblick auf die Situationen ist ebenfalls ambivalent. Anstatt wütend zu sein stellt Mara fest, daß Nathans Anwesenheit körperlich erregt: "Een mens wordt in zijn leven vele malen verraden door het lichaam.", kommentiert sie dazu (*Vlees,* 77).

Nachdem Nathan abgereist ist, bleibt Maria mit einem unstillbar scheinenden Verlangen nach ihm zurück: "Zijn haren, zijn ogen, zijn mond, maar vooral aan zijn platte buik, met de blonde haartjes en het geschrokken knuppeltje dat in niets leek op de slak van De Hazelaar." (*Vlees,* 77) Maria erkennt, daß Nathan und de Hazelaar, und das, was sie mit ihnen verbindet, verschiedene Dinge sind, und dass sie – im Gegensatz zu den Mißbrauchssituationen früher – den "Übergriff" Nathans gewollt hätte.

Fortan spuken beide durch Marias Träume. Das De-Hazelaar-Trauma überwindet Maria schlußendlich durch einen kathartischen Traum. (*Vlees*, 90ff.) Aber auch damit ist die Entwicklung nicht am Ende. Die erwachsene Maria formuliert ihre Vorstellung einer Idealbeziehung am Ende folgendermaßen:

> Een man met bruine, zachte ogen en haar dat warrelt als pluisjes in de wind. Een man die – als wij samen aan tafel zitten en ik onrustig met mijn vlees schuif – zijn hand om de mijne klemt en me naar voren trekt, regelrecht de slaapkamer in. Die mij op het geblokte kleed legt en me kust en streelt tot ik plakkerig word van de zweet. Die mij zijn broek los laat knopen en me kijken laat zolang ik wil. Een man die me teder neemt. Teder, aandachtig en lang. Of ruw en hard, als ik daarom vraag, zo hard en

> ruw als hij kan. Die niet schrikt als ik tegen hem zeg dat hij me dwars door de aarde moet duwen, naar de plek waar de struiken groeien. De plek waar het altijd warm is.
> Naar de plek waar ik De Hazelaar kan ruiken. (*Vlees,* 94)

Es findet eine Umwertung der Mißbrauchserfahrung statt, die sich in der erwachsenen Maria darin manifestiert, daß sie lustvolle Gewalt als Element ihrer eigenen sexuellen Identität einordnet. Diese Einordnung der Mißbrauchserfahrung in die sexuellen Vorlieben der zurückblickenden Ich-Erzählerin ähnelt auffällig der Konstellation in "Brand", wo die Ich-Erzählerin schlußendlich die beobachteten Mißhandlungserfahrungen der Schwester ebenfalls als erotische Vorliebe zu übernehmen scheint.

Wird damit der sexuelle Mißbrauch in der Kinderzeit nachträglich legitimiert? Die Bewertung des sexuellen Mißbrauchs durch De Hazelaar innerhalb der Kurzgeschichte ist tatsächlich nicht eindeutig. Mara als erlebendes Ich steht der Figur De Hazelaar ambivalent gegenüber, weil er selbst sich als Opfer darstellt und dies nicht weiter hinterfragt wird, auch nicht von einer reflektierenden Ich-Erzählerin. Zusätzlich wirkt er insofern positiv, als daß er neben dem Mißbrauch auch noch eine positive Beschützerrolle innehat. Der Mißbrauch selbst macht ihr eindeutig zu schaffen, wirkt aber nicht auf Dauer traumatisierend im destruktiven Sinne.

Der Eindruck der Ambivalenz dem sexuellen Mißbrauch gegenüber und des Fehlens einer eindeutigeren Verurteilung des Geschehens ist bewußt intendiert. Die konkrete Autorin Uphoff äußert sich zu "Vlees" in einem *Opzij*-Interview:

> Neem zo'n meisje uit het verhaal "Vlees" dat lastiggevallen wordt door De Hazelaar, een zwerver in de struiken. Ze kan weglopen, maar doet dat niet. Er is ook een raar soort begrip voor de tragiek van die man die niets anders weet te doen dan achter de struiken te wachten op de hand of de mond van een kind. Het is de fascinatie voor die zieligheid die maakt dat ze blijft staan. Weet je waarom ze niet zielig is? Omdat de interpretatie van de gebeurtenis in haar eigen handen ligt. Ongeacht of je ergens het slachtoffer van bent, je hebt altijd de macht over je eigen interpretatie van wat er gebeurd is. En die kun je in het absurde aanwenden, zelfs als duidelijk is dat je geen enkele macht hebt. Je kunt hem je fictief toeëigenen. Als je toelaat dat de gebeurtenissen jou tot slachtoffer kunnen maken, zit je in de val. In ieder mensenleven komen dingen voor die niet leuk zijn of misschien zelf afschuwelijk. Wie blijft steken in slachtofferschap doet afstand van zijn eigen identiteit. Je laat je vastzetten in iets wat een ander van jou gemaakt heeft, namelijk een slachtoffer. (Lockhorn 1997:14)

Die Interpretation des Mißbrauchsmotivs von "Vlees" ist zwar nur eine von mehreren möglichen, macht aber eines deutlich: Die konkrete Autorin hat deutlich überhaupt kein Interesse an Grundsatztheorien, die besagen, daß Kinder sich gegen Mißbrauchssituationen aufgrund des ungelichen Machtverhältnisses zwischen (männlichem) Täter und (weiblichem) Opfer kaum wehren können. Sie geht davon aus, daß ein Mädchen bewußt stehen bleiben und sich mißbrauchen lassen kann und setzt dies als abstrakte Autorin in der Figur Mara auch um. Ihr weiterer Kommentar gleicht dem o.g. Zitat aus *De vriendschap* derart, daß man fast unterstellen könnte, sie habe das Buch gelesen und rekapituliere daraus.

Es geht in "Vlees", wie auch in *De vriendschap,* offensichtlich weniger darum, sexuellen Mißbrauch an Kindern generell zu banalisieren, sondern es geht darum, einen anderen Umgang mit dem Erlebten für die Opfer aufzuzeigen.

Die Figur der Maria setzt sich damit in der Quintessenz von allen anderen Mißbrauchsopfern ab. Sie ist aber deutlich mit der Figur der Mara aus *Gemis* und den Mädchen aus "Begeerte" und "Brand" verwandt: Alle diese Figuren verbinden Sexualität und Gewalt miteinander. Uphoff schreibt in keiner feministischen Tradition, sondern beschreitet offensichtlich einen eigenen Weg.

Die Beispiele suggerieren, daß formal-authentisches Erzählen im Stile der Erfahrungsberichte allein den Autorinnen der Neunziger nicht mehr genügend erscheinen. Das Motiv des Mißbrauchs wird entweder mit anderen Motivtraditionen verknüpft, wie in *Verborgen gebreken* und "Vlees" oder es reicht allenfalls für eine marginale Darstellung innerhalb eines themenfremden Kontexts.

Es gibt einen gemeinsamen Nenner, wenn man die Episode aus *Een sterke man* außen vor läßt: Im Gegensatz zum Musterbeispiel Gaby aus *Zuckerpüppchen* schaffen die Figuren ihre Befreiung aus der Opferposition jeweils ohne fremde Hilfe. Es werden keine Helferfiguren eingesetzt, die die Mädchen von außen retten müssen, wie der Arzt in *Zuckerpüppchen.* Die Mädchen nehmen ihr Schicksal auf Dauer alle selbst in die Hand, sie brauchen dazu keine Selbsthilfegruppen, therapeutisches Schreiben oder professionelle Unterstützung. Eine der Kernaussagen, die sich auch mit Aussagen der konkreten Autorinnen deckt, ist die unbedingte Vermeidung der Darstellung eines Mädchens als "Nur"-Opfer.

Die Täter hingegen, vor allem in "Vlees" und *De vriendschap,* wirken wenig monströs. Ähnlich wie bei der Vergewaltigungsliteratur werden die Mißbrauchssituationen differenziert (es gibt schlimme Fälle und eher nichtige Erscheinungen) und die Täter bleiben außen vor. Wiederum findet sich eine Verbindung von Gewalt und ambivalenten sexuellen Gefühlen der Opfer, die gleichzeitig das Geschehen in ein dubioses Licht rücken, wenn auch nicht zu einem positiven sexuellen Erlebnis umdeuten. Eine Lolita, die verdächtig wäre, einen Mann (bewußt oder unbewußt) verführt zu haben, findet sich in dieser Literatur jedoch nicht. Ein Zuckerpüppchen, das als Rollenmodell eine didaktische Funktion für die Leserin erfüllen würde, allerdings auch nicht.

Weibliches Schreiben über sexuellen Mißbrauch in der Opferfokalisation orientiert sich offenbar nicht an dem feministisch-didaktisch intendierten *Zuckerpüppchen*-Roman oder non-fiktionalen Erfahrungsberichten von Mißbrauchsopfern. Als einzige etablierte literarische Tradition kann eine Hinwendung zum Inzest-Motiv der Romantik festgestellt werden, und dies auch nur im Hinblick auf einen Erzählstrang in *Verborgen gebreken,* der im Grunde nicht zum Thema sexueller Mißbrauch von Kindern gehört. Ansonsten geht es in den Darstellungen

von Mißbrauchsopfern offenbar eher darum, der dauerhaften Viktimisierung mißbrauchter Mädchen etwas entgegenzusetzen. Dies geschieht im Einklang mit dem idealisierten Frauenbild der Neunziger: selbstbewußt, wehrhaft, selbstverantwortlich.

Wie sich diese Befunde mit literarischen Bearbeitungen vertragen, die den Täter als Fokalisator nutzen, soll das nächste Kapitel klären

4.5 Humberts Erben

Ein Hinweis auf ein Bild des Mißbrauchtäters ergab sich bereits aus dem vorhergehenden Kapitel. Während in den Dorrestein-Vorbildern der Täter vollkommen in den Hintergrund tritt (von dort aus aber beinahe dämonische Kräfte entwickelt, die seine Opfer auch ohne Direktkontakt intensiv zu verfolgen scheint), werden die Täter in *De vriendschap* und "Vlees" als abgehalfterte, alte, beinahe bedauernswerte Männer dargestellt und von ihren Opfern auch so wahrgenommen.

Welche Tendenz spezifisch für die Literatur der neunziger Jahre sein könnte, ist die Hauptfrage dieses Kapitels. Ein Hinweis findet sich in einem Interview der Zeitschrift *Opzij* mit den Autorinnen Mariët Meester, Hermine Landvreugd, Josien Laurier und Désanne van Brederode, in dem es darum geht, gemeinsame Nenner für junge Autorinnen der 'neuen Generation', für die diese vier Namen offenbar stehen sollen, zu finden. Van Brederode antwortet auf die Frage, was sie gerne schreiben würde:

> Wat me heel erg fascineert, is de vraag: hoe ver kun je in het slechte gaan? Zo zou ik wel eens een drieluik willen maken over eenzaamheid, en daarin een incestdader aan het woord laten. Maar dan op zo'n manier dat de lezer zich vanaf het begin met de man kan identificeren en hem ook sympathiek vindt. (...) Omdat er in de media zo'n kinderachtig beeld wordt geschetst van daders. Ze zijn altijd superslecht. (Soest 1995:33)

Die Beschreibung des potentiellen Inzesttäters á la van Brederode klingt beinahe wie die Planung für eine Art literarischen Remakes von *Lolita.* Auf die Frage der Interviewerin, ob van Brederode denn das gängige Bild des 'superschlechten' Täters korrigieren wolle, antwortet sie:

> Niet corrigeren, ik ga niet zeggen: ik houd daders de hand boven het hoofd. Maar ik wil wel de hypocrisie bestrijden. Mensen een spiegel voorhouden: ook jij, Brutus. Ik erger me aan iedereen die snel en makkelijk met de beschuldigende vinger klaar staat – alsof ze zelf zo nobel zijn. Het liefst zou ik mijn fantasie ongebreideld haar gang willen laten gaan. Maar tegelijk zeurt er een stemmetje in m'n kop dat zegt: kijk uit dat je geen mensen kwetst. (Soest 1995:33)

Interessant an dieser Aussage über einen ungeschriebenen Roman ist das Dilemma, das sich offenbart. Es besteht offenbar der Wunsch, einem etablierten, dämonisierten Täterbild literarisch entgegenzuwirken. Auf der anderen Seite bestehen Bedenken, bei ungebremster Kreativität in dieser Richtung jemanden (vermutlich reale Mißbrauchsopfer) zu verletzen.

Sollte diese Aussage als wegweisend gelten können für die Darstellung von Mißbrauchstätern in der Literatur von Frauen der neunziger Jahre? Wie gehen die Kolleginnen van Brederodes mit diesem Dilemma um? Gibt es wirklich ein Interesse daran, Mißbrauchstäter sympathisch darzustellen?

Letzteres scheint insbesondere auf die Figur des pädophilen Muschelsammlers Eduard Rochèl in *Rico's vleugels* (1995) von Rascha Peper zuzutreffen. Im Mittelpunkt steht die tragische Liebe Rochèls zu dem vierzehnjährigen Rico, die von einem externen Erzähler mit wechselnden charaktergebundenen Fokalisatoren, unter anderem auch Rico und Rochèl, erzählt wird. Anders als bei Humbert wird Rochéls Bevorzugung Minderjähriger nicht durch ein spezielles Erlebnis begründet, sondern einfach als natürliche Gegebenheit vorausgesetzt. Er selbst erkennt seine Neigung zu Jungen erst mit vierzig Jahren durch den Kontakt mit einem mexikanischen Straßenjungen. Erst mit dieser Erkenntnis wird ihm seine bisherige Lebensleere richtig bewußt. (*Rico's vleugels,* 105f.)

Das Zusammentreffen mit Rico basiert auf einem Zufall. Der Muschelexperte Bol, der Rochèl bei der Katalogisierung seiner Sammlung helfen soll, lernt ihn bei einer Autopanne kennen und schickt ihn als Assistent zu Rochèl. Da dessen Frau verreist ist, hat er ausreichend Gelegenheit, sich dem Jungen zu nähern.

Die Schilderungen Rochèls im Kontakt mit Rico erinnern unweigerlich an Humbert. Es ist die gleiche Mischung aus sexueller Erregung, dem Ringen um kühlen Verstand und taktisches Geschick, um das Endziel, die sexuelle Vereinigung, nicht zu gefährden und dem Gedanken, selbst nur ein Opfer von Verführung zu sein. Als Rico sich gedankenlos zu ihm hinbeugt denkt Rochèl: "Kalm, kalm (...), ik moet mijn verstand erbij houden. Ik hoef de vis aan zijn harpoen niet te zijn." (*Rico's vleugels,* 131).

Das Gefühl, dem Jungen ausgeliefert zu sein, besteht allein in Rochèls Phantasie. Rico ahnt zu diesem Zeitpunkt nichts von Rochèls Gefühlen und hat selbst keine erotischen Absichten. Er trägt nicht bewußt dazu bei, aber seine bloße Anwesenheit bringt Rochèl, der sich an Rico nicht satt sehen kann, schier um den Verstand,:

> Hij keek tersluiks naar de liefelijke welving in de zwarte spijkerbroek, waar het bierglas op rustte, en hoger, naar de miniscule plooitjes die er onder het openhangende jack in Rico's middel ontstaan waren, nu hij zo onderuit zat... en krabde op zijn arm die over de rugleuning lag om op die manier een beetje naar de jongen te kunnen buigen. De geur van leer en jongenszweet drong, door de bierlucht heen, in zijn neus en ook, vaag, die van de brillantine die Rico in zijn haar smeerde, de gel (...). Het melange bedwelmde zijn brein, liet zijn adem stokken en zijn hart haast pijnlijk zwaar slaan. Hij raakte overspoeld door een verliefdheid waaraan hij, van het ene moment op het andere, zo willoos werd uitgeleverd, dat het was of hij aan een soort emotionele incontinentie leed. Hij klemde zijn hand om de leuning van de bank om te voorkomen dat hij Rico naar zich toe zou trekken. (*Rico's vleugels,* 134)

Die von Rochèl empfundene Unausweichlichkeit der fatalen Liebe zu dem Jungen wird zudem noch betont dadurch, daß Rico einen im Gartenteich verstorbenen Fische auf den Tisch legt und Rochèl dabei erzählt, daß dies eine typische Mafia-Geste für Todgeweihte sei. (*Rico's*

vleugels, 141) Rochèl wertet dies als Symbol der Unausweichlichkeit. Tatsächlich führt seine Liebe zu Rico zu seinem Untergang, denn später wird Rico ihn im Drogenrausch erstechen. (*Rico's vleugels,* 237)

Die Motivation der Tötung ist allerdings keine *rape-revenge*-Lösung. Rico hat sich inzwischen zwar nicht in Rochèl verliebt, fühlt sich aber durchaus bei ihm geborgen, wie in den Teilen, in denen er fokalisiert, deutlich wird. (*Rico's vleugels,* 169; 170) Er willigt in eine Beziehung ein, weil er sich von der Bekanntschaft mit Rochèl eine Chance für ein besseres Leben verspricht, die er, aus unterprivilegiertem Milieu stammend, ein Kleinkrimineller und Schuleschwänzer, ansonsten nicht hätte. Dafür überwindet er auch seine Homophobie:

> Want in de loop van de avond was Rico in zijn fantasieën over het voordeel dat Rochèls belangstelling hem zou kunnen opleveren het stadium van 'een meier voor een potje afrukken' allang gepasseerd! Veel grootsere verwachtingen speelden door zijn hoofd, verwachtingen die zijn hele leven op een ander plan zouden brengen! En terwijl hij daar zo stond, één voet aan het asfalt en zijn hoofd in zijn nek, kijkend naar de sterren, was hij dezelfde jongen niet meer, had hij niets meer te maken met kleine, miezerige uitbuiterijtjes, met hap-snap handeltjes, met kleine klunzige inbraakjes in clubhuizen waar niks te halen viel, met dit hele waardeloze rotdorp en openden zich nieuwe verschieten, een nieuwe, veelbelovende toekomst. (*Rico's vleugels,* 167f.)[147]

Anders als Lolita entscheidet sich Rico bewußt für die Beziehung mit Rochél. Dadurch, daß die Fokalisation nicht ausschließlich bei Rochèl bleibt, ist seine Motivation eindeutig. Nach anfänglicher Panik über die Erkenntnis, daß Rochèl sexuelle Absichten hat (*Rico's vleugels,* 146), beschließt er, Nutzen aus der Sache zu ziehen.

Die Tötung Rochèls resultiert aus dem Umstand, daß Rochèls Frau unerwartet nach Hause kommt und ihn vor die Tür setzt. In der Frustration über seinen zerstörten Lebenstraum und die Tatsache, daß Rochèl sich nicht für ihn eingesetzt hat, greift Rico zu Drogen und läßt im Zuge des Rauschs seinen Aggressionen gegen die Rochèls freien Lauf.

Der Mord an Rochèl geschieht in einem Anfall von Raserei. Rico bedauert seine Tat sofort und bleibt bei Rochél, bis der in Ricos Armen stirbt. Bol, der die Leiche findet, deutet deren glückliches Lächeln als Zeichen dafür, daß Rochèl zumindest im Tod das Glück erfahren habe:

> Een glimlach die al het bloed op zijn kleren ontkende, die niets te maken had met messetrekkerij, een neergestoken lijf of kreperen in het zand. Het was een glimlach waarvoor geen ander woord was dan 'gelukzalig'. Rochèl glimlachte glukzalig, alsof in de dood zijn diepste verlangen was vervuld. (...) Ernst Bol begreep weinig van passie en zeker niet van het soort passie dat voorbijgaat aan verzamelen, bezitten, conserveren; dat alles verteert en alles wegmaait wat voor de voeten komt en uiteindelijk haar vervulling alleen maar kan vinden in vernietiging, opheffing, dood. Hij begreep zulke passies niet en ze joegen hem angst aan, ze waren de oorzaak van alle onheil die nu over hem afgeroepen was...maar turend naar de glimlach op het stille gezicht voor hem zag hij hier, aan het duistere Noordzeestrand, in één kort ogenblik, op het punt van breken, hun grootsheid. (*Rico's vleugels*, 237f.)

Rochèl scheint die Glückseligkeit in der Vereinigung mit dem geliebten Kind gefunden noch im Sterben gefunden zu haben.

---

[147] In diesem Zitat ist, wie unschwer erkennbar ist, Rico der interne Fokalisator.

Sexueller Mißbrauch wird (vor allem in der Fokalisation Rochèls) ebensowenig problematisiert wie in *Lolita.* In den Rezensionen von van den Blink, Doeschka Meijsing oder Jeroen Vullings taucht das Wort 'Mißbrauch' folgerichtig nicht einmal auf. Die konkrete Autorin selbst stellt ihren Roman nicht in Zusammenhang mit Mißbrauchsliteratur, sondern kontextualisiert ihn mit ihrem Debutroman *Oesters.* Dort verliebt sich eine junge Frau in einen wesentlich älteren Mann, was *Rico's vleugels* einer Motivtradition zuordnet, in der die Liebe die Hauptrolle spielt:

> Een jong persoon die zijn of haar eerste en een ouder persoon die weet dat hij zijn laatste liefde beleeft zullen deze relatie noodzaklijkerwijs zeer intens beleven. Daaraan kun je heel gemakkelijk begrippen als levensdrift en doodsangst koppelen. Kortom: het is een ideaal onderwerp voor een schrijver. (Kuypers/de Moor 1997)

Damit verfährt sie nach der Methode, die Trilling als Möglichkeit der Neuzeit bezeichnete, Romane in höfischer Tradition zu schreiben. Obwohl sie Rico zu einem der Fokalisatoren macht, gerät er nie ausdrücklich in eine gänzlich ungewollte Opferposition. Diese wird ihm auch von den anderen Figuren von vorneherein nicht zugestanden. Der Muschelexperte Dr. Bol hält Rico für selbstbewußt genug, eine Mißbrauchssituation nicht zu dulden:

> Niet direct een jongen die in was voor zulk soort geintjes, zou je zeggen. Veel te stoer met die brommer van hem en dat Hell's Angels-jack. Geen mietje. Meer een knaap van 'handen thuis, opa, anders krijgen we problemen'. (*Rico's vleugels*, 84f.)

Rochéls Frau Cecile hingegen ist ausschließlich von dem Wunsch getrieben, ihren geliebten Mann vor dem vermeintlich verderblichen Einfluß erotischer Jünglinge zu schützen. In ihrem Sinne ist nicht Rico, sondern Rochèl das Opfer:

> Een man kon niet buiten lichamelijke liefde en een andere vrouw kon dan een medicijn zijn. Maar een jongen was gif! Die jeugd, die branie, dat kon tot niets dan ontreddering, pijn, destructie leiden. (*Rico's vleugels,* 199)

Der tragische Held Rochèl, der an seiner Vorliebe zu Grunde geht, hat viele Ähnlichkeiten mit Humbert, wie er in der Kontextualisierung mit dem Genre Liebesroman definiert wird. Eine passende Charakterisierung für diese Figur ergibt sich aus der Beschreibung Nabokovs pädophiler Helden aus der Feder Marcel Reich-Ranickis: "(...) die leidende Kreatur, gefangen im Käfig ihrer Passionen und Obsessionen". (Reich-Ranicki 1995:63) Im Grunde wird die Figur des Eduard Rochèl so geschildert, wie Humbert von Trilling oder Reich-Ranicki gesehen wird.

Die Aufnahme der Tradition romantischer Liebesromane ist nicht unbedingt wegweisend. In der Kurzgeschichte "Het zilveren theeëi"[148] (1993) von Hermine Landvreugd wird das Motiv des Kindesmißbrauch zwar ebenfalls mit Hilfe eines charaktergebundenen internen Fokalisators von einem externen Erzähler erzählt, aber das Liebesmotiv ist gänzlich

[148] Abgekürzt durch *Theeëi.*

verschwunden. Statt dessen setzt Landvreugd ausschließlich auf sexuelle und pornographische Motive. Der interne Fokalisator Dennis und sein Nachbar vergehen sich abwechselnd an dem dreizehnjährigen philippinischen Mädchen Maria.

Daß Maria erst dreizehn ist, spielt eine eher untergeordnete Rolle. Für den mehr oder minder latent homosexuellen Nachbarn, der sich das Mädchen in Haus geholt hat, liegt der Vorteil eher darin, daß ihre Brüste noch nicht voll entwickelt sind: "Hij hield meer van platte meisjes, zei hij, want die leken meer op engeltjes, net als jonge jongens." (*Theeëi,* 104). Die 'Engelchen' des Nachbarn könnten durchaus eine Anspielung auf die 'Nymphchen' Humberts sein, allerdings geht es hier nicht um die Ähnlichkeit der Mädchen mit sagenhaften Geschöpfen, sondern um das physische Erscheinungsbild, das eher dem kleiner Jungen ähnelt. Der Nachbar ist nicht nur pädophil, sondern zusätzlich auch homophil und sadistisch veranlagt, er holt sich seine erotischen Anregungen gerne in *snuff movies,* in denen Jungen gefoltert werden. (*Theeëi,* 109)

Dennis ist hingegen ein Homophob ersten Ranges[149] und sieht über das Alter Marias eher hinweg, als daß ihm das zusätzlich etwas bedeutete, obwohl im klar ist, daß die Beziehung mit einer Minderjährigen illegal ist: "Dat ze dertien was stoorde hem niet, alhoewel dat strafbaar was natuurlijk." (*Theeëi,* 96) Zusätzlich ist er redlich glücklich verheiratet, auch in sexueller Hinsicht: "Selma's lichaam verveelt nooit. Zo lekker als zij ruikt en zo zacht als ze is, zo hoort het. Haar zogenaamd wilde dingen zijn niet helemaal zijn smaak, maar hij waardeert het gebaar". (*Theeëi,* 103)

Es liegt also nicht in der körperlichen Beschaffenheit Selmas oder Marias, was der einen den Vorzug vor der anderen geben würde. Ausschlaggebend ist allein eine spezielle erotische Vorliebe von Dennis, die Selma nicht teilt, die er Maria aber aufzwingen kann. Es handelt sich um einen speziellen sexuellen Fetisch: Er liebt es, Frauen irgendwelche Gegenstände in die Vagina zu schieben. Bei Selma tat er es einst mit silbernen Tee-Ei, woraufhin sie sich fürchterlich aufregte. Nicht wegen des Fetisch im Prinzip, sondern weil das Tee-Ei ein Erbstück ihrer Tante war und es durch Körperflüssigkeiten vielleicht zerstört werden könnte. Wie auch immer: "Dat was wel de eerste en laatste keer geweest dat hij zoiets bij haar had mogen uithalen." (*Theeëi*, 114)

Mit Maria hingegen kann er machen, was er will: "Bij Maria mocht je zo ongeveer alles naar binnen duwen wat je wou (...)" (*Theeëi,* 96). Dennis nutzt diesen Umstand ausgiebig. Er traktiert das Mädchen mit Haarklammern und Ohrringen, weil Maria diese nur mit größter Mühe wieder entfernen kann (während er erregt dabei zuschaut), entdeckt aber auch in zunehmendem Maße seinen Spaß daran, ihr mit Shampooflaschen oder metallenen Zahnpastatuben zuzusetzen, bis Blut fließt. Marias Schmerzensschreie erschrecken ihn zwar

[149] Vgl. z.B. *Theeëi* 94; 101.

anfänglich, erregen ihn aber auch über alle bisher gekannten Maße. (*Theeëi*, 82) Den blutverkrusteten Verschluß einer Shampooflasche bewahrt er als Souvenir. (*Theeëi,* 97)

Maria hat für beide Männer eher den Status eines amüsanten Haustiers. Sie plappert bereitwillig Dinge nach, die die Männer ihr eingeben (" 'Say hutspot, that is our traditional dish' (...) 'Huuspoos, huuspoos, kuttielul' (...)",*Theeëi*, 97) oder schaut mit ihnen Pornofilme und befriedigt sie dabei (*Theeëi*, 108). Von Dennis, als egomanischem internen Fokalisator, sind Eindrücke über Marias mögliches Befinden selbstverständlich nicht zu erfahren. Er genießt die Situation und schweigt ansonsten.

Der Eindruck des Mangels an Empathie, der durch die Fokalisation Dennis' entsteht, ist von der Autorin durchaus intendiert. Die konkrete Autorin Landvreugd kommentiert die Funktion der literarischen Figur Maria in einem Interview:

> In sommige verhalen schrijf ik over extreme seks, sm, kinderseks en al die dingen die mensen met elkaar doen. Omdat ze gebeuren. (...) Een seks-scène met een Filipijns hoertje van dertien is niet alleen pervers. Ik beschrijf zo'n situatie om te laten zien hoe zo iets kan ontstaan. Misschien ziet ze er zelf wel voordeel in zich te prostitueren. Ze verdient er geld mee waar ze leuke dingen mee kan doen. (Hoogervorst 1996a)

Landvreugd deutet damit an, daß ein Mädchen von dreizehn Jahren auch aus finanziellen Gründen und damit freiwillig als Prostituierte arbeiten könne. Sie würde damit ähnlich wie Rico aus *Rico's vleugels* agieren, der schließlich auch bewußt entscheidet, einem sexuellen Verhältnis mit Rochèl zuzustimmen, weil er seine Chance zum gesellschaftlichen auf- bzw. Ausstieg sieht. Landvreugd hat als abstrakte Autorin, im Gegensatz zu Peper, allerdings darauf verzichtet, diesen Aspekt des 'Opfers' in ihrer Kurzgeschichte explizit zu bearbeiten. Maria sagt sehr wenig. Nachdem der Nachbar ihr Dennis vorstellt, ist das erste, das sie sagt "Now we fuck?" (*Theeëi*, 104), und beim Anblick eines *snuff*-Pornos, in dem ein Junge gefesselt, geknebelt und geschlagen wird, ruft sie aus "These same age as me, this one very handsome" (*Theeëi*, 109).

Sie kann sich mit dem Opfer aus dem Hardcore-Porno zwar identifizieren, zeigt aber des weiteren weder Empathie für den anderen noch Selbstmitleid – was jedoch auch wieder an dem Fokalisator der Erzählung liegen könnte, der lediglich die Aussprachen registriert, aber nicht reflektierend bewertet. Der gefesselte Junge scheint eher als eine Art Kollege wahrgenommen zu werden, die wenigen Sätze, die sie spricht, drehen sich meist um Sexualität. Sie wird durch die Darstellung ihrer Handlungen und Äußerungen nicht als Opfer von Kindesmißbrauchs, sondern als professionelle Prostituierte charakterisiert, und selbst als solche wird eine mögliche Opferposition nicht explizit eingefordert.

Es wäre wohl auch kaum Landvreugds Stil, als abstrakte Autorin gesellschaftliche Mißstände wie Kinderprostitution oder Männer, die diese in Anspruch nehmen, explizit anzuprangern. Der abstrakten Autorin ist jeglicher Interpretation in dieser Richtung ein

Greuel, dem sie in Interviews immer wieder entgegentritt, vor allem im Hinblick auf die vorliegende Kurzgeschichte. So kommentiert sie in einem Opzij-Interview:

> Er zijn ongelooflijk veel dingen waarover ik me opwind, maar ik heb er geen behoefte aan als schrijfster *statements* te doen. In mijn boek staat een verhaal over een vrij burgerlijk huwelijk. De echtgenoot gaat vreemd met een Filipijns meisje.
> Dat wordt door een aantal mensen opgevat als een veroordeling van dat saaie huwelijk, terwijl ik het helemaal niet zo heb bedoeld. Ten eerste heb ik dat huwelijk vrij liefdevol beschreven, en ten tweede wilde ik dat meisje niet als slachtoffer neerzetten. Maar de mensen maken er een cliché van: alweer zo'n zielig Filipijns meisje met zo'n burgerlijke klootzak. (Soest 1995:34)

Die Interpretation der Beziehung von Dennis zu der Dreizehnjährigen als 'gewöhnliches Fremdgehen' eines ansonsten glücklichen Ehemannes erscheint mag zwar radikal erscheinen, ist aber aufgrund der literarischen Fakten nicht abwegig. Die Männer handeln bewußt und ohne erkennbaren inneren Zwang, versuchen darüber hinaus weder vor sich selbst noch anderen gegenüber ihr Tun zu legitimieren, sondern fassen es offenbar als selbstverständlich auf. Wo Humbert sich noch zu rechtfertigen suchte, wird Schuld von diesen Männern gar nicht erst empfunden. Der Kritik war diese Art des Umgangs mit dem Thema weniger geheuer als der konkreten Autorin, sie reagierte geteilt.

Janet Luis kritisiert in einer grundsätzlich vernichtenden Kritik vor allem das Fehlen jedweder übergreifenden Moral oder eines Schuldbewußtseins der handelnden Personen. Angesichts dieser Mängel spricht sie der Autorin jegliches Engagement ab[150]: "En geëngageerd schrijfster zou ik Hermine Landvreugd niet meteen willen noemen. Haar bundel is merkwaardig standpunt- en uitdrukkingsloos. Het lijkt haar er vooral om begonnen te provoceren, en dan vooral in het seksuele." (Luis 1993)

Arjan Peeters sieht in dem fehlenden moralischen Zeigefinger hingegen eine Stärke, die den selbstverantwortlichen Leser fordere: "Het gebrek aan schuldgevoel en moreel besef is verontrustend, en vanwege dát effect vind ik deze verhalen uiteindelijk te belangrijk om ze af te doen als loze variaties op de aloude miezerigheid." (Peeters 1993)

Landvreugd greift also auch auf eine Tradition des Schreibens zurück, die eher mit Nabokov in Verbindung gebracht werden kann, als mit feministischen Mustern. Es ist aber nicht die Technik, den Mißbrauch mit romantischen Motiven zu verbrämen, sondern die Tatsache, daß keine moralische Position bezogen wird. Die Bewertung des Mißbrauchs ist allein dem Leser überlassen, dessen moralisches Empfinden hier genau so auf dem Prüfstand steht wie von Appel für *Lolita* beschrieben. Die abstrakte Autorin hat keinerlei didaktischen Absichten und hält sich mit Bewertungen zurück, auch auf der Ebene des externen Erzählers.

In der gleichen Technik wird der Mißbrauch an einem kleinen Jungen durch eine Frau beschrieben. In der Kurzgeschichte "Margaretha bleef het langst liggen" dargestellt. Die

---

[150] Was diese sicherlich begrüßen würde, angesichts ihrer o.g. Aussagen.

Mißbrauchssituation ergibt sich eher durch Zufall, und wird von der Frau aber aufgrund der ungewohnten erotischen Qualität ausgenutzt (*Margaretha,* 31f.) Das Opfer erhält keine eigene Stimme, die Fokalisation bleibt beim Täter, es geht rein um Sex, nicht um Liebe, die Täterin ist nicht unbedingt grundsätzlich pädophil sondern mißbraucht auch mal ein Kind für ihre Zwecke. Der Mißbrauch wird neutral als selbstverständlich dargestellt, eine moralische Wertung einer erzählinternen Instanz findet nicht statt. Die Täterin ist als Ich-Erzähler und interner Fokalisator genauso unbedingter Erzählmittelpunkt wie Humbert Humbert .[151]

Der große Unterschied der Landvreugdschen Mißbrauchstäter zu Humbert liegt in der völligen Abwesenheit einer schlüssigen Motivation zum Kindesmißbrauch. Das Alter des Opfers oder deren äußeres Erscheinungsbild spielt überhaupt keine Rolle. Man ist nicht prinzipiell pädophil, sondern die nähere Beschaffenheit des Sexualobjekts ist prinzipiell egal, solange es funktioniert.

Auf einem ganz anderen Terrain bewegt sich der Mißbrauch in Saskia van Rijnswous *Snoer.* Hier gibt es die Figur des Klavierlehrers Marc, der nicht nur eine seiner Klavierschülerinnen, die ihn anhimmelt, mißbraucht[152] (*Snoer,* 142f.), sondern das Kind Miranda entführt, quält, vergewaltigt und tötet. (*Snoer* 121-125; 130-134) *Snoer* greift als erstes Beispiel der hier genannten nicht auf die aus den exemplarischen Erzählmustern bekannten Konstellationen zurück, sondern bearbeitet die von Israëls als "Dutroux-achtige nachtmerries" bezeichneten Vorfälle[153]. Der Albtraum Mirandas besteht nicht allein aus den Vergewaltigungen, sondern in ausgeklügelten Folterungen einer Katze, die er dem Mädchen 'als Trost' überläßt und vor ihren Augen zunächst verstümmelt und danach sogar an ein Kreuz nagelt.

Die moralische Position beziehen die anderen Figuren, die die Entführung Mirandas als interne Fokalisatoren anderer Episoden, und damit Außenstehender, verhandeln.

Marc führt erfolgreich ein Doppelleben. Er scheint ein völlig 'normaler' Mensch zu sein, der unauffällig in einer anscheinend glücklichen Beziehung mit einer Stewardeß lebt. Wenn diese unterwegs ist, wird er zum psychopathischen Serienmörder, der frei jeglichen Schuldgefühls und moralischer Bedenken sein Unternehmen abwickelt. Dies zeigt sich in den Szenen, in denen Marc als Fokalisator auftaucht. Die Szene, die die Tötung Mirandas einleitet, wird beispielsweise von Marc fokalisiert. Er sieht zufällig im Fernseher einen Bericht über das Verschwinden Mirandas. Der Bericht macht ihn nervös, weil er fürchtet, die

---

[151] Da diese Kurzgeschichte schon Gegenstand war, wird sie hier nur so kurz erwähnt.

[152] Der sexuelle Kontakt zwischen Sabine und Marc findet auf Sabines Initiative hin statt, der Klavierlehrer läßt sie gewähren und stoppt die Handlung aber von sich aus und wirft Sabine hinaus. In sofern ist der Mißbrauch weit weniger eindeutig, als es zunächst klingt, aber Sabine ist trotzdem sehr verwirrt über die Situation.

[153] Es ist vermutlich auch kein Zufall, daß der Klavierlehrer den Namen Marc trägt, ebenso wie der berühmte belgische Kinderschänder Marc Dutroux.

Polizei könne ihm auf den Fersen sein: "Shit, shit, shit. Wordt het weer een haastklus." (*Snoer,* 130)

Bezeichnenderweise wechselt die Fokalisation jedesmal, wenn sich eine Mißbrauchs- oder Folterszene ergibt. Dann fokalisiert entweder das Opfer (Sabine, die Klavierschülerin, *Snoer,* 142f.), oder die Handlung wird ganz von außen beschrieben, also in einer Null-Fokalisation. (Vgl. *Snoer*, 121-125) Damit wahrt die abstrakte Autorin den größtmöglichen Abstand zu ihrer literarischen Figur und gerät gar nicht erst in Gefahr, sich durch Darstellung von Innenansichten des Täters dem Verdacht auszusetzen, sie wolle Empathie mit oder gar eine Apologie für den Täter. Der psychopatische Kindervergewaltiger und –mörder ist nur ein sehr extremer Auswuchs einer rundherum gewalttätigen, egoistischen, kalten Gesellschaft.

Die Gesellschaft, die mit den Marc-Episoden genauso verbunden ist wie mit der Willem Stams[154], wird wiederum wegen ihres Egoismus und ihrer Oberflächlichkeit angeklagt. Denn die Anklage betrifft nicht nur den Psychopaten Marc, sondern auch diejenigen, die den Mord an Miranda durch Egoismus und Ignoranz nicht verhindert haben, wie der Polizisten, der Sabines Meldung, Miranda befinde sich in der Gewalt ihres Klavierlehrers, nicht glaubt, (*Snoer,* 144f.), oder Sabines Vater, der ihr zwar glaubt, aber sich nicht einmischen will (*Snoer,* 160f.)

Mit Ausnahme diesen letzten Extremfalles, der an Brutalität alle anderen Beispiele bei weitem übertrifft und über die Darstellung 'gewöhnlichen' Kindesmißbrauchs durch den Zusatz von psychischer Folter und Mord hinausgeht, läßt sich ein Bestreben ausmachen, dem Bild des 'superschlechten' Täters, wie van Brederode formulierte, etwas entgegenzusetzen.

Aus dem obsessiv-pädophilen Rochèl wird ein romantischer Held, der an seiner unerreichbaren Liebe zu Grunde geht, die Täter aus den Kurzgeschichten Landvreugds zeichnen sich durch Gedanken- und Gewissenlosigkeit aus. Bei ersterem wird die Vorliebe für Knaben als natürliche Gegebenheit vorausgesetzt, bei letzteren ist der Kindesmißbrauch eher ein Zufallsprodukt aus Trieb und Gelegenheit. Keiner von den dreien ist böse, sadistisch oder auf irgendeine Weise dämonisch. Sie wirken viel weniger furchteinflößend als die Figur des Pappi in *Gute Nacht, Zuckerpüppchen* und besitzen offenbar auch nicht die gleiche Macht oder lösen ein vergleichbares Angstpotential aus.

Folgen diese Täter also der literarischen Tradition in der auch Humbert Humbert steht? Sie sind keine eloquenten, berechnenden Monstren, die eine abstrakte Leserschaft an der Nase herumführen und für sich einnehmen wollen. Rochèl ist seinen Obsessionen hilflos ausgeliefert und rettungslos verliebt, wirkt durch seine Freundlichkeit, seine Bildung und seinen Feinsinn durchaus sympathisch. Dennis ist eher dumm und gedankenlos und besessen

[154] Zu Willem Stam siehe S. 167.

von seinem Fetisch, die Studentin ist ebenfalls oberflächlich und gedankenlos. Sie wirken im Vergleich mit dem genialen, durchtriebenen Humbert etwas blaß.

Dabei geht ihre Amoralität über die Humberts noch hinaus: Es gibt überhaupt kein schlechtes Gewissen, kein Bewußtsein der Übertretung, keinen mitleidigen Gedanken an das Opfer mehr. Es gibt auch keine Erzählinstanz, die die Tat verwerfen würde, wie Dr. John Ray jun. in *Lolita*. Rochèl wird bedauert und als das eigentliche Opfer betrachtet, die anderen Taten überhaupt nicht kommentiert. Es gibt keine den Mißbrauch problematisierende moralische Instanz, geschweige denn eine Anklage der Täter, und dies ist auch bewußt so intendiert, wie aus den Kommentaren der beiden konkreten Autorinnen Peper und Landvreugd herauszulesen ist.

Humberts Erben haben sich nach vierzig Jahren von moralischen Bedenken, Zweifeln, Doppelbödigkeiten und dem Drang zur Rechtfertigung offensichtlich vollständig befreit.

4.6 Fazit

Das Thema sexueller Mißbrauch von Kindern wird wohl tatsächlich erst seit den achtziger Jahren in der breiten Öffentlichkeit diskutiert, auch wenn es Anzeichen dafür gibt, daß das Phänomen schon viel früher als Problem erkannt und als solches bekämpft wurde. Die Meinungen darüber, wie in den neunziger Jahren mit dem Thema umgegangen werden sollte, gehen allerdings auseinander. Einige meinen, sexueller Mißbrauch sei immer noch ein Tabu, über das man gar nicht genug reden könne, vor allem im Bezug auf sexuellen Mißbrauch an Jungen und Frauen als Täterinnen, was von der Frauenbewegung, die sich des Themas im Bezug auf männliche Täter und weibliche Opfer ansonsten intensiv annahm, unbeachtet blieb. Wie auch beim Thema Partnergewalt wird sexueller Mißbrauch in Form von authentischen Erfahrungsberichten aufbereitet und an die Öffentlichkeit gebracht.

Im Zuge dieser intensiven Öffentlichkeitsarbeit und des wachsenden Interesses entdecken andere bereits Spuren von Hypersensibilität und Hysterie. Aus dem vermeintlichen Tabuthema wird außerdem ein derart beliebtes Motiv der Literatur, daß sich ihm gegenüber seitens der Literaturkritik eine gewisse Überdrüssigkeit einstellt, wenn eine Literaturkritikerin bei Erscheinen von *Verborgen gebreken* bereits bemerkt, Kindesmißbrauch sei das am meisten 'ausgemolkene' Thema, dem nur eine ungewöhnliche Bearbeitung neues Leben einhauchen könne.

Die in diesem Kapitel diskutierten Beispiele aus der Literatur geben Anlaß zu der Vermutung, daß diese Ansicht breiten Anklang findet. Wiederum ist es Renate Dorrestein, die sich als einzige ausgiebig aus dem Fundus feministischen Wissens über sexuellen Mißbrauch bedient. Die durchaus realistisch geschilderte Mißbrauchssituation wird, genau wie politisch

korrekte Vergewaltigungsliteratur, vom Opfer selbst fokalisiert und beinhaltet viele Facetten der Qualen, die das Opfer erleidet, fordert dadurch Empathie mit ihm, auch wenn beide Romane in der Gesamtheit wiederum dem typischen Dorresteinschen Zerrspiegel unterliegen. Vor allem die Kontrastierung zweier unterschiedlicher Inzestmotivtraditionen mit allen daraus resultierenden Verwicklungen, die das Romangeschehen in *Verborgen gebreken* bestimmen, sorgen für den Eindruck des Un- und Außergewöhnlichen.

Die übrigen Romane und Kurzgeschichten setzen auf ganz andere Effekte. In den Beispielen mit Opferfokalisation setzt sich wieder einmal der Unwille durch, weibliche Opfer ohne Macht und Gegenwehr darzustellen. Die potenziellen Mißbrauchsopfer sind weder Zuckerpüppchen noch Lolitas. Entweder die Mädchen wissen sich zu wehren, oder aber es wird eine Melange zwischen Sexualität und Gewalt dargestellt, wie in der Literatur über Partnergewalt. Die Täter werden, ähnlich wie die Vergewaltiger im vorausgehendem Kapitel, zu Dummen und Versagern degradiert, die sich kleinen Mädchen nähern, weil sie zu anderem nicht fähig sind. Im Vordergrund steht jeweils die Aufbrechung des traditionellen Opferschemas, wodurch sich diese Literatur von den Therapievorgaben der *Zuckerpüppchen*-Romane deutlich unterscheidet.

Das Mißbrauchsmotiv mit Täterfokalisation wird hingegen, genau wie in der Vergewaltigungsliteratur, politisch unkorrekt bearbeitet. Da gibt es einen romantischen Helden wie Eduard Rochèl, der einem Halbwüchsigen verfällt und daran zu Grunde geht, so daß er selbst wie das Opfer wirkt. Die Mißbrauchstäter in den Kurzgeschichten Hermine Landvreugds fallen hingegen eher in die Kategorie 'Banalität des Bösen': Normale Menschen, die sich an Kindern vergehen, ohne darüber nachzudenken, was sie tun. Empathie mit den Opfern, eine Anklage gegen Täter und Gesellschaft, in der so etwas passiert, Problembewußtsein: Fehlanzeige. Von den Autorinnen bewußt intendiert wird die Mißbrauchsproblematik ausgeblendet.

Im Falle des einzigen Beispiels, in dem eine Frau sich des Mißbrauchs an einem Kind schuldig macht, ist, abgesehen von eben dieser Ausblendung, die Konstellation des Mißbrauchs anscheinend so ungewöhnlich, daß der Kindesmißbrauch in den Rezensionen als solcher kaum identifiziert wird. Man könnte fast sagen: Ein Tabu wird gebrochen und niemandem fällt es auf.

Allein *Snoer* fällt hier aus der Reihe, wobei auf jeglichen Aspekt von Romantik und Banalität verzichtet wird und statt dessen der Albtraum eines psychopathischen Serientäters mit Schockeffekten in Szene gesetzt wird. Allerdings mit einer solchen Distanz, daß weder zur psychischen Befindlichkeit des Täters noch zu der des Opfers verbindliche Aussagen getroffen werden. Die Frage von Mißbrauchstraumata stellt sich ohnehin nicht, da das Opfer den Mißbrauch nicht lange überlebt. Immerhin wird hier noch eine kalte, egoistische

Gesellschaft an den Pranger gestellt, die offenbar gar kein Interesse hat, Verbrechen wie diese zu verhindern, wo dies eventuell noch möglich wäre.

Wiederum ist auffallend, daß die Literatur der neunziger Jahre sich in der Mehrheit nicht an feministisch intendierten Vorbildern orientiert, sondern eher eine Tendenz zu moralisch weniger eindeutigen Vorbildern zeigt. Das Vorbild des literarisch aufbereiteten Erfahrungsberichts, der Elemente feministischer Gesellschaftskritik integriert, findet seine Entsprechung in der Publikation authentischer Opferberichte in Sachbüchern, wie dem von Lichtenburcht und Thooft.

Ansonsten wird verstärkt auf in den vorhergehenden Kapiteln schon häufiger konstatierten Elemente gesetzt wie der Vermischung von Sexualität und Gewalt (hier eher Zwang oder die Ausnutzung kindlicher Neugier bzw. das Ausnutzen von günstigen Gelegenheiten, in denen die Kinder sich nicht widersetzen), emotionaler Ambiguität der Opfer, die den Mißbrauch in einem wenig eindeutigen Licht erscheinen lassen, und die nachdrückliche "Ent-Viktimisierung" der mißbrauchten Mädchen mit unterschiedlichen Strategien.

Die Parallelen zu den Befunden aus dem Vergewaltigungskapitel sind unverkennbar: Offenbar wird auch hier vorausgesetzt, daß das Thema Kindesmißbrauch genügend "ausgemolken" sei, so daß keine Dringlichkeit mehr gesehen wird, Literatur zur Agitation einzusetzen.

5. Mord

In der Auflistung der in dieser Arbeit besprochenen Gewaltarten erscheint Mord auf den ersten Blick als die am wenigsten geschlechtsspezifische. Schließlich hat die Tötung eines anderen Menschen, anders als Vergewaltigung oder sexueller Mißbrauch, zunächst nicht zwingend mit Geschlecht oder Sexualität zu tun. Angesichts der Vielzahl von möglichen Gründen zu töten und der gehobenen Aufmerksamkeit, die gerade dieses Thema bei Literaturwissenschaftlern und Experten anderer Disziplinen, wie der Kriminologie und Soziologie, erfährt, mag es ebenfalls erstaunen, daß gerade dieses Kapitel relativ kurz gerät.

Der Hauptgrund dafür liegt in der Beschränkung auf einen klar definierten Aspekt des Themas: dem der Mörderin. Diese Eingrenzung ermöglicht, den Gegenstand klar umrissen und doch ausführlich zu behandeln, ohne der Gefahr zu erliegen, ins Uferlose abzugleiten. Des weiteren wird der Genderaspekt hinreichend deutlich, in Union mit einem weiterem Aspekt, der dem eigentlichen Thema dieser Dissertation geschuldet ist: dem in den achtziger Jahren verstärkt aufflammenden Interesse an tötenden Frauen, welches sich in den Neunzigern deutlich fortsetzt. Es scheint weitestgehend ein Konsens darüber zu bestehen, daß Frauen grundsätzlich anders morden als Männer. Wie es dazu kommt und warum Mord letztendlich auch wieder zu einem geschlechtsspezifischen Phänomen wird, soll anhand eines einleitenden Abrisses der Diskurse über mordende Männer und Frauen gezeigt werden.

Wie im allgemeinen Theorieteil bereits festgestellt wurde, galten Autorinnen, die über Gewalt schrieben, lange als Exoten. Trotzdem gibt es eine lange weibliche Tradition in einem Genre, welches sich mit Gewalt, und zwar fast ausschließlich mit Mord, beschäftigt: dem Kriminalroman. Anschließend gibt es daher einen Überblick über die Situation niederländischer Krimiliteratur. Spezifisch für die neunziger Jahre ist gerade für den angelsächsischen Sprachraum ein mehrfach festgestellter Boom sogenannter "Frauenkrimis", dessen Auswirkungen auf den niederländischen Sprachraum festegestellt werden soll.

Der anschließende Literaturteil diskutiert anhand einer Reihe von Beispielen das Motiv der Mörderin in der Literatur von Frauen der neunziger Jahren aufgrund der Erkenntnisse der vorangegangenen Überlegungen zum Thema. Im Zentrum stehen hier wiederum die Überlegungen, welche Art der Darstellung als Spezifikum für die Literatur der neunziger Jahre angesehen werden kann.

Der letzte Aspekt, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt, ist an sich schon ein Spezifikum und wird daher vollkommen separat besprochen: das Motiv der Kindermörderin. Hier gibt es eine lange, eigenständige literarische Tradition, die vollkommen losgelöst von Mord im allgemeinen steht, aber auf das engste verbunden mit den jeweiligen zeitgebunden Normen und Werten der Gesellschaft. Viele der Aspekte, mit denen Autoren wie Goethe, Schiller,

Wagner oder Hauptmann noch befaßten, gelten im allgemeinen als überholt. Die Tatsache, daß dieses Motiv auch in den neunziger Jahren noch Verwendung findet, wirft die Frage nach einer zeitgemäßen literarischen Darstellung auf.

5.1 *Mad or bad*: Frauen morden anders

Im Hinblick auf das Thema Mord nur von Frauen sprechen zu wollen scheint auf den ersten Blick zu bedeuten, sich einem Themenkomplex von der Ausnahme zur Regel her nähern zu wollen. Zumindest die offiziellen Statistiken sprechen eine eindeutige Sprache: Rund neunzig Prozent aller Morde werden demnach von Männern begangen, die Opfer sind zu zwei Dritteln ebenfalls männlichen Geschlechts (Vgl. *CBS*[155]*;* Anonym 1996) Mord scheint demnach, sowohl von der Täter- als auch der Opferseite her, eine beinahe reine Männersache zu sein.

Es wird von prägnanten Unterschieden zwischen den Geschlechtern nicht nur in der Quantität, sondern auch in der Qualität der Tatausführung ausgegangen. Demnach töten Frauen selten Fremde, sondern relativ häufig die eigenen Kinder, (Ex-) Partner oder andere Familienangehörige[156]. Vor allem aus dem Umstand, daß häufig nahestehende Männer getötet werden, ergibt sich ein gemeinsames Motiv, welches van Iersel mit einem immer wieder genannten Film in Verbindung bringt: "Net zoals de bioscoopheldinnen Thelma en Louise worden vrouwen meestal tot criminaliteit gedreven door uitzonderlijke omstandigheden. Vrouwen die hun partner vermoorden, hebben vaak al jarenlange mishandelingen en vernedering moeten doorstaan. "(Vgl. Iersel 1995)

Alice Fuldauer, die sich intensiv mit Partnertötung beschäftigte, sieht in den Tatmotiven den Hauptunterschied zwischen den Geschlechtern: Während Männer meist aus Eifersucht ihre Frauen töteten, töteten Frauen "hoofdzakelijk uit lijfsbehoud en ter bescherming van hun kinderen. De *crime passionel* is aan mannen voorbehouden". (Fuldauer 1994:156.) Dementsprechend hält Fuldauer das Hollywood-Bild von der Frau als 'rachlustige Furie' in Filmen wie *Fatal Attraction, Basic Instinct* oder *Final Analysis* auch für lebensfern. (Fuldauer 1994:155)

---

[155] Die Zahlen sind seit Jahren konstant und werden in diversen Studien verschiedener Länder genannt. In der Polizeistatistik des CBS von 1990 bis 1998 wird dies Bild bestätigt. Detaillierte Zahlen zu den Opfern von Gewalttaten von 1996 und 1997 bestätigen die Zahlen des *Nederlandse Staatscourant* ebenfalls: 145 getöteten Männern stehen 1996 66 getötete Frauen gegenüber, 1997 ist das Verhältnis 145:63.

[156] Was freilich nicht zu dem Umkehrschluß verleiten sollte, Partnertötung sei eine weibliche Domäne; insgesamt gehen nur 20% aller Partnermorde (in den Niederlanden) auf das Konto von Frauen. (Fuldauer1994:154)

Es gilt als erwiesen, daß ein großer Zusammenhang zwischen Frauenmißhandlung und Gattenmord besteht. (Vgl. Römkens 1996; Campbell 1993:144f.) Für Campbell steht fest, daß zwischen Männern, die ihre Ehefrauen umbringen, und Frauen, die ihre Gatten töten, ein grundsätzlicher Unterschied besteht:

> Clearly, the reasons a woman commits domestic homicide are distinctively different from those of a man. His action is the extension and culmination of continued physical abuse in which his failure to satisfy himself of his power over his wife results in a fatal increase in force. He kills in an attempt to make her behave with proper deference. His action is a result of being driven to lose self-control by repeated beatings. She kills to make the madness stop. (Campbell 1993:149)

Was Feministinnen insbesondere umtreibt, ist die vermeintliche Tatsache, daß Frauen für die gleichen Verbrechen wesentlich härter bestraft würden als Männer. Als Gründe dafür werden im Wesentlichen zwei Gründe angeführt: Frauen töteten ihre Männer aus Mangel an Körperkraft selten *im* Streit, sondern erst *nach* dem Streit, wenn sie wehrlos seien, betrunken oder schlafend, oder nach reiflicher Überlegung und Planung. Dies werde ihnen als Kaltblütigkeit ausgelegt und sie würden des Mordes angeklagt, nicht des Totschlags (wie Männer, die ihren Frauen während eines Streits 'ungewollt' erschlagen). Andererseits fielen sie durch ein Verbrechen wie Mord derart aus denen ihr zugewiesenen Genderrolle, daß man ihnen dadurch viel mehr Aufmerksamkeit schenke, obwohl sie statistisch den weitaus kleineren Teil der Täter ausmachten. (Vgl. Visser 1995)

Es hat sich allerdings im Verlauf dieser Arbeit schon des öfteren gezeigt, daß Statistiken und öffentliche Wahrnehmung kein Garant für Realitätsnähe sind. Statistiken beschäftigen sich immerhin ausschließlich mit gesicherten Zahlen, was sich im sogenannten Dunkelfeld tut, also dem Bereich, der offiziell nicht erfaßt wird, bleibt hingegen verborgen.

Das Buch einer deutschen Journalistin, Sabine Rückert, gibt Anlaß zu Bedenken, was die Statistiken betrifft. *Tote haben keine Lobby* beschäftigt sich mit der Dunkelziffer bei Mordfällen. Rückert zitiert hier eine Studie der Rechtsmedizinischen Institute Deutschlands, die davon ausgeht, daß mindestens jede zweite Tötung in Deutschland unerkannt bleibt, und die selbst diese Zahlen noch als "vorsichtig und konservativ" bezeichnet. Sie ergeben sich hauptsächlich aus den Hochrechnungen von Zufallsentdeckungen. (Rückert 2000:18f.)

Die von Rückert dokumentierten Zufallsentdeckungen könnten ein anderes Licht auf die nach Geschlechtern getrennte Mordstatistiken werfen: Unentdeckt bleiben vor allem Morde an Alten, Kranken und Kindern. So konnte eine Altenpflegerin aus Köln nur wegen sechsfachen Mordes verurteilt werden, obwohl von siebzehn vollbrachten plus achtzehn versuchten Tötungsdelikten ausgegangen wurde, die nicht mehr eindeutig nachgewiesen werden konnten. (Rückert 2000:40)

Obwohl Rückert nicht auf Genderaspekte eingeht, weist dieses Fallbeispiel implizit darauf hin, daß die Gründe für die jahrelange ungestörte mutmaßliche Mordserie die allgemeine

Unfähigkeit war, Frauen als Täterinnen wahrzunehmen. Obwohl mehrfach einschlägig vorbestraft[157] konnte die Frau über Jahre hinweg unentdeckt ihre Opfer ausnehmen und umbringen, oft genug erst nachdem sie ihre Opfer dazu gebracht hatte, sie als Erbin einzusetzen. Anstatt ihrer kriminellen Energien nahm ihre Umwelt nur ihre vermeintlich rein altruistischen (im Sinne Lombroso und Ferreris: rein weiblichen) Züge wahr: Sie wurde per Mundpropaganda als hervorragende Pflegerin von Opfer zu Opfer weiterempfohlen. (Rückert 2000:50)

In der Argumentation Rückerts liegt die Nichtentdeckung von Tötungen alter, pflegebedürftiger Menschen vor allem in dem Unstand begründet, daß im allgemeinen im Falle sehr alter Menschen ohnehin leichter von einem natürlichen Tod ausgegangen wird und daher Morduntersuchungen gar nicht erst eingeleitet werden. Ähnliches gilt bei Schwerkranken in Krankenhäusern, wo Kunstfehler von Ärzten und Mordserien an Patienten durch das Pflegepersonal zusätzlich von Kollegen gedeckelt werden, teils aus Kollegialität, teils aus Ungläubigkeit. (Rückert, Kapitel 2) Als ein weiteres Großgebiet des Dunkelfelds gelten laut Rückert Kindsmorde, die oft irrtümlich für Fälle plötzlichen Kindstodes angesehen werden und gerichtsmedizinisch kaum nachzuweisen sind[158] - damit bestehen drei nicht unwesentliche Bereiche des angenommenen Dunkelfelds in Bereichen, in denen Frauen traditionell dominieren: Alten,- Kranken- und Kinderpflege.

Läßt sich angesichts solcher Überlegungen wirklich davon ausgehen, daß Frauen nur zehn Prozent aller Morde begehen? Könnte es nicht auch so sein, daß Frauen einfach wesentlich seltener ertappt werden, weil sie öfter in Bereichen morden, in denen generell seltener ermittelt wird, und somit die Apparate der offiziellen Statistiken gar nicht erst anspringen? Muß an dieser Stelle nicht wieder die Rede von einem blinden Fleck im Hinblick auf Frauen und Gewalt sein?

Glaubt man Wight und Myers, ist eher das Gegenteil der Fall. Sie sind der Meinung, daß über gewalttätige Frauen grundsätzlich wesentlich mehr erzählt werde als über ihre männlichen Pendants, deren tatsächlichem zahlenmäßigen Verhältnis diametral entgegengesetzt:

> The proliferation of stories told about violent women is out of all proportions to their actual numbers. (…) The excessive storytelling about women's violence – in court, in the press, in docu-drama and fiction – can be seen as a symptom of social anxiety about women's roles and the perceived abandonment of traditional femininity. When a woman transgresses the bounds of her prescribed gender role, her actions are translated in less threatening terms. The 'abnormability' of her 'unwomanly' behaviour is explained away: she is either mad (hysterical, suffering from pre-menstrual tension or Battered Wife Syndrome) or bad (the inadequate mother, the lesbian, the just plain evil). (Myers/Wight 1996:XII)

---

[157] Sie war mehrfach dabei aufgefallen, wie sie mittels gefälschter Unterschriften auf die Konten ihrer Patienten zugriff.

[158] Näheres hierzu in 5.4.

Diese Dichotomie, *mad or bad*, in der Motivzuschreibung für mordende Frauen, ist ein wiederkehrendes Motiv in der Darstellung der mordenden Frau, ebenso wie die Kritik an dieser Reduzierung. Feministinnen haben sich zunächst vornehmlich mit der Tendenz von Medien auseinandergesetzt, mordende Frauen nachhaltig zu dämonisieren. Myra Hindley, die zusammen mit ihrem Partner Ian Brady mehrere Kinder tötete und Rosemary West, die gemeinsam mit ihrem Mann Fred vornehmlich junge Frauen ermordete, spielen in der Diskussion eine prominente Rolle. Joan Smith weist darauf hin, daß sowohl Hindley als auch West von der Öffentlichkeit als Hauptschuldige wahrgenommen wurden, obwohl ihre Anteile an den Morden niemals restlos geklärt werden konnten. Smith hält beide für typische Fälle "in which a young and impressible woman falls under the influence of a dominant older man". (Smith 1997:140) Ihrer Meinung nach seien die wahren Verhältnisse in der öffentlichen Meinung zu Ungunsten der Frauen verdreht worden, obwohl das Ergebnis mit der Realität nichts zu tun habe:

> Female killers are simultaneously hate-objects who maintain other women in their customary beatific light and Lady Macbeths who incarnate men's darkest fears and desires: when a woman is bad, she is far, far worse than a man ever could be. (…) Yet criminal history shows that the dominant female killer, luring her hapless male partner into crimes he would never for a moment have contemplated committing without her evil prompting, is a myth; we believe in her not because she exists but because, like children who refuse to give up their attachment to Father Christmas, we need her too much to allow inconvenient reality to get in the way. (Smith 1997:146f.)

Wie Smith denken viele. Dieser Auszug illustriert die Tendenz, das misogyne Klischee der Frau als Inkarnation des Bösen aufzubrechen. Dabei wird dieses Klischee durch ein anderes ausgetauscht: das der Frau als einer durch den romantischen Helden á la Heathcliff zum Bösen Verführter (Vgl. Smith 1997:145) oder das des Opfers ohne Alternative, wie in der Diskussion um das BWS. Anstelle der Dämonisierung mordender Frauen tritt eine Viktimisierung:

Renée Römkens zollt der feministischen Debatte über mißhandelte Frauen, die ihre Partner töten, die Anerkennung, viel für die Einsicht in dieses relevante gesellschaftliche Problem geleistet zu haben. Sie kritisiert aber, daß eine neue Eindimensionalität im Hinblick auf den Opferstatus der Frau der Komplexität des Problems nicht gerecht werde:

> Vrouwen die hun partner doden, hebben daaraan voorafgaand vaak een strijd op leven en dood geleverd. Het onderkennen daarvan heeft echter ook tot een beeld geleid dat soms evenzeer karikaturaal is in het eenzijdig benadrukken van de passiviteit van de Mishandelde Vrouw. Er is een feministische iconografie van de passiviteit onstaan, en de mishandelde vrouw representeert die bij uitstek.
> Het probleem is dat we in de rechtspraktijk voor een cruciaal dilemma staan, waar geen standaardoplossing voor bestaat. Het BWS is een voorbeeld van het zoeken naar die onmogelijke standaardoplossing, dat leidt tot een generaliserende denktrant van simplificerende tegenstellingen (passief/actief, hulpeloos/machtig). In zo'n tegenstelling kan de vrouw die haar man doodt niets anders dan een slachtoffer zijn, omdat elke notie van actief daderschap een schuldbetekenis lijkt in te houden, zeker in een juridische context. (Römkens 1996:95)

Es regt sich zunehmend Kritik an der Umdeutung der tötenden Frau zum eigentlichen Opfer. So kritisiert Pearson die Darstellung der Serienmörderin Wuornos als schwermütig,

wohltätig und melancholisch, obwohl die echte Wuornos sich vor Gericht ihrer Beobachtung nach völlig anders gegeben hatte. Ein zentraler Punkt der Darstellung lag auf dem Aspekt des sexuellen Mißbrauchs, den Wuornos als Kind erfahren hatte – ein Schicksal, das sie mit den meisten anderen Serienmördern teilt.[159] Pearson hält es für unvorstellbar, daß Männer wie Charles Manson, John Wayne Gacy oder andere im Film ebenso nachdrücklich als bedauernswerte Mißbrauchsopfer dargestellt würden (obwohl auch sie als Kinder sexuell mißbraucht worden waren):

> Aileen Wuornos shares common origins with these men. Yet by the time they come to public attention through the extreme and destructive efforts at self-empowerment, the men are full-blown predators. The woman is a child abuse victim, grown taller. In essence, she is still a child. (Pearson 1998:59)

Die reale Wuornos nahm den Opferstatus, der Frauen gerne zuerkannt wird, bereitwillig an: Bei ihrem Prozeß plädierte sie auf Notwehr. (Pearson 1998:58) Die Umdeutung von Frauen vom personifizierten Bösen zum Opfer ist in sofern problematisch, als daß Frauen, die morden, dadurch ein Weg offen steht, sich moralisch von der Schuld reinzuwaschen und wesentlich milder beurteilt zu werden.

Im Gegensatz zu der Annahme, kriminelle Frauen treffe das Gesetz automatisch immer härter als Männer, geht Pearson davon aus, daß es für Frauen ungleich leichter sei, mit Mord ungestraft davonzukommen. Durch die traditionelle, klischeehafte Einteilung von Frauen und Männern in Opfer und Täter werde ihrer Meinung nach nicht nur die Wahrnehmung weiblicher Gewalt generell getrübt, es gebe auch einen Hang dazu, weibliche Täterinnen zu entschuldigen. So liefere das BWS Mörderinnen ein ausgezeichnetes *vocabulary of crime*, aufgrund dessen auch eine Serienmörderin wie Karla Homolka vor Gericht mit Nachsicht rechnen konnte, und im Gegensatz zu ihrem Komplizen Paul Bernardo eine wesentlich kürzere Zeit im Gefängnis verbrachte. (Pearson 1998:33ff.)

Die Aussage Pearsons ist der Joan Smiths diametral entgegengesetzt, ist jedoch kein Einzelfall. Sean French will in seiner Untersuchung über die Prozesse von Hedda Nussbaum, Karla Homolka, Rosemary West und Myra Hindley eine Tendenz festgestellt haben, die beteiligten Männer für die Morde alleinig verantwortlich zu machen und die Frauen zu einer Art assistierenden Werkzeugs zu degradieren. Diese Tendenz würde von den betroffenen Frauen auch oft (bewußt) gestärkt, da dies, wie im Falle von Nussbaum und Homolka bekanntlich zu milderen Strafen führte.[160]. French kritisiert das allgemeine Unvermögen, die Frauen als eigenständige Personen mit einem freien Willen zu betrachten, die seiner Meinung nach wohl aus eigenem Antrieb gemordet hätten: "(...) the trials of Karla Homolka and Hedda Nussbaum were retrograde in what they implied about women as free persons, rather than

---

[159] Laut einer von Wilson und Seaman zitierten Studie wurden 43% der Serienmörder als Kinder sexuell mißbraucht, 32% in der Pubertät und 37% sogar noch als Erwachsene. (Wilson/Seaman 1990:52)

[160] Die Wests sind eine Ausnahme: Fred West erhängte sich kurz nach der Verhaftung, so daß Rosemary auf diese Weise allein wegen der Morde vor Gericht stand.

mere human beings. (…) The human being acts without volition, the person kills and tortures because that is what he or she wants to do. Women can be people too." (French 1996:43)

Angesichts der bereits mehrfach genannten berühmten Mörderinnen wie Myra Hindley, Aileen Wuornos oder Rosemary West, den eher namenlosen Todesengeln und anderen Mehrfachmörderinnen, von denen hier bereits die Rede war, wirkt die Überschrift eines Artikels von Sigrid van Iersel aus dem Jahre 1995 merkwürdig deplaziert: "Nooit een 'Jacqueline the Ripper'". Der Tenor des Artikels besagt, daß es wohl niemals weibliche Serienmörder geben werde.

Wie kann es trotz einer solchen Vielzahl augenscheinlicher Gegenbeispiele zu solchen Aussagen kommen? Die Antwort liegt wohl auch in der Definition des Begriffs 'Serienmörder'. Nach Wilson und Seaman beinhaltet die gängige Definition für Serienmörder, daß sie ihnen völlig unbekannte Menschen ohne erkennbares Motiv und oft begleitet von sadistischen Quälereien, Verstümmelungen und Vergewaltigung töten. (Wilson/Seaman 1990:43) Vor allem der sexuelle Charakter dieser Morde führt oft zu der Annahme, ein Serienmörder müsse zwangsläufig ein Mann sein. Wenn Wilson und Seaman erläutern, nach welchen Kriterien sich die Täter ihre Opfer aussuchen, wird deutlich sichtbar, daß sie dabei ausschließlich an Männer denken: "De heteroseksuele moordenaar heeft het gemunt op vrouwen, homoseksuele moordenaars azen op homofielen en voor biseksuele seriemoordenaars maakt het geslacht van het slachtoffer niet uit." (Wilson/Seaman 1990:54)

Die Bezeichnung Serienmörder ist undeutlich, denn er wird mitunter auch für Wiederholungsmorde ohne sexuellen Hintergrund benutzt, wie es in den Fällen der Giftmörderinnen Zwanziger und Jegard von Wilson/Seaman auch getan wird – wobei diese Frauen in der Studie auch nur als Ausnahme von der Regel gehandhabt werden.[161] Diese Täterinnen töteten drei beziehungsweise dreiundzwanzig Menschen in einer Art Wiederholungszwang, wobei der sexuelle Aspekt eher fraglich scheint[162]. (S. Wilson/Seaman 1990:59)

So wird der Begriff 'Serienmörder' mißverständlich: Manchmal zielt er anscheinend auf Lustmörder, also Mörder mit sexuellen Motiven, manchmal hingegen auf Mörder, die, aus welchem Motiv auch immer, eine Reihe von Opfern töten. Keck und Poole werfen diese Frage in ihrem Buch *Serial Killers* im Nachwort Fragen auf: "Erstaunlich ist, daß es auch in

---

[161] "Ofschoon seriemoordenaars in de regel mannen zijn, zijn er ook altijd vrouwelijke seriemoordenaars geweest." (Seaman/Wilson 1990:59) Zu dem Thema Frauen als Serienmörder scheinen Seaman/Wilson nicht besonders viel Material gefunden zu haben. Neben diesen beiden Giftmörderinnen fallen ihnen an dieser Stelle nur Myra Hindley und die Frauen der *Manson Family* ein. Sie verlassen damit die eher angedeutete sexuelle Ebene, um Frauen überhaupt einbeziehen zu können.

[162] In einer *Bzzlletin* Themanummer zum Thema "seriemoordenaars" gibt's es beispielsweise auch einen Artikel über die Leidener Giftmörderin "Goeie Mie", die 27 Menschen vergiftete und 45 weitere durch fehlgeschlagene Giftanschläge zumindest geschädigt haben soll. (Nijgh 1993:30)

der Wissenschaft über die wesentlichen Definitionen und Fragen keine Einigkeit gibt. Wann tritt dieser Mörder auf? Gibt es ein Persönlichkeitsprofil? Wieviel Morde ergeben eine Serie? Sind Serienmörder Lustmörder? Wie ist zwischen Massemördern und Serienmördern zu unterscheiden?" (Keck/Poole 1997:223) Eine Antwort auf diese Fragen geben sie jedoch nicht.

Cameron und Frazer umgehen die Begriffsunsicherheiten, in dem sie in ihrer – feministisch angelegten – Studie ausschließlich von "Lustmördern" reden. Sie kommen zu dem Schluß, daß Lustmord ein "spezifisch männliches Verbrechen" sei, da Frauen offenbar nicht aus sexueller Lust mordeten:

> Unser Beweis für diese Behauptung ist fast völlig negativ: Wir konnten einfach keine Frau finden, die unserem Begriff von einer aus Lust tötenden Person entsprach, obwohl, wie wir an früherer Stelle vermerkten, verhältnismäßig viel Material über im Laufe der Jahrhunderte von Frauen verübte Morde existiert. (Cameron/Frazer 1990:47)

Die Gründe, die zu den typischen Lustmorden führten, sind für die Autorinnen zunächst in der Art und Weise zu suchen, in der die (patriarchalische) Gesellschaft generell mit Frauen umgehe. Lustmord sei die "äußerste Schändung des weiblichen Geschlechts" und die "ins Extreme gesteigerte männliche Gewalt", deren Wurzel nicht individuelle Wut und Frustration, sondern "eine kollektive, kulturell sanktionierte Frauenfeindlichkeit" sei. (Cameron/Frazer 1990:205)

Doch nicht alle Lustmörder würden von Frauenhaß motiviert, schließlich seien manche Opfer nicht einmal Frauen. Wichtiger als das Geschlecht der Opfer sei jedoch das Geschlecht der Täter, und dabei besonders die Entwicklung maskuliner Transzendenz und Sexualität in unserer Gesellschaft, deren Anfänge weit zurückreichten und sich beispielsweise in der Literatur de Sades manifestieren:

> In den Schriften de Sades und seiner späteren Anhänger wird die Suche nach Transzendenz ausdrücklich erotisiert. Sexuelle Handlungen und Gelüste, die gesellschaftliche oder religiöse Normen überschreiten, werden als inhärente Formen der Transzendenz definiert; somit werden sie zum Ursprung von Macht und Vergnügen und ebnen den Weg für den männlichen Sexualsadismus, der im Extremfall zur Lust zum Töten wird. (Cameron/Frazer 1990:210)

Ihre Kritik gilt folglich sadomasochistischen Praktiken im Allgemeinen, da ihnen immer Machtstrukturen zu Grunde lägen, in denen Frauen üblicherweise die Beherrschten seien. In einer möglichen Umkehrung des Subjekt-Objekt Verhältnisses läge jedoch nur weiteres Unheil[163], da diese Form von weiblicher Subjektivität möglicherweise in die Schaffung der Lustmörderin gipfeln könnte, die das 'Objekt Mann' töte, "obwohl wir eher wetten möchten, sie wird eine Frau getötet haben, da wir nicht glauben, daß 2000 Jahre männlicher Subjektivität sich so einfach aufheben lassen (...)". (Cameron/Frazer 1990:218)

---

[163] Cameron und Frazer verweisen auf Klagen sado-masochistischer Zirkel über den Mangel an dominanten Damen, den sie offensichtlich als natürliche Gegebenheit ansehen. Vergleiche hierzu Kapitel 2.3.

So wird das Geschlecht der Serienmörder, wie auch das des Frauenmißhandlers, in der feministischen Analyse, durch die patriarchalisch Gesellschaftshierarchie bedingt. Biologische Aspekte wie Hirnschäden, Hormonspiegel oder genetische Ursachen spielen in den Überlegungen keine Rolle[164]. Frauen werden als potentielle Lustmörderinnen sehr wohl in Betracht gezogen, jedoch wird es aufgrund der real existierenden Machtverhältnisse als unwahrscheinlich erachtet, daß sie ihr Potential ausschöpfen. Noch unwahrscheinlicher scheint es, daß Männer unter diesen Umständen die Opfer von weiblichen Lustmördern werden könnten – wiewohl Cameron und Frazer sich an anderer Stelle durch aus bemerkten, daß die traditionelle Subjektposition Männer bisher nicht davor bewahrte, Opfer homosexueller Serienmörder zu werden.

Abgesehen von diesem Widerspruch steht auch der Negativbeweis nicht existierender weiblicher Serienmörder auch wackeligen Füßen. Als einzig mögliche Lustmörderin kommt im Repertoire Cameron/Frazers Myra Hindley in Frage, wobei sie ausschließlich auf die in ihren Augen frauenfeindliche Darstellung Hindleys (im Gegensatz zu ihrem Liebhaber Brady) in der zeitgenössischen Presse eingehen. (Cameron/Frazer 1990:183ff.) Auch Wilson und Seaman nennen Hindley als Serienmörderin, führen aber auch Anna Zwanziger und die Frauen der Manson Family auf die, im Gegensatz zu Manson selbst, namentlich viel weniger bekannt sind[165]. (Wilson/Seaman 1990:59f.) Im Gegensatz zu Cameron/Frazer weisen sie explizit darauf hin, daß Serienmörder zwar in der Regel Männer seien, es aber auch immer schon weibliche Pendants gegeben habe – wenn es ihnen offenbar auch an namhaften Beispielen mangelt. (Wilson/Seaman 1990:59f)

Dabei gibt es mögliche Beispiele, die sowohl die Definition der Serien- als auch der Lustmörderin erfüllen. Eines ist die bereits mehrfach erwähnte Aileen Wuornos, die Ende der achtziger Jahre mindestens sechs[166] ihr unbekannte Männer tötete. Gemäß der Fallbeschreibung Bolte und Dimmlers ließ Wuornos sich als Anhalterin mitnehmen, machte den männlichen Fahrern Avancen, lockte sie auf einsamen Landstraßen aus dem Auto und erschoß sie. Zwar raubte sie ihre Opfer zusätzlich aus, jedoch spricht gegen das Motiv der finanziellen Not die Geringfügigkeit ihrer Beute. Hingegen deuten Bolte und Dimmler die Art der Tötung ihrer Opfer (vier bis neun Schüsse wahllos und ein abschließender, finaler Kopfschuß) als Freude an der Macht und schiere Lust am Töten. (Bolte/Dimmler 2000:215ff.) Für einen einfachen Raub hätten allein der Kopfschuß oder die wahllosen Schüsse allein bereits ausgereicht. Ob der Tötungslust ein Wuornos' ein sexueller Aspekt obliegt oder nicht, bei männlichen Pendants beinahe selbstverständlich unterstellt, wird gar nicht erst diskutiert.

---

[164] Vergleiche die Aussagen Moirs oder Rutenfrans (Kap. 1.2), die mit diesen Ansätzen arbeiteten

[165] Dabei wurde Sharon Tate nicht von Manson, sondern von Susan Atkins, Lynette Fromme, Patricia Krenwinkel und Leslie van Houten ermordet.

[166] Bei Bolte/Dimmler ist die Rede von sechs, bei Pearson von sieben Opfern. (Pearson 1998:58)

Wuornos ist ein treffendes Beispiel einer weiblichen Serienmörderin, trotzdem reicht ihr Bekanntheitsgrad an den männlicher 'Kollegen' kaum heran. Sie wurde Pearson zufolge nach ihrer Verhaftung als erste amerikanische Serienkillerin bezeichnet, was Pearson das Resultat "kollektiver Amnesie" nennt, da allein 1988 zehn Serienmörderinnen verhaften worden seien. Auch den Aussagen, Wuornos sei die erste gewesen, die mit einer Pistole gearbeitet und Fremde gemordet habe, hält Pearson entgegen, daß 39% der Serienmörderinnen ihre Opfer erschossen hätten[167]. Trotzdem habe noch 1995 Ex-FBI-Special Agent Roy Hazelwood auf einer Konferenz zu Tötungsdelikten behauptet, es gebe keine weiblichen Serientäter, wozu Pearson kommentiert: "Not a one. Not the dozens of women who have killed up to forty patients in hospitals; nor the dozens more who have killed ten men, or twenty, nor Puente and the others who have preyed upon tenants. Never mind Marybeth Tinning, or any of the mothers and angels of death.". (Pearson 1998:156f.)[168]

Keck und Poole greifen ebenfalls das Beispiel Wuornos auf und benutzen es zur Verdeutlichung, daß männliche und weibliche Serienmörder in unterschiedlicher Weise in das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft aufgenommen werden. Sie vergleichen den Fall Wuornos mit dem Fall Jeffrey Dahmer, der zeitgleich verhandelt wurde:

> Das Gericht sprach ihr [Wuornos - CK] eine unnatürliche Weiblichkeit zu – paradoxerweise aufgrund des "weiblichen" Berufs der Prostitution – und (de)klassierte sie zur asozialen Hure. Dahmers Taten – gerade auch wegen der publikumsträchtigen Kombination von Kannibalismus und Homosexualität – waren bald in aller Munde, Wuornos geriet in Veressenheit. Daß in der Sexualität die Wahrheit liege, gilt offenbar nur für den männlichen Part. Der Blick auf *den* Mörder und *die* Prostituierte verschattet hingegen das Blickfeld auf das beängstigende Gesetz des Seriellen." (Keck/Poole 1997:224)

Auf die Darstellung von Mehrfachmördern hat der *genderbias* augenscheinlich erheblichen Einfluß. Es scheint also doch einen blinden Fleck in der allgemeinen Wahrnehmung im Hinblick auf Frauen und Mord zu geben.

Das Beispiel Wuornos ist kein Einzelfall, wie der Fall der sagenumwobenen Serienmörderin Gräfin Báthory zeigt. Cameron und Frazer bezeichnen sie lapidar als "Anhängerin der Hexerei". Als Lustmörderin kommt sie für die Autorinnen schon deshalb nicht in Frage, weil sie die Bezeichnung 'Lustmörder' für Vorfälle, die sich vor dem 19. Jahrhundert abspielten, als Anachronismus bezeichnen, da der Begriff des sexuellen Mordes erst später geprägt wurde[169]. Der Fall Báthory ist trotzdem diskussionswürdig, weil sich auch

---

[167]An dieser Stelle muß wohl angemerkt werden, daß Pearson von einer weiblichen Serienmördertradition ausgeht, von der die anderen Experten offensichtlich keine Notiz nehmen.

[168] Man müßte an dieser Stelle freilich der Frage nachgehen, in wieweit die Definition Serien- bzw. Lustmörder hier wieder greift.

[169] Damit liegen sie übrigens auf einer Linie mit Wilson/Seaman, die den theoretischen Beginn des Sittendelikts auf die Veröffentlichung von *Justine, ou les malheurs de la vertu* des Marquise de Sade ("de schutspatroon van de pornografie en de seksuele misdaad", 11) datieren, während Jack the Ripper als erster tatsächlicher Lustmörder gilt /Wilson/Seaman 1990:15). Somit scheint ein Konsens zu bestehen, daß das Phänomen des Serienmordes ein Phänomen des 19. Jahrhunderts ist. Keck und Poole sehen dies offenbar anders, denn sie beantworten die Frage, ob es keine sexuelle Motivation bei

ohne kritisches Hinterfragen der Kategorie 'Lustmord' Fakt und Fiktion in einem Ausmaß mischen, der innerhalb einer grundsätzlich doch wissenschaftlich angelegten Studie doch eigentümlich ist. Bei Cameron/Frazer erscheint die Báthory als düstere Märchengestalt, die 80 Mädchen tötete, um aus kosmetischen Gründen in deren Blut zu baden. (Cameron/Frazer 1990:47)

Dabei gehören die legendären Blutbäder der Gräfin zum Erhalt der Jugend in das Reich der Sagen und Legenden. Die Fakten der Gerichtsakte Báthory sind Cameron und Frazer anscheinend unbekannt. Tatsächlich lassen sich über die Motive der blutdürstigen Gräfin lediglich Spekulationen anstellen, genau wie über die exakte Anzahl ihrer Opfer.

Bolte und Dimmler vermuten anhand ihrer Forschung, der sie vornehmlich alte Gerichtsakten zugrunde legten, einige hundert, die grausam zu Tode gefoltert wurden. Sie berichten von zahlreichen Folterarten, wie dem Zusammennageln der Lippen der Opfer, dem Herausreißen von Fleischstücken aus Gesäß oder Rücken, dem Abtrennen von einzelnen Gliedmaßen, diversen Wasserfoltern, Verbrühen, Schlagen bis zum vaginalen Penetrieren mit glühenden Eisenstangen (was aus heutiger Sicht schwerlich nicht als sexuell motiviert zu deuten ist) oder Verbrennen der Extremitäten bei lebendigem Leibe, um nur einige Beispiele aufzuführen. Die Opfer wurden zunächst aus dem Dienstmädchenkreis bezogen, als diese Quelle weitgehend ausgeschöpft war richtete die Gräfin eine Art Schule für höhere Töchter als Nachschubstelle ein, aus der die Elevinnen spurlos verschwanden und offiziell an Krankheiten verstarben.[170] Obwohl das Gebaren Báthorys bekannt war, konnte sie aufgrund ihres Adelsstandes nicht ohne weiteres zur Rechenschaft gezogen werden. Während einige ihrer Helferinnen hingerichtet und verbrannt wurden, verstarb Báthory selbst eines natürlichen Todes in Kerkerhaft. (Vgl. Bolte/Dimmler 2000:225ff.)

Warum wurde die Geschichte dieser Frau zu einer Legende umgedeutet, nach der Báthory die Frauen in eisernen Jungfrauen sozusagen 'auspreßte', um in ihrem Blut zu baden, zu duschen oder es zu trinken, weil sie angeblich an die verjüngende und verschönende Wirkung von Jungfrauenblut glaubte?[171] Bolte und Dimmler argumentieren, daß weiblicher Narzißmus und Putzsucht sowie die Hexerei als Motive in der Legendenbildung immer wieder auftauchen, weil dies für die Zeit die einzig möglich scheinende Erklärung für Báthorys Taten als die *einer Frau* gewesen sein könnte.

Mörderinnen gäbe u.a. mit einem Verweis auf die Báthory: "Als ihre Verbrechen ruchbar wurden, war von exzessiven lesbischen Orgien die Rede." (Keck/Poole 1997:223f.) Sie nennen weiterhin die "männermordende" Piratin Anne Bonny oder die Giftmörderin Mary Anne Cotton sowie Aileen Wuornos als "andersartige, sprich sexuell motivierte" Mörderinnen. (a.a.O.)

[170] Die Opferrekrutierung aus höheren Kreisen bedeutete Bolte und Dimmler zufolge auf Dauer auch das Ende Báthorys. Während das Verschwinden einfacher Bauernmädchen kaum interessierte, nahmen die Eltern der jungen Adligen das Geschehen nicht hin und intervenierten beim König. Ohne diesen Fauxpas Báthorys wäre ihre Geschichte bis heute vermutlich völlig unbekannt geblieben. (Bolte/Dimmler 2000:228)

[171] Vgl. Wertheimer 1999:166, Pearson 1998:156, Frazer/Cameron 1990:47.

> Aber ist damit das Geheimnis gelüftet, das die Morde der grausamen Gräfin umgibt? Es ist festzuhalten, daß gerade der Umstand, daß es sich um eine Frau handelt, zumal von hochadeligem Stand, die Interpretation noch unbeholfener macht. Dem Mann wird Grausamkeit zuerkannt, sie gehört zu seiner Natur. Aber eine Frau als bestialische Gewaltverbrecherin? Das erzeugt Hysterie; die üblichen Erwartungen werden zu sehr unterlaufen. (Bolte/Dimmler 2000:224)

Frauen, die ohne erkennbares Motiv oder aus sadistischer Lust töten, werden scheinbar "typisch weibliche" Motive angedichtet. Nicht umsonst verweisen Bolte und Dimmler bei den Stichworten "Zier- und Putzsucht" auf die berüchtigte Giftmörderin Gesche Gottfried. Auch Inge Weiler verweist darauf, daß Eitelkeit und Gefallsucht neben Wollust, Habgier und Neid von jeher zum Klischee der Giftmörderin gehören, das nicht zuletzt vom traditionellen misogynen Frauenbild geprägt wurde. (Weiler 1998:22ff.)

Die Fallbeispiele zeigen, daß die Frau als Mörderin in der Darstellung offenbar kaum 'neutral' betrachtet wird, sondern ihre Taten immer im Hinblick auf Gendervorstellungen beurteilt werden, die, egal in welche Richtung, oft ins Extreme gesteigert wird. Auf der einen Seite werden Mörderinnen zu bis zur Unkenntlichkeit aufgeblasenen Monstren, auf der anderen werden die Verbrechen von Frauen euphemistisch betrachtet, verklärt, und die Frau positioniert "als het ultieme slachtoffer, dat (dus) geen enkele blaam treft" (Römkens 1996:87)

Die Diskussion, die zwischen den widerstreitenden Parteien geführt wird (denen, die meinen, Frauen würden dämonisiert und denen, die meinen, die Taten würden verharmlost) basiert dabei oft auf Fakten, die im Grunde keine sind: Jeder meint, die 'wahren Beweggründe' der Täterinnen zu kennen und sich ein Urteil erlauben zu können. Dabei sind die meisten Aussagen nichts weiter als persönliche Interpretationen von spärlichen Fakten, die zudem erkennbar von der Intention geprägt werden, generalisierende Aussagen in die ein oder andere Richtung treffen zu können.

Es war bisher viel die Rede von der Darstellung von mordenden Frauen in der Öffentlichkeit, ohne die Literatur besonders zu berücksichtigen. Die Frage muß also sein, ob die literarische Bearbeitung von Mordfällen mit weiblicher Beteiligung in ähnlichen Bahnen verläuft wie die Behandlung der realen Mörderinnen.

5.2 Gibt es niederländische "Frauenkrimis"?

Einen Korpus der Mordgeschichten zusammenzustellen erscheint auf den ersten Blick denkbar einfach, gibt es doch ein ganzes Genre, daß sich vorrangig den Themen Mord und Totschlag widmet: der Kriminalroman. Im Zusammenhang mit Literatur von Frauen in den neunziger Jahren müßte dieses Unterfangen in sofern besonders fruchtbar sein, da von Beginn

der achtziger Jahre an von einem deutlich verstärktem Interesse an Kriminalromanen von Frauen die Rede ist.

Ulrike Strauch spricht selbst von dem neuen Genre des "Frauenkrimi", das mit dem Anstieg fiktiver Frauengewalt auf Zelluloid korrespondiere. Mit "Frauenkrimi" meint Strauch in erster Linie Krimis von Frauen, die in den Neunzigern nicht nur eine Steigerung der Produktion und Auflagenzahl erfuhren, sondern auch die Entstehung von "Frauenkrimi-Verlagsreihen und eigenen Verlagen, die sich ausschließlich diesem Genre widmen und ihre eigenen Diskussionsforen haben." (Strauch 2000:128)

Kennzeichnend für diese Genre sei, daß vor allem in Detektivromanen der traditionell männliche Detektiv durch eine Frau ersetzt werde und die Themenwahl sich zumeist an der weiblichen Erfahrungswelt orientiere; allerdings würden aber auch andere inhaltliche Implikationen deutlich:

> Dahinter scheint der Versuch feministischer Autorinnen zu stecken, bestimmte Identifikationsmuster zu liefern und Emanzipationsideologien zu transportieren. Bevorzugt wird von feministischer Seite die starke Frau, die sich gegen männliche Hierarchien durchsetzt und patriarchalische Strukturen in allen Domänen entlarvt, weiterhin wird die Propagierung einer sich jenseits konventionell-bürgerlicher Muster ansiedelnden Lebensweise, auch im Bereich von Erotik und Sexualität deutlich. (Strauch 2000:128f.)

Der Versuch, Identifikationsmuster und feministische Ideologien zu transportieren, erschöpfe sich nicht in der Wahl der Verbrechensaufklärerin. Mehr als die Hälfte dieser Krimis wählten eine Frau als Verbrecherin, allerdings gebe es bei der Motivwahl eine eindeutige Vorliebe für das Motiv Notwehr zum Schutz des eigenen Lebens, Ohnmacht gegen sexuelle Gewalt, die Frau als Vollstreckerin der Gerechtigkeit oder der Rächerin ("das sich beim Lesepublikum besonderer Beliebtheit zu erfreuen scheint"). Ein weiteres festes Motiv sei Mord für die Karriere, da es auf diesem Gebiet für Frauen mit legalen Mitteln besonders schwer sei. Weit seltener sei die Psychopathin als Täterin oder die Antiheldin, deren Persönlichkeit die Identifikation erschwere und ein unerwünschtes, politisch unkorrektes Bild von der Frau zeichnen könne:

> Denn schließlich, und das ist die feministische Forderung, sollen Frauenkrimis über den Umweg der Identifikation zu einer größeren Handlungsfähigkeit der Frau und Leserin, zu ihrer Aufklärung mittels Einblick in die weibliche Entwicklung verhindernden Umstände beitragen, die offensichtlich nur mit illegalen Mitteln aus dem Weg geräumt werden können, da sie allgemein gesellschaftlich verankert sind. Gerade in Täterinnen-Krimis sehen Feministinnen etwas kulturell Subversives, weil sie ein unkonventionelles Bild von der Frau als aggressiv Handelnder zeigen, das sich gegen die bestehende Gesellschaft richtet. (Strauch 2000:129)

Es laufe aber, so Strauch weiter, nicht darauf hinaus, daß Frauenkrimis, wie es von männlichen Kritikern gerne unterstellt werde, öde Traktate über politische Korrektheit seien. In der Konsequenz beinhalteten feministische Krimis nicht nur die spätestens seit Sjöwall/Wahlöö übliche inhärente Sozialkritik, sondern brächen das traditionelle Genre an sich auf: Es gehe nicht

> um die einfache Wiederherstellung der Ordnung nach Aufklärung eines Falles (...), sondern darum, die gegebene Ordnung als problematische zu entlarven, d.h. daß mit der Lösung des Falles das Problem nicht aus der Welt geschafft ist, sondern das Verbrechen als Bestandteil der Ordnung und nicht als deren Verletzung dargestellt wird. Nicht Stabilisierung der Ordnung, sondern ihre Infragestellung wäre also Ziel eines solchen feministischen Krimis. (Strauch 2000:131)

Das Genre, welches Strauch hier beschreibt, macht also formal Anleihen beim Kriminalroman, ist aber im Prinzip nichts anderes als die konsequente Fortführung feministischer Forderungen für die Literatur: Es geht immer noch um Aufklärung der Leserin, es wird an das feministische Bewußtsein appelliert und die gesellschaftlichen, frauenunterdrückenden Machtstrukturen bloßgestellt kritisiert, die Elemente *betrokkenheid, bewustwording* und *herkenning* sind also auch hier deutlich anwesend.. Nur findet dies nicht mehr im Rahmen des klassischen Erfahrungsberichts statt, sondern in der Form populärer Krimis.

Was sich jedoch als Besonderheit eingeschlichen hat, ist ein Zugeständnis an ein verändertes Frauenbildideal: Frauen werden nicht vorzugsweise als Opfer unerträglicher Zustände dargestellt, sondern als aktive Rebellinnen gegen die vorherrschende (männliche) Ordnung. Der feministische Krimi oder Thriller ist damit das ideale Vehikel zur Darstellung der *Bad Girls* der neunziger Jahre.

Als Vorbilder für Autorinnen, die sich dieses Genres bedienen, nennt Strauch Amanda Cross, Sara Paretsky und Doris Gercke.[172] Dabei geraten gerade Autorinnen wie Paretsky und Cornwell und ihre Figuren V.I. Warshawski und Kay Scarpetta in das Kreuzfeuer feministischer Kritik, wie Dana Linssen in *Surplus* feststellt, *weil* sie als eine Art 'Sam Spade in Travestie' aus feministischer Sicht politisch inkorrekt seien. Wenn überhaupt legten sie nur einen sehr gemäßigten und liberalen Feminismus an den Tag, der sich darauf beschränke zu zeigen, daß Frauen auch Männerberufe ergreifen könnten (Linssen 1998:3). Politische Unkorrektheit in diesem Sinne wird aber nicht zwangsläufig als schädlich empfunden:

> De vrouwelijke privé-detective blijkt zich helemaal niet te voegen naar feministische blauwdrukken die stellen dat vrouwelijke detectiveschrijvers meer betrokken en solidairder zijn met hun slachtoffers dan mannelijke; vaker voor vrouwelijke slachtoffers kiezen, en dan bij voorkeur voor slachtoffers van seksueel geweld. Ze schrijven ook niet minder bloederig en gedetailleerd dan hun mannelijke collega's. Het tegenovergestelde is waar. (...) Hoe politiek-correcter een vrouwelijk *private eye* in feministisch opzicht is, hoe saaier ze voor de lezer wordt. De traditioneel belangrijkste elementen van een geslaagde thriller, zoals plotopbouw, het spelen met genreconventies en een subtiele dosering van suspense en surprise, hebben erg te lijden onder een hoofdpersoon die eerst een machtsconflict met een mannelijke collega moet oplossen, voordat ze samen achter de moordenaar aan kunnen. Soms is het gewoon beter om zijn seksistische opmerkingen te negeren of hem even knock-out te slaan, zonder je te bekommeren om het slachtoffer dat je zo zelf maakt. (Linssen 1998:3)

Die Autorinnen, auf die Linssen sich beruft, sind ebenfalls die gängigen amerikanischen Autorinnen. Die auffällige Häufung angelsächsischer Autorinnen ist angesichts der

---

[172] Hinzufügen könnte man sicherlich Patricia Cornwell, Sabine Deitmer, Anne Holt, Anne Salter, Susan Sloane, Lynda la Plante und viele andere mehr.

traditionell größeren Verbundenheit englischsprachiger Autoren im Allgemeinen mit dem Krimigenre an sich keine Überraschung. Trotzdem muß an dieser Stelle gefragt werden, warum Linssen sich nicht auf niederländische Autorinnen beruft.

Die Frage mündet direkt in eine andere ein: Welche Autorinnen sind eigentlich die niederländischen Pendants zu Cornwell, Paretsky und Konsorten? Zur Beantwortung dieser Frage bietet sich ein Lexikon mit dem Titel *Honderd jaar Nederlandstalige misdaadliteratuur* von Roosendaal/Vuijsje/Rippen an, welches neben einer umfangreicher Publikationsliste auch Autorenportraits enthält. Doch wer das Lexikon konsultiert, um die zahlreichen weiblichen Krimischreiber ausfindig zu machen, wird enttäuscht: Es findet sich neben einundzwanzig Porträts männlicher Krimi-Schriftsteller nur noch Ina Bouman.

Es wird schnell deutlich, daß Bouman in der Tat als einzige mögliche Vertreterin eines niederländischen "Frauenkrimis" gehandelt wird. Auf die Frage in einem hier abgedruckten Interview, ob Bouman das Genre des 'feministischen Thrillers' selbst kreiert habe und es alleinig vertrete, antwortet Bouman: "Ze bestaan wel in de Angelsaksische landen, maar in Nederland ben ik, tot nu toe, inderdaad de enige vertegenwoordigster van dit genre. De kwalificatie is in overleg met de uitgever ontstaan, maar ik vond het zelf zeer passend." (Roosendaal/Vuijsje/Rippen 2000:77)

Tatsächlich handelt es sich bei dem 'feministischen Thriller', der hier Bouman zugeschrieben wird, weniger um echte Thriller, sondern eher um das, was Strauch mit 'Frauenkrimi' bezeichnet.[173] Die Krimis Ina Boumans, befassen sich allerdings kaum mit den von Strauch angesprochenen Frauenthemen, sie bieten in der Hauptfigur, der Journalistin und Hobbydetektivin Jos Welling eher den 'Sam Spade in Travestie. Der feministische Anspruch Boumans ergibt sich primär aus der Charakterisierung dieser unkonventionellen Hauptfigur die als lesbische Protagonistin in ihren Fällen oft Liebeleien mit Frauen beginnt, die sie im Zuge ihrer Ermittlungen kennenlernt. So dreht Bouman die traditionelle Geschlechterverteilung des Genres zu Gunsten einer lesbischen Realität um und verlegt feministische Botschaften eher auf die Nebenschauplätze[174].

---

[173] Strauch sieht im Thriller ein Genre, das eher in der Tradition Dostojewskis *Verbrechen und Strafe* steht. Wichtig sei hier nicht die Aufklärung des Verbrechens, sondern die Frage, wie es dazu kommen konnte, wie der Mensch zum Mörder wird. Diese Unterscheidung zwischen Thriller und Kriminalliteratur findet sich auch in Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* (Wilpert 2001:236) Als Vertreterinnen dieses Genres nennt Strauch Ingrid Noll, Patricia Highsmith, Ruth Rendell alias Barbara Vine und Margaret Millar. (Strauch 2000:132f.) Gemäß dieser Definition sind die Romane Boumans eigentlich kaum unter den Nenner Thriller zu bringen, da es bei ihr doch vordergründig zunächst um die Aufklärung der Verbrechen geht, die darüber hinaus von der klassischen Detektivfigur, Jos Welling, besorgt wird. Sie sind viel eher mit den Frauenkrimis á la Paretsky verbunden.

[174] In *Gratis monster* (1987) läßt sie beispielsweise eine Figur über die "hetero-moraal: trouwen, gezinsplanning" (94) den Kopf schütteln, oder den Pharma-Verbrecher Murphy über die negativen Auswirkungen des Feminismus auf den Medikamentenverbrauch und damit die Pharmakonzerne dozieren (103f.).

In den beiden Romanen, die in den neunziger Jahren erscheinen, *De vierde wand* und *Het vege lijf,* geht es weder um weibliche Racheengel noch um Opfer sexueller Mißhandlung. In *De vierde wand* (1995) jagt Jos Welling einen Mörder aus dem Drogenmilieu, in *Het vege lijf* (1997) ermittelt sie gegen eine Organmafia in Belgien, deren Kopf u.a. eine geldgierige und fanatische (damit in feministischem Sinne politisch nicht korrekte) Frau ist.

Die Geschlechtszugehörigkeit der Täter wird nicht weiter problematisiert, die Fälle selbst haben mit Geschlechterkampf oder Frauenunterdrückung in der Gesellschaft kaum zu tun. In *Het vege lijf* gibt es eine weibliche Profikillerin, deren Geschlecht erst ganz am Ende des Buches entdeckt wird, was Jos Welling zu dem Kommentar bewegt: "Ik realiseerde me dat je bij een moordenaar toch makkelijker aan een man dan een vrouw denkt. Ik schaam me erg." (*Het vege lijf,* 176)

Die Ausbeute an Mörderinnen in der Krimiliteratur von Frauen aus den Autorenportraits des Lexikons ist also denkbar mager. Sollte Ina Bouman wirklich die einzige niederländische Vertreterin eines Genres sein, welches in anderen Ländern als 'Boom' gehandelt wird? Unter dem allgemeinen Nenner *misdaadliteratuur* finden sich im Anhang von *Honderd jaar Nederlandstalige misdaadliteratuur* zumindest noch weitere weibliche Autorinnen, allerdings eklatant unterrepräsentiert. Für die neunziger Jahre stehen neben Ina Bouman nur noch Justa Abbing (alias Hannemieke Stamperius), Conny Braam, Mirjam Boelsums, Loes Flendrie, Marian de Haan, Annette Heffels (*Margriet*-Beilage) Corinne Kisling, Lydia Rood als Hälfte von Rood & Rood, Ankie School, Barbara Smit, Marlies van de Voort, Margreet Wijnstroom und Hanneke Wijgh – im Gegensatz zu mehr als fünfzig männlichen Autoren für den selben Zeitraum.

Auch ein Artikel mit der Überschrift "'Daar komen de wijven': vrouwelijke speurders" beschäftigt sich keinesfalls mit dem Boom von Frauenkrimis, sondern bietet einen Abriß weiblicher Detektivfiguren. Als erste niederländische Detektivinnenfigur gilt demnach Dorothea Zwart aus der Feder Sonja Surinks (alias Pieter van Veen!) aus den vierziger Jahren, gefolgt von Freule Piek von Tim Vantelle. Es dauerte bis in die Siebziger Jahre, bis Martine Carton die Journalistin und Amateurdetektivin Tonia van Dijk erfand; erst 1986 betrat Ina Bouman mit *Dames aan de Maas* die Szene, "de eerste misdaadroman die uitdrukkelijk de toevoeging 'feministisch' meekreeg". (Roosendaal/Vuijsje/Rippen 2000:40) In diesem Zusammenhang einzig erwähnenswert anscheinend noch die Information; "Niet alle vrouwelijke misdaadauteurs uit de jaren tachtig gooiden het over die specifiek feministische boeg" (Roosendaal/Vuijsje/Rippen 2000:40), es wird offensichtlich davon ausgegangen, daß Krimi von Frauen in den achtziger Jahren per se ein eher feministisches Phänomen sei – im Hinblick auf die o.g. Liste mit Namen wie Stamperius oder Wijgh kaum überraschend.

Gesondert erwähnenswert scheinen den Autoren eher die explizit als 'unfeministisch' bezeichneten Autorinnen Margreet Wijnstroom und Loes Flendrie.[175]

Die neunziger Jahre werden unter dem Titel "De jaren negentig: een gevarieerd aanbod" besprochen, wobei namentlich Elsinck alias Henk Elsink, Niels und Lydia Rood, Bert Spoelstra und Will Simon erwähnt und somit wohl als repräsentabel erachtet werden. Für die achtziger Jahre gibt es überhaupt keine Erwähnung weiblicher Autoren (auch nicht Ina Boumans, wohl weil sie in dem Abschnitt über Detektivinnen bereits erwähnt wurde), jedoch wird von einem eklatanten Einbruch der niederländischen Krimiproduktion Mitte der achtziger Jahre gesprochen, der erst 1992 überwunden wird – exakt die Zeit, in der Strauch in Deutschland die Einrichtung eigener Frauenkrimi-Reihen bei Goldmann und Fischer sowie einen allgemeinen Anstieg bei der Edition von Frauenkrimis beobachtet. Eine Entwicklung, die in den Niederlanden laut *Honderd jaar Nederlandstalige misdaadliteratuur* offensichtlich so nicht stattgefunden hat.

Es gibt allerdings gute Gründe, sich bei der Recherche nicht allein auf das Lexikon zu verlassen. *Honderd jaar Nederlandstalige misdaadliteratuur* beinhaltet viele Inkonsequenzen, Widersprüchlichkeiten und erkennbaren Lücken. So fehlt beispielsweise der Name Anjet Daanje und ihr Roman *De blinde fotograaf* (1998), der immerhin für den höchsten niederländischen Krimipreis *Gouden Strop* nominiert wurde. Agnes Anderweg bespricht Daanjes *De blinde fotograaf* in ihrem Artikel über "Nieuwe detectives" mit dem Argument: "draagt het etiket 'roman', maar een misdaad vormt de kern van het verhaal" (Anderweg 1998:14)[176] Außer von dem Speziallexikon wird Anjet Daanje also sehr wohl als Autorin von "Misdaadliteratuur" wahrgenommen.

Könnte *De blinde fotograaf* aus dem Kader gefallen sein, weil es nicht um Mord geht? Führt das Lexikon nur Bücher, in denen, Mandel definiert, "der Mord und die Entlarvung des Täters die wichtigste, wenn nicht gar die einzige Dimension der Geschichte ist und wenn derselbe Mord von einem menschlichen Drama auf ein letztlich immer lösbares Rätsel reduziert wird" (Mandel1987:11)? Dann wäre es allerdings ein Widerspruch, daß Corinne Kislings *Satan in de polder* aufgeführt wird, *De engelenbak* jedoch nicht (obwohl die Zahl der Morde in *De engelenbak* die der in *Satan in de polder* bei weitem übersteigt). Da das Lexikon sich keineswegs auf Krimis beschränkt, sondern auch Thriller wie *Slangen aaien* von Mirjam Boelsums berücksichtigt, kann man ebenfalls fragen, warum Margiet de Moors *Eerst grijs*

---

[175] Ein Widerspruch besteht eher darin, daß Ina Bouman gut fünfunddreißig Seiten später als die einzige feministische niederländische Krimiautorin bezeichnet wird.

[176] In *De blinde fotograaf* spielen Detektive überhaupt keine Rolle. Es handelt sich hier in der Tat um einen Thriller, in dessen Zentrum einem Fotografen die Augen mit brennenden Zigaretten ausgebrannt werden – es geht also nicht einmal um Mord.

dan wit dan blauw oder Renate Dorresteins Werke trotz *"misdaad"* und Thriller-Ambiente keine Erwähnung finden.

Die Inkonsequenzen, die sich bei der Aufstellung der Liste von *misdaadromans* ergeben, könnte mit der Etikettierung seitens der Verlage zusammenhängen, sowie dem Unwillen, 'höherer Literatur' durch den Begriff *misdaadroman* als trivial und minderwertig abzuwerten. So sieht es auch Hans Knegtmans, der bemängelt, daß *De Gouden Strop* in den Niederlanden (im Gegensatz zu den *Dagger Awards* in England) nicht als angesehener literarischer Preis, sondern als Gradmesser für *pulp* angesehen werde. *Slangen aaien* wurde vom Verlag Meulenhoff nicht einmal für den Preis vorgeschlagen ("Het ging hier immers om literatuur"), sondern erst von den Jurymitgliedern selbst nominiert. (Knegtmans 1998)

Darüber hinaus ist die Verleihung des *Gouden Strop* ohnehin eine Veranstaltung, die weitestgehend ohne weibliche Beteiligung stattfindet. In der Zeit von 1986 bis 1999 wurden lediglich Conny Braam (1997) und Mirjam Boelsums (1998) nominiert (sowie Lydia Rood als Teil von Rood & Rood, 1994)[177]. Einzige Gewinnerin war 1997 Corine Kisling, die für *Satan in de polder* den neu ausgelobten *Schaduwprijs* für das beste Debüt erhielt[178]. Diese Zahlen sprechen nicht gerade für einen deutlichen Boom weiblicher Krimi-Autorinnen.

Abseits des Krimilexikons wird offenbar die Szene der Krimiautorinnen mit größerer Aufmerksamkeit verfolgt, wenn auch ähnlich erfolglos. Ein *Surplus*-Artikel 1998 beginnt mit den Sätzen: "Het aanbod van Nederlandse misdaadromans die door vrouwen zijn geschreven, is groot. Iedere uitgever hoopt natuurlijk een Ruth Rendell, Ellis Peters of Elizabeth George van eigen bodem te vinden, en het genre is populair". (Andeweg 1998:14) Aus dem angeblich so großen Angebot "In de voetsporen van Hélène Nolthenius" werden fünf Autorinnen für sehr kurze Rezensionen ausgewählt, von denen de Haan und Marjan van Marle vernichtend, Marlies van Voort und Anjet Daanje[179] eher freundlich und allein Ina Bouman durchweg positiv besprochen werden. Konkurrenz für die großen angelsächsischen Vorbilder geht von 'eigenem Boden' anscheinend kaum aus.

Nach den Mörderinnen der Neunziger und ihren Motiven muß man offensichtlich nicht in den sogenannten Krimis suchen, sondern sich an die 'richtige' Literatur halten. Das folgende Kapitel bietet entgegen der angeblichen Unlust niederländischer Autorinnen, sich mit Mord

---

[177] Im Gegensatz zu 12 männlichen Gewinnern und 38 Nominierten.

[178] *Satan in de polder* (1996), baut übrigens weder auf weibliche Detktivfiguren noch auf sonstige feministische Ingredienzien. Zwar wird in der Auflösung des vermeintlichen Mordfalles deutlich, daß das Opfer von einer Frau getötet wurde, jedoch handelt es sich nicht um Mord, sondern um einen Verkehrsunfall, der von einer an Alzheimer erkrankten Frau begangen wurde, die sich an das Geschehen überhaupt nicht mehr erinnern kann.

[179] In der Liste in *Honderd jaar Nederlandse misdaadliteratuur* werden weder van Marle noch Daanje erwähnt.

und Totschlag zu beschäftigen, eine relative Vielzahl an Romanen von Frauen, die Mörderinnen in den Mittelpunkt stellen. Die Frage ist nur, ein welcher Weise dies geschieht. Gibt es jenseits der Etikettierung 'Kriminalroman' eine ähnliche Entwicklung, wie Strauch sie für Deutschland beobachtet hat? Und wie steht es mit den eher diskutierten Dichotomien *mad or bad* bzw. Viktimisierung und Dämonisierung der Mörderin?

5.3 Moordmeisjes –Klytämnestra oder Pippi Langstrumpf?

Mörderinnen spielten bereits in den antiken Dramen der Griechen tragende Rollen, siehe Medea, Penthesiliea, die Bacchantinnen oder Klytämnestra. Es waren jedoch vor allem Kindsmörderinnen und, wohl in weitaus geringerem Maße, Giftmischerinnen, die spätere Autoren immer wieder inspiriert haben.

Wertheimer zeigt sich verwundert, daß weibliche Serienmörderinnen wie die Gräfin Báthory im Gegensatz zu ihrem männlichen Widerpart Gilles de Rais (alias Blaubart), zwar "in die Verbrechens-, nicht aber in die Literatur-geschichte" eingegangen seien, obwohl ihre zahlreichen Biographien zeigten, "daß das destruktive Potential dem der männlichen Serientäter gleichwertig ist" (Wertheimer 1999:166):

> Wenn dennoch keine von ihnen zur Stifterin eines literarischen Mythos wurde, so beweist dies eine geschlechtsspezifische Gewichtung des Szenariums. Allenfalls als Femme fatale oder männermordender Vamp reüssieren Frauen in Kunst und Literatur. Dabei werden ihnen zumeist spezifische Motive wie materielle Gier, Abenteuerlust, Promiskuität, gelegentlich Machtgeilheit zugeordnet. Doch die Systematik und das L'Art pour l'art der Seriensexualität bleibt Männern vorbehalten – nicht zuletzt in der Absicht, sie zu philosophischen Ideenträgern auszubauen, während Frauen allenfalls psychologisch interessante Fälle bleiben. (Wertheimer 1999:166)

Gleichwohl kommt es zum Ende der achtziger Jahre zu einem verstärkten Interesse für Mörderinnen in der Literatur, vor allem durch eine verstärkte Beschäftigung von Autorinnen mit weibliche Archetypen, wie eben zuvor erwähnter Klytämnestra und den daraus resultierenden literarischen Werken.

Zunächst handelt es sich bei diesem neuen Interesse eindeutig um eine Folge der feministischen Revision alter, patriarchalischer Mythen. Genau wie in der Beurteilung real existierender Mörderinnen kommt es bei dem Klytämnestra-Stoff zu einer Umdeutung von der (männlich intendierten) Dämonisierung[180] zur Viktimisierung. So wird aus der Gattenmörderin Klytämnestra aus ein psychisch, physisch und sexuell mißbrauchtes Opfer,

[180] Die Dämonisierungstendenzen männlicher Autoren und die Kritik daran wurden bereits anhand der Studien Wertheimers bzw. Dijkstras in Kapitel 1.4 und 1.5 besprochen, werden daher an dieser Stelle nicht noch einmal ausdrücklich referiert.

daß sich schlußendlich wehrt und damit zur neuen Heldin und zum Vorbild anderer neuen Heldinnen wird:

> Silenced and suppressed by the patriarchy, Clytemnestra becomes a heroine who finally takes the knife (or the axe) to the chief symbol of patriarchal repression. Given the recent birth of the actively destructive female heroines in films such as "Terminator 2" and "Thelma and Louise", Clytemnestra may be alive and well in the 1990s – metamorphosed into other women violently asserting in their rights. (The film "The Burning Bed" in which a wife finally burns her abusive husband to death or the real-life penis-slashing Lorena Bobbitt leap to mind in the American context.) (Komar 1994:82)

Das Interesse der Exegeten bezieht sich, wie im Frauenkrimi nach Strauch, ebenfalls auf "the struggle of the female against the establishment of the patriarchal order" (Komar 1994:83) und steht ebenfalls in vermeintlicher Korrespondenz mit der wachsenden weiblichen Gewalt im Film. Klytämnestra erlebt eine Renaissance als strahlende feministische Heldin, die sich nicht klaglos ergibt sondern zu Gegengewalt greift. Nur so ist wohl auch der Ausspruch Christa Reinigs zu verstehen, man könne "den Weibern der Vorwurf nicht ersparen, die Axt geschont zu haben. Die einzige Frau, die unschuldig ist am Weltuntergang, ist Klytemnestra (sic!)." (Zitiert nach Komar 1994:81)

Auch Medea erlebt eine Wiedergeburt. In Christa Wolfs gleichnamigen Buch wird sie "entlastet" und "zum Opfer von Zuschreibungen" uminterpretiert. (Strauch 2000:151) Strauch sieht das als Basis für weibliches Schreiben über Mord an: "Von jeher hatten Autorinnen mehr das Leid der Frau, ihre kulturelle Opferung, ihren Tod durch die patriarchalische Gesellschaftsstruktur im Sinn." (Strauch 2000:156) Die Mörderin wird zur Vollstreckerin gerechter Urteile gegen Verbrecher, die vom patriarchalischen System sonst geschützt werden und zur Bedrohung der Frau werden, oder zur Rächerin am patriarchalischen Unterdrückungsapparat.[181]

An Darstellungen von Frauen und Mädchen, die, wie Klytämnestra 'die Axt' ergreifen, herrscht in der Literatur niederländischer Autorinnen der neunziger Jahre kein Mangel. Eine fleißige Erfinderin solcher Figuren ist vor allem Renate Dorrestein, bei der Mörderinnen geradezu ein Standardmotiv formen. Die Frage bleibt jedoch, ob dies auch im Zuge von Viktimisierungstendenzen geschieht.

In *Het hemelse gerecht*[182] wird geschildert, wie die Schwestern Irthe und Ange im Alter von vier und sechs Jahren den Selbstmord ihrer Mutter rächen, "hun geterroriseerde moeder, hun moeder die niet op kon tegen een echtgenoot met wie uiteindelijk pas haar dochters korte metten zouden maken". (*Gerecht*, 42) Der Roman wird von einem externen Erzähler erzählt,

---

[181] Im Grunde ist dies eine Wiederholung der üblichen feministisch-literaturwissenschaftlichen Klischees: die Frau in der Literatur ist und bleibt das Opfer, auch wenn sie Täterin ist, und der Kampf gilt dem patriarchalischen Unterdrückungsapparat, der sie sonst vernichten würde. Weibliches Schreiben über Gewalt wird gleichgesetzt mit Kritik an patriarchalischer Gewalt gegen Frauen. (Vgl. Kap. 1.5) Mehr Wiederholung ist an dieser Stelle wohl unnötig, daher bleibt der Passus kurz.

[182] Im Folgenden abgekürzt durch *Gerecht.*

als interne Fokalisatoren fungieren Ange und Irthe im stetigen Wechsel. Der Mord selbst wird nicht explizit dargestellt, sondern in Form reflexiver innerer Monologe von Ange bzw. Irthe nur angedeutet.

Aus diesen Fragmenten ergibt sich, daß die Schwestern den ungeliebten Vater erschlugen und den Mord dadurch kaschierten, daß sie einen Unfall vortäuschten, wie aus einem inneren Monolog Irthes deutlich wird: "Maar voor alles is een oplossing. Hoe oud waren we helemaal, jij en ik, toen jij de inval kreeg, Ange? 'Een dronken man stapt gemakkelijk mis.'" (*Gerecht,* 32) Ange denkt an anderer Stelle an die Mordumstände zurück, und benutzt dabei beinahe dieselben Worte wie Irthe: "We dragen hem door de gang en leggen hem onder aan de trap, zodat het een ongeluk zal lijken: dronken mensen stappen gemakkelijk mis." (*Gerecht*, 57)

Der gemeinsam begangene Mord schweißt die Schwestern zusammen, die ihr Geheimnis fortan für sich bewahren. Keine von beiden scheinen jemals Zweifel an dieser Art von Konfliktlösung zu plagen, und so kommt es nicht überraschend, daß die Beiden es nicht ohne weiteres zulassen, daß ihr gemeinsamer Geliebter Gilles sie verläßt. Allerdings ist Mord hier nicht das probate Mittel, Gilles wird auf dem Speicher festgesetzt und kommt dort später wahrscheinlich durch ein von Dorfbewohnern gelegtes Feuer um.

Diese beiden "moordvrouwen" (*Gerecht,* 54) verwirrten manchen Kritiker, wie Durlacher, die in ihrer Rezension die Frage stellt: "Wordt in dit boek het feminisme eindelijk onbekommerd radicaal of is het juist een kritiek op een al te wellustige feministische fantasie?" (Durlacher 1991)

Sechs Jahre später veröffentlichte Dorrestein mit *Verborgen gebreken* einen weiteren Roman, der den Mord eines Opfers an seinem Peiniger in den Mittelpunkt stellt. Dieses Mal geht es um die zehnjährige Chris, die ihren Bruder Waldo, der das Mädchen sexuell mißbraucht hat, vom Hafenkai stößt[183]. Die Szene, die den Mord beschreibt, wird von Chris fokalisiert. Der Mord geschieht mehr oder weniger auf Initiative des Mordopfers Waldo selbst, der sich vor seiner Schwester und dem kleinen Bruder Tommie produziert und in Triumphpose "Go do it to them before they do it to you" brüllt. Bei dem Versuch, ihn nachzuahmen, trifft sie ihren Bruder auf die Brust:

> Hij stond op de rand van de kade en riep tegen Tommie: 'En nou jij! Go do it to them…'
> Opnieuw kwamen haar armen onhoog en weer wipten haar voeten van de grond. *Ik ben een engel met een tweesnijdend zwaard, ik ben de Engel van de Gerechtigheid.* Ze trof hem midden op zijn borst.
> Hij sloeg achterover. Hij maakte geen enkel geluid, en nog net zag ze hoe verbaasd hij keek. Het enige dat te horen was, was het knappende geluid waarmee zijn achterhoofd de kade raakte. Zijn handen graaiden. De vaart waarmee hij langs de rand gleed en eroverheen kantelde, het water in. (*Gebreken,* 38f.)

[183] Der Roman war bereits in Gegenstand der Analyse im Hinblick auf den sexuellen Mißbrauch an Christine, siehe S. 205-209.

Die Szene ist im Gegensatz zu den Mordandeutungen in *Het hemelse gerecht* nicht nur ausführlicher, sondern auch doppeldeutiger. Sicher ist, daß sich ein mißbrauchtes Mädchen ihres Peinigers entledigt, unsicher dagegen ist zunächst, ob sie es bewußt tut. Die Schwestern Irthe und Ange hatten ihren Vater vor der konkreten Tat in ihrer Phantasie schon unzählige Male auf verschiedene Arten getötet (Vgl. *Gerecht,* 44f.), man kann also von einem geplanten Mord ausgehen. In *Verborgen gebreken* sieht es zunächst so aus, als würfe Chris ihren Bruder rein zufällig vom Kai.

Trotzdem wird die Tat nachdrücklich in Verbindung zu den nächtlichen Übergriffen Waldos gebracht: Noch während Waldo selbst seinen Leitspruch vom Kai brüllt, gehen Chris andere Dinge durch den Kopf:

> Ze wilde omhoogspringen en hem met gespreide vingers op zijn handpalmen slaan, het was best fantastisch, alleen was ze niet blij genoeg. De wurm beet in haar darmen en de olifant zat op haar schouders, en ze stond stil op de glibberige keien, hulpeloos en verward, starend in Waldo's ogen, de enige ogen die de moeite namen werkelijk naar haar te kijken. Zijn harde, hoekige lichaam. Zijn klamme huid, zijn onderzoekende vingers. Zijn adem in haar oor, zijn hese stem. En het onbegrijpelijke medelijden dat ze erna altijd voor hem voelde: als zij niet bestond, zou hij dit niet hoeven doen, 's nachts in het donker. Telkens het besef: haar schuld. Kon hij maar van haar worden verlost. (*Gebreken,* 38)

Statt dessen erlöst sie sich von ihrem Bruder, die Anspielung auf den 'Engel der Gerechtigkeit' legt nahe, daß Waldo seinen Tod verdient habe, daß das Mädchen ihn vielleicht nicht bewußt absichtlich, aber unterbewußt doch gezielt von der Kaimauer schubst.

Die Szene am Kai wird später noch einmal von Chris reflektiert. Der zweite interne Fokalisator des Romans, Agnes, hat den Kindern in der Zwischenzeit erzählt, Waldo sei lebend auf Skye gelandet. Die Fehlinformation beruht auf einem Zeitungsartikel, in dem von den beiden verschwundenen Kindern berichtet wird, und daß ihr Bruder nach Skye aufgebrochen sei – was Mutter Sonja und ihr Lebensgefährte angenommen und an die Presse weitergegeben haben. Für Chris bedeutet die Nachricht von Waldos angeblichen Überlebens zunächst Angst vor der Entdeckung, was tatsächlich geschah, in sofern Waldo dies erzählen sollte, nachdem er den ganzen Weg nach Skye geschwommen sein sei: "Chris heeft me geduwd en toen moest ik kilometers zwemmen!" (*Gebreken,* 170)

Die Szene gestaltet sich in Chris' Rückblick leicht verändert: "Waldo die dacht dat ze hem om zijn nek vloog. En die toen achterover smakte. Het krakend geluid waarmee zijn hoofd op de stenen sloeg." *Gebreken,* 171) Offensichtlich hat Chris Waldo doch nicht zufällig mit dem Arm getroffen, sondern hat ihn wirklich geschubst, während er dachte, sie wolle ihm um den Hals fallen. In Gedanken an den zerschmetterten Kopf des toten Bruders beginnt sie zu weinen, was ihren kleinen Bruder erschreckt, den sie trösten will:

> Ze wil zeggen dat ze het niet zo heeft bedoeld heeft met die duw, en ze begint nog harder te huilen. Ze zal het goedmaken, ze heeft haar Mister Ed-fonds nog, ze is rijk genoeg om op een terrasje op ijs te trakteren. Een sorbet voor Waldo. De rode limonadesiroop loopt langs zijn kin, je bloedt, zegt Sonja en ze begint te gillen als ze haar servetje tegen zijn gezicht wil drukken, zijn gezicht dat uit elkaar is gespat.

> Maar het is juist allemaal goed afgelopen! Agnes heeft het zelf in de krant gelezen: Waldo is op Skye. Er is geen enkele reden voor tranen. Ophouden. Ophouden nu, Chris!" (*Gebreken,* 171f.)

Die Szene macht zweierlei deutlich: Zunächst weiß Chris eigentlich ganz genau, daß Waldo tot ist, sie hat ein unendlich schlechtes Gewissen, möchte aber nur allzu gerne und wider bessere Wissen glauben, daß Waldo noch lebt, also im Grunde nichts passiert ist. Andererseits hat sie ihn wohl wirklich vorsätzlich geschubst.

Auch Tommie, der Augenzeuge war, verplappert sich bei Agnes, als sie ihm erzählt, Waldo sei auf Skye: "Ze heeft hem een duw gegeven.", was Agnes aber nicht ernst nimmt "Die kattekop toch. (...) Ik had vroeger vier grote broers (...). Dus ik heb ook heel wat afgevochten." (*Gebreken*, 140) Diese Indizien, die erst spät im Roman enthüllt werden, geben recht eindeutige Hinweise darauf, daß der Tod Waldos kein tragisches Unglück war, wie es zuerst schien.

Doch mit diesem einen Totschlag läßt Dorrestein es nicht bewenden, Chris wird zum zweiten Mal zur Mörderin. Dieses Mal nicht, um sich selbst zu schützen, sondern die alte Agnes, bei der Chris und ihr kleiner Bruder Tommie auf der Flucht landen. Der zweite Mord beruht auf einem Mißverständnis: Agnes will ihr Ferienhaus verkaufen und bekommt Besuch von einem Herrn von der Ferienhausvermietung. Chris, die weiß, daß Agnes an ihrem Haus hängt, will sie beschützen[184]. Als sie bereits wie ein Cowboy mit einem Gewehr im Anschlag vor den beiden steht, denkt Chris zusätzlich, der Herr habe Agnes angegriffen, da diese ihr Glasauge verloren hat und Chris fälschlicherweise annimmt, er habe es ihr ausgeschlagen:

> Hands up, denkt Chris, zich vermannend. Die kerel moet niet denken dat hji een oud vrouwtje in elkaar kan slaan en het huis kan inpikken dat zij samen met haar broers heeft gebouwd.
> Afwerend en geschrokken steekt hij een hand omhoog als ze het geweer in de aanslag brengt.
> Met haar vinger aan de trekker, haar wang tegen de kolf gedrukt, staat Chris op het stoepje. (...) Ze hoort Tommies blote voeten achter zich over de vloer van de gang kletsen, hij komt in volle vaart tegen haar aangerend om niet te missen hoe Chris Space Man al haar eerdere daden zal overtreffen, en hij werpt zich gretig tegen haar aan.
> Op dat moment worden ze allebei met geweld achterover geslagen terwijl er een geluid weerklinkt dat heviger is dan alle donders en bliksems bij elkaar. (*Gebreken,* 196)

Auch bei dieser Tötung ist letztendlich nicht zu entscheiden, ob Chris sie bewußt begeht oder nicht. Drückt sie ab, oder löst sich der Schuß nur, weil Tommie sie anstößt? Fraglich ist ebenfalls, ob Chris überhaupt begreift, daß sie zwei Menschen getötet hat. Am Schluß des Buches sinniert sie zumindest über ein Wiedersehen mit ihrem 'unsterblichen' Bruder Waldo (*Gebreken,* 236). Daß sie einen Fremden und darüber hinaus völlig unschuldigen Mann erschossen hat, scheint nicht zu ihr durchzudringen; sie bezeichnet ihn in ihrer Phantasie immer noch als den 'deurwaarder', den von ihrer Mutter so verhaßten Gerichtsvollzieher, und

---

[184] Wiederum werden hier die Worte von der ersten Tötung wiederholt, während Chris überlegt, wie sie Agnes 'retten' könne, gehen ihr die Worte 'Ik ben een engel met een tweesnijdend zwaard. Ik ben de *Engel van de Gerechtigheid.*'durch den Kopf. (*Gebreken,* 185)

ist stolz und froh, ihn 'verjagt' zu haben.[185] Aus diesem Erlebnis schöpft sie sogar Selbstvertrauen, daß ihr erlaubt, sich gegenüber ihrer Mutter, die sie ansonsten eher ignoriert hat, durchzusetzen:

> 'Wat kijk je nou kwaad, Christine?'
> 'Ik heet Chris,' zegt ze hard.
> Haar moeder kijkt haar geschrokken aan.
> Ze springt overeind, rent het teras af en steekt de weg over. Er staat een grote eik in de berm. Ze zet zich af, grijpt de onderste tak, trekt zich op. Ze is zo sterk als de Hulk en ze heeft de deurwaarder weggejaagd, of iemand dat nu gelooft of niet. Zij is een engel met een tweesnijdend zwaard. Zij is de Engel van de Gerechtigheid. (*Gebreken,* 232)

So wird aus dem unbeachteten Mißbrauchsopfer Chris eine zweifache (unbewußte?) Mörderin, aber eine, die sich nun stark und selbstsicher fühlt und weiß, daß sie sich gegen Dinge, denen sie früher anscheinend schutzlos ausgeliefert war, wehren kann.

In beiden Romane, sowohl bei Ange und Irthe, als auch bei Chris, werden Fallbeispiele herangezogen, in denen sich die Mädchen nicht anders zu wehren wissen. Wie Ange und Irthe keine andere Möglichkeit sehen, die Situation um ihren Vater zu verändern, hat Chris als Mißbrauchsopfer keine Anlaufstelle, der sie sich anvertrauen könnte. Zusätzlich ist sie zwischen Liebe und Bewunderung für ihren Bruder und der Abscheu gegen seine nächtlichen Taten hin- und hergerissen.

In Dorresteins Literatur kommt dieses Motiv der Tötung als Mittel zur Beendigung unhaltbarer Zustände des öfteren zum Tragen. Auch in *Ontaarde moeders* beschreibt sie die Tötung der lieblosen Mutter durch das traumatisierte Vergewaltigungsopfer Meijken als kathartische Reinigung. Die Tötungsszene ist dabei eher grotesk: Die schwer übergewichtige Meijken wuchtet sich bei ihrer greisen Mutter auf den Schoß, mißinterpretiert deren verzweifelte Versuche, sich zu befreien, als Zeichen der Rührung:

> Moeder stoot een kreet uit. Ze spartelt met haar benen. Ze probeert iets te zeggen, maar er bestaan immers geen woorden voor wat haar dochter is overkomen, en ze kan alleen zinloze klanken voortbrengen, zoals passend is bij een groot verdriet. (...) Elke spier in haar lichaam ontspant zich en een weldadige warmte maakt zich van haar meester. Ze legt haar hoofd op moeders schouder. Ze slaat de armen om haar heen. Eindelijk veilig bij haar op schoot.. (...) Stil maar, 'fluistert ze, terwijl Moeders stem wegsterft, 'zeg maar niets.' De tijd van aanklachten en verwijten is voorgoed voorbij. (*Moeders*, 210)

Ähnlich wie bei Chris, als sie den fremden Herrn erschießt, dringt es nicht zu Meijken durch, daß sie dabei ist, ihre Mutter zu ersticken. Ähnlich wie bei Chris, als sie ihren Bruder vom Kai stößt, rächt sie sich unbewußt für das ihr angetane Leid – nicht für die Vergewaltigung, sondern für die Behandlung durch ihre Mutter im Anschluß daran.[186] Die literarische Technik, die das Groteske der Szene kreiert, besteht darin, daß die Reaktionen der

---

[185] Da Agnes die Leiche beiseite schafft und danach einen Hirnschlag bekommt, wird der Tote im Verlauf des Romans auch nicht mehr entdeckt.
[186] Siehe S. 156f., insbesondere Fußnote 104.

sterbenden Mutter von Meijken gemäß ihrer eigenen Wunschvorstellungen konsequent fehlinterpretiert werden.

Dorrestein benutzt das Mörderinnenmotiv aus Rache also öfter, wobei es im Prinzip heikel ist, von wirklichen Morden zu sprechen. Was dargestellt wird, sind verschreckte Kinder, die aus Versehen, unbewußt oder in einer Art Rausch töten. Die Charakterisierung trifft auch auf die über fünfzigjährige Meijken zu, die sich im Moment der Tötung wieder in die Rolle des kleinen Mädchens auf Mutters Schoß zurückversetzt. Einzig Ange und Irthe haben den Mord an ihrem Vater mehr oder weniger kaltblütig geplant – soweit man bei Kindern von vier und sechs Jahren davon sprechen kann. Die Motive liegen jeweils klar auf der Hand, allein die Frage der Schuld und Zurechnungsfähigkeit bleiben offen. Die konkrete Autorin Dorrestein selbst kommentiert die Thematik ihrer Bücher in eine Interview folgendermaßen:

> Je kunt ook zeggen: het gaat om vergelding en nog eens vergelding. Meestal draait het om personen die de een of andere vorm van gerechtigheid nastreven. In mijn romans zijn vrouwen vaak het slachtoffer, maar ze zijn ook niet te beroerd om zich te wreken, om het heft in eigen hand te nemen en af te rekenen met hun slachtofferschap. Het patroon is: er wordt hun iets aangedaan en ze slaan terug. (Heyting 1997)

Dorrestein überträgt also das Credo der neuen Frau der Neunziger auf ihre literarischen Figuren: nicht Opfer, sondern selbstbewußte, wehrhafte Frauen oder Mädchen, wiewohl die Aggressivität in erster Linie reaktiver Art ist. Die Nachfolgerinnen Klytämnestras leben also.

Darum dreht es sich auch bei Mirjam Boelsums *Slangen aaien* (1998), in dem die siebzehnjährige Mariecke interne Erzählerin und charaktergebundener Fokalisator ist. Sie wird verdächtigt, etwas mit dem Tod ihres Lehrers Van Brunschot zu tun gehabt zu haben. In einer psychiatrischen Klinik soll mit Hilfe einer Psychotherapeutin der Tathergang rekonstruiert werden.

Der Lehrer hatte Mariecke einst sexuell mißbraucht(*Slangen aaien*, 23f.), was aber mit seinem Tod nicht in unmittelbarer Verbindung steht. Mariecke ertränkte den Lehrer, weil er die Ehre ihrer Freundin Daniëlle beleidigte, in dem er sich über ein Gedicht lustig machte, das Daniëlle geschrieben hatte. Mariecke hatte es ihm vorher gegeben und so suggeriert, es sei von ihr. Ursprünglich waren die beiden zu Van Brunschot gegangen, um ihn auszurauben. Aus dem Gespräch, das Mariecke mit ihm führt, um von Daniëlles Raubzug durch seine Wohnung abzulenken, wird ein handfestes Trinkgelage, in dessen Zuge man gemeinsam an den Strand zum Baden fährt. Der Mord passiert, weil der betrunkene Lehrer ausgelassen Daniëlles Gedicht zitiert ("Ik ben een nijlpaard. (...) Ik hap naar vlinders") und Daniëlle augenblicklich erstarrt. (*Slangen aaien,* 155)

Ihr Gesichtsausdruck erinnert Mariecke an eine andere Geschichte, von ihrer Freundin Jessica. Diese war, ebenso wie Daniëlle, vor nichts bange gewesen und für Mariecke ein Muster an Kraft und Stärke. Bis sie eines Tages von einer Gruppe Jugendlicher abgefangen und am Strand eingegraben wird. Mariecke muß zusehen, wie die Jungen auf Jessica urinieren

und tut nichts ("Ik had me los kunnen rukken, maar ik deed niets"., S*langen aaien,* 153) Jessica springt danach in die kalte See, kommt blaugefroren wieder heraus. (*Slangen aaien,* 153f.) Mariecke bringt ihre Freundin zu ihrem Vater, einem Arzt, der sich weigert, der nach Urin stinkenden Jessica zu helfen. (S*langen aaien, 93)* Für Jessica kommt danach jede ärztliche Hilfe zu spät, sie stirbt an einer Lungenentzündung . (S*langen aaien, 98)*.

Als sie bei dem Bad im Meer mit van Brunschot bei Daniëlle denselben Gesichtsausdruck sieht wie einst bei Jessica, erinnert sie sich daran, was ihr Daniëlle einst über den Umgang mit Schlangen gesagt hatte: "'Je moet hem in de ogen kijken, (...) dan kan hij niets doen'. Ik wilde wel, maar ik kon niet." (*Slangen aaien*, 57) Dieses Mal wird sie nicht tatenlos zusehen, wie ihre Freundin erniedrigt wird:

> Opeens wist ik het. Je moet een slang in de ogen kijken. Ik wist wat ze had bedoeld. Ik zwom naar voren om hem aan te kijken. Zijn ogen waren boller zonder bril. Ik keek en ik duwde. Er was niets aan, ik deed het gewoon. Het ging ongelooflijk makkelijk, ik hoefde helemaal geen moeite te doen. Hij ging lachend onder en die lach werden bubbels als van een leeg bierflesje dat je onderhoudt. Plop, plop, naar het oppervlak, en toen hield het op.
>
> 'Ik durfde het, ik heb het gedaan.' (*Slangen aaien,* 156)

Die Darstellung des Mordes ist auffällig lapidar. Der Vergleich des Mordopfers mit einer leeren Bierflasche und die erstaunliche Leichtigkeit der Tötung betonen die Unwichtigkeit des ausgelöschten Lebens. Wichtig für Mariecke ist allein die Tatsache, daß sie in der Lage war, durch diesen Akt ein Zeichen zu setzen: Sie ist stolz darauf, in einer unangenehmen Situation die Initiative ergriffen zu haben, anstatt sie passiv über sich ergehen zu lassen.

Der Mord kann als Folge einer Verkettung unglücklicher Umstände, in die Mariecke verstrickt ist, gewertet werden: lieblose Eltern, die sich nicht um sie kümmern, ein gefühlskalter Vater (den Mariecke, nach dem Vorfall mit Jessica nicht mehr 'Pap', sondern nur noch 'de specialist' nennt), vom Lehrer mißbraucht, tatenlose Zeugin Jessicas Erniedrigung und das Gefühl, nichts ändern zu können. Wie Chris, die meint, mit der Tötung des Mannes eine gute Tat getan zu haben, ist Mariecke nach dem Mord stolz darauf, endlich gehandelt zu haben. Ihre Therapeutin verzeichnet, nachdem Mariecke die Geschichte des Mordes endlich geschildert hat, in ihrer Akte nur einen Strich, der besagt, sie wisse nicht, was passiert sei. (*Slangen aaien,* 157)

Die Reaktion dieser Mitwisserin des Verbrechens ist vielsagend: Durch ihr Schweigen wird die Wahrheit über die Umstände des Todes van Brunschots wahrscheinlich nie ans Licht kommen. Die Therapeutin wird zur Komplizin, denn eine Strafe für die Mörderin Mariecke wird somit unwahrscheinlich.

Die Täterin ist auch hier zuerst Opfer, oder solidarisiert sich extrem mit anderen Opfern (männlicher) Gewalt. Ein wichtiger Faktor der Entwicklung zum Mord hin ist das schlechte Verhältnis zu den Eltern, auch hier findet sich eine Parallele zu den Romanen Dorresteins. Eltern, die ihre Töchter verwahrlosen und Väter, die ihre Frauen schlecht behandeln, leben in

diesen Romanen gefährlich. In *Vermoorde onschuld* von Karin Overmars plant die Protagonistin Eva einen Giftmordanschlag auf ihren Vater, der letztlich nur daran scheitert, daß die Tabletten, die sie wochenlang gesammelt hat, sich nicht in Milch auflösen lassen. Konkreter Anlaß war auch hier der Wunsch, der Mutter nach Streit mit dem Vater zu helfen. (*Onschuld,* 49f.)

Die tatsächliche oder emotionale Abwesenheit der Eltern ist ein wesentlicher Bestandteil in den Geschichten der Mordmädchen. Danielle Serdijn spricht in Anbetracht der Protagonistinnen von Boelsums, Overmars[187] und Reissel[188] von "Deze meisjes zijn moderne Pipi (sic!) Langkousen" (Serdijn 1998). Der Vergleich mit Pippi Langstrumpf ergibt sich für Serdijn nicht nur aus der Situation der relativen Elternlosigkeit, sondern durch die einheitliche Charakterisierung: Sie seien eigensinnig, naseweis, vorwitzig und hätten alle eine große Klappe. (Serdijn 1998)

Serdijn beschreibt das Bild der Frau in der Literatur der neunziger Jahre, das weitestgehend übereinstimmt mit dem Idealbild der Frau, das in den Neunzigern geschaffen wurde. Die jungen Romanheldinnen schrecken darüber hinaus vor Gewalt nicht zurück. Trotz der Tatsache, daß hier keine zerquälten Opfer am Werk sind, die sich für die Unterdrückungen des Patriarchats im Allgemeinen rächen, ist die Nähe zum feministischen Thriller nicht von der Hand zu weisen. Mariecke rächt das Leid ihrer Freundin Jessica (das ihr durch Männer zugefügt wurde) und deren Tod (an dem sie ihrem Vater die Schuld gibt) stellvertretend an dem Lehrer.

Willem Kuipers zieht in seiner Rezension, in der er *Slangen aaien* ansonsten mit *Catcher in the Rye* von Salinger vergleicht, folgerichtig feministisch anmutende Schlüsse über die Intention des Romans:

> (...) uit het verhaal (...) rijst geleidelijk aan een bepaalde visie op, niet één die per se het gedrag van de eigentijdse jeugd wil doorgronden, maar die tot uitdrukking wil brengen hoezeer onze wereld wordt beheerst door (veelal schaamteloos pissende) mannen, wier akelige, ijdele, zelfingenomen gedrag treffend gesymboliseerd wordt door Mariecke's vader, 'de Specialist'. Op een ander niveau – het sterkste punt in dit boek – accentueert Boelsums de hopeloze contingentie van het bestaan, die zichtbaar wordt als je het leven ontdoet van de (mannelijke) planning die er in schijn een orde aan geeft. (Kuipers, 1998)

Kuipers bleibt als Rezensent, der in Marieckes Tat eine Auflehnung gegen die allgemeine männliche Ordnung sieht, relativ einsam. Frans de Rover scheint den Mord als Folge eines individuellen Konflikts zu sehen. In seiner Rezension ist Mariecke "eigenlijk een klierige rotmeid (...), maar tegelijk fascineert en vertedert ze. (...) wat ze Van Brunschot heeft aangedaan, deed ze ter verdediging van de integriteit van de uitlokster Daniëlle, en uiteindelijk als wraak op de specialist." (Rover 1998) Bart Vervaeck stellt Boelsums in eine

---

[187] Der Roman *Vermoorde onschuld* wurde im Rahmen von Kapitel 3.5 bereits besprochen; siehe S 160ff.

[188] In deren Roman *Baby Storm* (1996) verübt die Hauptfigur nach ihrer Kündigung einen Anschlag auf ihren Chef. (*Baby Storm,* 127)

Reihe mit Giphart und Grunberg[189], *Slangen aaien* ist für ihn nur ein Teil aus "de reeks portretten van gekwetste pubers en moeilijke jongeren." (Vervaeck 1998)

In der Schnittmenge dieser drei Rezensionen erscheint *Slangen aaien* als typischer Roman einer problematischen Jugend, qua Themenwahl und Stil eng verbunden mit anderen Romanen der Neunziger und darüber hinaus auch noch typisch für das Genre Frauenkrimi – nicht umsonst wurde *Slangen aaien* für *De Gouden Strop* nominiert[190].

Romane, die von Mörderinnen handeln, scheinen in den neunziger Jahren stärker auf feministische Inhalte zurückzufallen als die Literatur über die anderen bisher behandelten Gewalttaten. Kaltblütige, berechnende Morde aus Motiven wie Eifersucht oder Machterhalt wurden bisher ausgespart. Daß dies auch anders geht, zeigt *De rode strik*[191] (1994) von Mensje van Keulen. Zwei Schwestern, Maria die Ich-Erzählerin des Romans, und Bee, ca. zwölf und zehn Jahre alt, ermorden den verhaßten Freund ihrer bisher alleinerziehenden Mutter. Die Mutter trifft ihren Freund zunächst heimlich, wenn die Kinder im Bett sind und gibt zunächst auch keine Auskunft über ihren Besuch, wenn Maria, danach fragt. (*Strik,* 54)

So wissen die Mädchen von der Existenz des Mannes, bevor die Mutter ihn offiziell als 'Oom Leen' präsentiert. Die Mädchen mögen den Mann beide auf Anhieb nicht und nennen ihn heimlich "de beestenman". Die Mutterfigur ist nicht grundsätzlich als Rabenmutter charakterisiert, die ihre Töchter vernachlässigt. Kommunikation zwischen Mutter und Töchtern funktioniert aber genau dann nicht, wenn es um den neuen Mann geht, selbst von der Schwangerschaft der Mutter erfahren die Mädchen erst, nachdem die Mutter wegen einer spontanen und sehr blutigen Fehlgeburt (die die Mädchen ungeheuer erschreckt, da sie befürchten, die Mutter könne verbluten) ins Krankenhaus muß. Und selbst dann nur, weil sie ein Gespräch des *beestenman* mit der Nachbarin belauschen. (*Strik,* 173)

Zu dem ohnehin schon aufgestauten Haß und der Eifersucht auf den Freund kommt bei den Mädchen nun auch noch die Eifersucht auf das ungeborene Kind (und die Erleichterung, daß es nicht geboren wird), die Angst, vor einer weiteren, vielleicht fatalen Schwangerschaft der Mutter. Der Schuldige ist schnell gefunden, die Mädchen beschließen, den *beestenman* zu ermorden, um künftig Schlimmeres zu verhindern.:

> 'Ze mogen niet opnieuw proberen er eentje te maken.'
> 'We vermoorden hem toch.'
> 'Ja', zei ik. 'Hij is zelf een moordenaar, hij moet naar de hel. Hij heeft haar zowat doodgemaakt met zijn ding. Zijn geslacht, zijn penis, zo heet het in *Het wonder der Geboorte*, dat ding van hem.' *(Strik,* 174)

---

[189] Vervaeck bezieht diesen Vergleich nicht nur auf die Themenwahl, sondern auch auf den Stil: "Net als alle Grunbergianen gebruikt Boelsums voortdurend veralgemenende zelftyperingen, die aan de lezer gericht worden (...)". (Vervaeck 1998)

[190] Vgl. S. 248.

[191] Im Folgenden durch *Strik* abgekürzt, benutzt wird die Ausgabe von 2001.

Die Planung des Mordes vollzieht sich ähnlich wie bei Ange und Irthe aus *Het hemelse gerecht:* Maria und Bee phantasieren von Giftmord (177f.), einem vorgetäuschten Selbstmord mit durchgeschnittenen Pulsadern (179) oder Tod durch Erwürgen (180), um sich dann für Quecksilber in indonesischem Essen zu entscheiden (um den Geschmack zu überdecken), zu dem sie den *beestenman* überreden wollen. Der Mord wird also minutiös und kaltblütig geplant. Der Komplott gerät in Gefahr, als eine besorgte Nachbarin die Mädchen zum Essen holen will:

> De toon in haar stem deed me aan mijn moeder denken. Niet vergeten: ik ben sterk, heel sterk. Ik vertelde kalm waarom we moesten afwachten.
> 'Maar als jullie niet beneden kunnen komen, kind, dan brengen we toch wat!'
> Het was waar: ik ben sterk. Ik ben zo sterk. Ik ben sterker dan het hout van Nino's hok, sterker dan de bomen aan het eind van de tuin, sterker dan iedereen, maar dan ook iedereen om me heen.
> 'Dank u wel. Maar we hebben al met oom Leen afgesproken dat we Indisch halen. (*Strik,* 183)

Der *beesteman* gefährdet den Plan auch noch, in dem er zunächst für die Mädchen kochen will. Bee und Maria ihrerseits beharren hartnäckig auf ihrem Wunsch nach indonesischem Essen. Anstatt auf den Wunsch einzugehen, nimmt er jedoch Nino, das zahme Kaninchen der Mädchen (das er ihnen selbst geschenkt hat) aus dem Käfig und schlägt vor, es zu schlachten und zu schmoren:

> 'Nee!' riep Bee.
> Ze probeerde Nino weer te pakken, maar de beestenman gaf haar een duw.
> Toen wist ik zeker dat het geen grap was.
> 'Ik weet het al,' zei hij. 'Ik draai 'm zijn nek om. Krak. Met mijn blote handen. Dat is dan gelijk een mooi lesje, want dan gaan we 'm samen villen, zodat je kan zien hoe al die spiertjes lopen waarmee een konijntje springt.'
> Hij liet Nino zakken tot voor zijn gezicht en legde zijn linkerhand om zijn nek.
> En toen deed ik het. Toen deed ik waar ik niet bij nadacht, omdat het vanzelf ging, zoals opstaan als je gevallen bent of springen over een plas.
> Onze keuken was niet groot, ik hoefde maar een stap te doen en mijn arm te strekken. Ik pakte de pan die op het fornuis stond. Het was de zwarte koekepan met het houten handvat die nog vet was van het eieren bakken. Ik pakte hem en ik sloeg. Ik sloeg tegen zijn hoofd. (*Strik*, 186)

Maria muß noch einmal zuschlagen, bevor der Mann endlich zusammensackt. Die Stärke, die sich vorher selbst suggeriert hat, zeigt sie nun auch in der Praxis. Fast wie in *Het hemelse gerecht* schleppen die Schwestern ihn daraufhin zur Treppe und stoßen ihn herunter, um einen Unfall vorzutäuschen und um dafür zu sorgen, daß er wirklich stirbt, falls Maria ihn nicht richtig getroffen haben sollte (*Strik,* 186f.) Die einzige Sorge, die beide haben, ist, daß er vielleicht nicht tot sein könnte. Um ihn komplett aus ihrem Leben zu streichen, zerreißen sie alle Fotos, auf denen er zu sehen ist, und sprechen sich ab, niemandem zu erzählen, was wirklich passiert ist. Maria ist die treibende Kraft, die ihre Schwester Bee einschwört: "Hij is dus gewoon zelf met zijn dronken kop van de trap gevallen, begrijp je?" (*Strik,* 188)

Die intertextuelle Ähnlichkeit zu dem Ausspruch "Een dronken man stapt gemakkelijk mis" aus *Het hemelse gerecht* ist unübersehbar. Die Vertuschung des geplanten Mordes stellt für die Mädchen kein schwerwiegendes logistisches Hindernis dar, sondern wird als geringes Problem eingestuft. Viel schwieriger ist in diesem Fall die eigentliche Tötung, den der Sturz

von der Treppe führt nicht zum erwünschten Ergebnis. Der *beestenman* rappelt sich erneut auf und kriecht die Treppe wieder hinauf. Maria nimmt das Geschehen nun endgültig in die Hand:

> Boven op het hoofd van de beestenman zat ook een wond. Van de fiets? Een trapper? Het stuur? Hij hijgde, en er klonk gepruttel alsof hij wat wou zeggen. Ik was sterk en hij was dood. Ik hoefde nooit een woord meer van hem te horen. Ik tilde mijn voet op en schopte, schopte hem in zijn gezicht. Ik schopte hem naar de hel. (*Strik*, 192f.)

Bee, die jüngere der Geschwister, steht nach dem Mord unter Schock und wird in die Psychiatrie eingewiesen, wo Maria sie jeden Tag besucht. Der Roman endet nur wenige Tage nach dem Mord mit einem Besuch Marias bei Bee, bei dem sie Nino hineinschmuggelt, um ihrer Schwester eine Reaktion zu entlocken. Maria beharrt bei einem Gespräch mit dem Psychiater Bees darauf, der Freund der Mutter sei betrunken die Treppe heruntergefallen und lügt, sie und Bee wären froh gewesen, in Oom Leen wieder einen Vater gefunden zu haben, das Verhältnis sei gut gewesen. (*Strik*, 199f.)

Bee weigert sich zu sprechen und reagiert auf nichts mehr, was Maria allem Anschein nach mehr belastet, als der Tod des verhaßten *beestenman.* Zum Schluß schwört sie die stumme Schwester erneut ein, gleichzeitig sind dies die letzten Worte des Romans:

> We delen meer dan een geheim, Bee. Vergeet dus het hele geheim. Ik zou het zo weer doen, daarom weet ik dat het voorbij is.
> Ik was erbij toen hij onder de grond ging. Afgelopen en begraven, amen. Ik krijg het koud. Kijk me nou eens aan. Ik zie toch echt iets in je ogen. En je hand. Het is niet mijn hand die aait, kom nou, ik ben niet gek, het is jouw hand, kijk zelf dan, kijk. (*Strik*, 205)

Was Maria von den Dorresteinschen Täterinnen, vor allem von Chris und Meijken, unterscheidet, ist, daß sie die Tat bewußt und kaltblütig begeht und der Tod ihres Opfers sie wirklich befriedigt. Wurde der Schlag mit der Bratpfanne noch im Affekt ausgeführt, so geschieht der Treppensturz und der tödliche Tritt ins Gesicht des Opfers überlegt. Maria wird nicht, wie Chris, erst stark, weil sie lernt, daß sie sich wehren kann, sondern sie kann die Tat begehen, weil sie sich stark fühlt.

Maria ist nicht in dem Maße eine Opferfigur, wie die Dorresteinschen Mädchen. Sie wurde nicht mißhandelt oder tyrannisiert, bei ihr geht es um den alltäglichen Konflikt eines Kindes, das den Freund der Mutter nicht leiden kann. Verschlimmert wird dieser Konflikt dadurch, daß die Mutter mit den Kindern nicht über den neuen Mann redet. Auch nicht, als Maria ihr sagt, daß beide ihn nicht leiden können. Maria läßt nach und nach ihrem ganzen Unmut freien Lauf, die Mutter ignoriert die Bemerkungen. (*Strik*, 127f.)

Die Kraft, die Maria sich kurz vor dem Mord noch selbst einredet, kommt nicht von ungefähr: Sie ist kein verhuschtes Mädchen, das sich in Phantasiewelten flüchtet, sondern streitbar und nicht zimperlich, vor allem wenn es um Kräche mit ihrer Freundin/Feindin Leida geht (29f., 90, 103, 113) oder darum, ihre Schwester Bee zu ärgern (36f., 49f., 72f.). Die kurze Charakterisierung auf dem Klappentext ist treffend: "Ze is eigenwijs, geestig,

ontroerend en een tikje boosaardig". Es ist kein Zufall, daß von beiden Schwestern sie diejenige ist, die zum fatalen Schlag ausholt, da sie grundsätzlich die aggressivere ist. In *De rode strik* ist Gewalt nicht das letztes Mittel zur Verhinderung der totalen Katastrophe ("Do it to them before they do it to you"), die einzig konkrete Bedrohung durch Oom Leen gilt dem Kaninchen. Hier wird die Gewaltbereitschaft eines Mädchens eklatant unterschätzt, das versucht, seinen Status im Familienverbund zu wahren, den vermeintlichen Rivalen in der Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Mutter auszuschalten und somit das Revier zu verteidigen. Die Begründung, man wolle die Mutter vor dem *beestenman* schützen scheint eher vorgeschoben. Der Mord geschieht nicht zum Selbstschutz oder zur Verteidigung, Oom Leen ist kein Stellvertreter des patriarchalischen Unterdrückungsapparats, sondern er ist den Mädchen einfach unsympathisch.

Im Grunde tut er nichts Böses, zumindest rapportiert die Ich-Erzählerin Maria keine Übergriffe des verhaßten Stiefvaters in spe. Aber alles, was in dem Roman geschieht ("de onderhuidse machtsstrijd binnen het gezin" (Vullings 1994)) wird ausschließlich durch "Maria's van haat gloeiende ogen" (Vullings 1994) wahrgenommen. Laut Vullings ist die Wahl des internen Fokalisators dafür verantwortlich, daß "de moord door de twee zusjes op de 'beestenman' Leen (...) als een volstrekt juiste handelswijze, iets heel natuurlijks" dargestellt wird. Er beklagt in seiner Rezension, daß die abstrakte Autorin mit dem Wahnsinn Bees eine moralische Strafinstanz einführt, anstatt den Leser mehr sich selbst zu überlassen. (Vullings 1994)

Joris Gerits stört hingegen gerade das Amoralische der Erzählung. Er hält die extremen Haßgefühle der Mädchen und die Geschwindigkeit, mit der diese in konkrete Mordpläne übergehen, schlicht für unglaubwürdig. Umso mehr, als daß er an Leens Betragen keinen Grund dafür sieht:

> (...) hij is natuurlijk een pak ouder en in hun ogen en grof type, maar hij schoffeert hen niet, is op zijn onbehouwen manier zelfs vriendelijk. Als het moorddadig verzet van de zusjes tot uiting zou komen in gefantazeerde spelletjes of verhalen die (sic!) elkaar vertellen dan zou dat psychologisch zonder meer acceptabel zijn. Maar van kinderen die niet geïsoleerd, maar geïntegreerd leven in hun buurt en op school, die door hun moeder niet aan hun lot worden overgelaten wegens haar nieuwe relatie, maakt de schrijfster het niet duidelijk dat ze een moord plegen met voorbedachte rade. En al helemaal niet dat de oudste toch maar een twaalfjarige puber daarbij over zoveel beheersing beschikt dat ze de beestenman, na een eerste aanslag waarbij ze hem met een koekepan bewusteloos heeft geslagen en de trap afgeduwd, opnieuw naar beneden schopt als hij zich zwaar gewond weer naar boven heeft gesleept. En dan is ze nog in staat haar gillende zusje in bedwang te houden, een buurvrouw doodkalm te woord te staan en elk spoor van het bloedbad uit te wissen! We weten dat kinderen geen doetjes zijn – volgens Freud zijn ze zelfs polymorf pervers – maar als auteur moet je minimaal voor je lezers aannemelijk maken waarom personages zich extreem abberant gaan gedragen. Het feit dat de man hun lievelingskonijn op een inderdaad weinig fijnzinnige manier voor hun ogen wil afmaken om het in de pot te steken, is daarvoor geen voldoende reden, ook al wil Mensje van Keulen mij dat doen geloven. (Gerits 1995)

Gerits stört sich an dem, für sein Empfinden, Unmotivierten, Amoralischen, Unglaubwürdigen und Willkürlichen des Mordkomplotts. Die dargestellte Bösartigkeit der Mädchen, die aus dem Nichts zu kommen scheint, kollidiert deutlich mit seinem Empfinden

der Realität. Er sei zwar kein Fürsprecher der Auffassung, Literatur müsse die Wirklichkeit abbilden, fährt er fort, aber für einen Roman, der sich ansonsten realistisch gebe, gälten doch Grenzen des Annehmbaren. *De rode strik* sei mißglückt. (Gerits 1995)

Es ist deutlich, daß mit *De rode strik* eine Grenzüberschreitung begangen wurde, die Gerits nicht nachvollziehen kann (und will). Es handelt sich unterschwellig um die Abweichung von der Norm des feministischen Krimis, der Mord vornehmlich als weiblichen Racheakt für vorausgegangenes männliches Unrecht an Frauen definiert. Was Gerits als unannehmbare Realitätsferne bezeichnet ist nichts anderes als der Umstand, daß der Mord von Kindern (wobei nahe liegt, ihm zu unterstellen, daß die Tatsache, daß es sich um Mädchen handelt, ebenfalls eine Rolle spielen mag) begangen wird, denen er die dargestellte Gewalttätigkeit nicht zutraut, und außer Haß und Eifersucht kein Motiv zu entdecken ist. Er echauffiert sich über die (im Sinne Strauchs) politisch nicht korrekte Darstellung eines Mordes.

Politische Unkorrektheit wie diese in Sachen Mord sind auch selten. Ähnliches findet man noch in Corinne Kislings *De engelenbak* (1994). Die Hauptperson ist die interne Fokalisatorin Jana, deren Lebensgeschichte eng verknüpft ist mit der Familie, bei der sie als Kindermädchen gearbeitet hat. Vom ersten Arbeitstag an stolpert Jana immer wieder über Leichen, die irgendwie mit den Mitgliedern der Familie in Verbindung stehen.

Daß es sich bei den vielen ungeklärten Todesfällen um Mord handelt, ist Jana lange nicht zweifelsfrei bewußt. Lange ist sie nicht sicher, ob die vierzehnjährige Hubertine den plötzlichen Erstickungstod des kleinen Bruders selbst herbeigeführt hat; klar ist nur, daß Hubertine als Letzte im Zimmer war und dort das bereits tote Kind gefunden haben will. (*De engelenbak,* 51) Der Tod wird offiziell als Folge einer Hirnhautentzündung gedeutet. Der einzige Hinweis auf eine Mordtat durch die notorisch eifersüchtige Schwester besteht in "het felle vlammetje onverholen triomf in de ogen" von Hubertine, als die Todesmeldung im Familienkreis verkündet wird. (*De engelenbak,* 51) Ebenfalls anwesend war Hubertine beim Tod ihres Vaters, dessen Umstände ebenfalls darauf hinweisen, daß Hubertine auch hier nachhalf. (*De engelenbak,* 155)

Erst Jahrzehnte später, in einem Altersheim, entlarvt die inzwischen Demenzkranke Hubertine sich in einem ihrer wenigen lichten Momente ihrem ehemaligen Kindermädchen Jana gegenüber als Mörderin:

> Moord zit in de familie, Jana, wist je dat niet? (...) Het is erfelijk. Je wordt ermee besmet. En denk je dat ze vergeven zullen worden, Jana? Al die moordenaars? Denk je dat je ongestraft zomaar een vrouw of een moeder vermoordt? Of een broertje bijvoorbeeld? Of een vader? (*De engelenbak,* 171)

Das späte Geständnis hat keine Konsequenzen. Es wirft lediglich ein neues Licht auf zwei der mysteriösen Todesfälle im Familienkreis. Die Mörderin Hubertine ist durchaus artverwandt mit der Mörderin Maria aus *De rode strik*. Auch Hubertines Morde halten sich

nicht an die Spielregeln des Frauenkrimis, es werden keine Stellvertreter des patriarchalischen Unterdrückungssystem in Selbstjustiz beseitigt. Das Motiv ist jeweils Haß und Eifersucht.

Die Darstellungen von Mörderinnen in der Literatur orientieren sich sehr stark an den feministischen Thrillern. Oft reaktiv auf vorangegangene männliche Gewalt werden entweder die Gewalttäter selbst oder aber Stellvertreter getötet. Es ist also nicht verwunderlich, daß die Rezensenten diese Literatur mitunter auch als feministisch intendiert bewerten. Fehlen die typischen Ingredienzien des Frauenkrimis aber völlig, werden sofort Stimmen laut, die den Realitätsgehalt des Romans anzweifeln: Mädchen würden aus solch lapidaren Gründen keinen Mord begehen.

Bezeichnenderweise sind die Mörderinnen in den meisten Fällen sehr jung und rächen mitunter auch Leid, das ihren Müttern angetan wurde. Wiederum wird Wehrlosigkeit auf eine ältere Generation projiziert, während jüngere Frauen und Mädchen ihr Schicksal selbst bestimmen, auch durch Gewalt: lieber ein Ende mit Schrecken als Schrecken ohne Ende.

Mit den mordenden Mädchen wird in den Romanen besonders behutsam verfahren. Ihre Taten werden von anderen Erzählinstanzen oder Romanfiguren kaum diskutiert oder hinterfragt, sie bleiben meist unentdeckt und ungesühnt. Diese Art der Darstellung enthält keine Anklage gegen die Täterinnen, es wird, ganz im Gegenteil, eher um Verständnis für sie geworben. Dort, wo die Morde nicht reaktiv auf männliche Gewalt geschehen, wird zumindest ein eingehendes Psychogramm der Täterin erstellt, das die Tat, so nicht entschuldigt, doch mindestens erklärt.

Eine prominente Rolle spielt die Annahme eines grundsätzlichen Gewaltpotentials von Mädchen und Frauen, ohne die das die Taten nicht möglich wäre. Von einer positiven Bewertung kann dabei nicht die Rede sein, von einer Verurteilung allerdings auch nicht. Die Darstellungen schließen sich nahtlos an die oft erwähnten fiktiven Leinwandheldinnen an, denen Gewalt nicht fremd ist. Die Literatur trägt also ihren Teil zur Installierung dieses neuen, aggressiven Frauenideals der neunziger Jahre bei.

5.4 Die Kindermörderin anno 1998

Die Definition einer Kindermörderin bzw. einer Kindsmörderin ist nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Schuld daran ist das Nebeneinander von mehreren Begriffen im deutschen Sprachgebrauch, die selten genug im Bewußtsein unterschiedlicher Bedeutungsebenen benutzt werde. Als juristischer Begriff ist 'Kindsmörderin' korrekt, der oft auch als 'Kindsmörderin' daherkommt. Gemeint ist aber nicht einfach eine Frau, die ein Kind

tötet, sondern laut § 217 des StGB der Kindestötung die Tötung eines nicht-ehelichen Kindes durch die Mutter unmittelbar nach der Geburt.[192]

Das Delikt der Kindstötung ist geschlechtsspezifisch; Männer können keine Kindsmörder sein. Wohl wird aber von Männern als 'Kindermördern' gesprochen, nämlich dann, wenn sie Kinder töten. Parallel dazu gibt es dann auch die Bezeichnung 'Kindermörderin', die das gleiche meint, und manchmal auch etwas anderes, nämlich die eigentliche Kindestötung im juristischen Sinne, wobei sie eigentlich Kindsmörderin genannt werden müßte, manchmal auch Kindsmörderin. Zumindest Mitschuld an dem synonymen Gebrauch verwandter Begriffe mit ursprünglich unterschiedlichem semantischen Inhalt im Deutschen scheint H.L. Wagner zu sein, der seinem bekannten Drama über eine Kindsmörderin den Titel *Die Kindermörderin* gab. Im Nachwort der Reclamausgabe findet sich ein Verweis darauf, daß Wagners Drama als Erstquelle für den Begriff angesehen wird und viele Herausgeber den Text unter dem korrigierten Titel 'Die Kindsmörderin' verlegten. (Fechner 1969:165)

Um dem wahllosen Nebeneinander eine Grenze zu setzen, wird im Folgenden von 'Kindsmörderin' und 'Kindesmord' gesprochen, wenn dahinter ein Delikt im Sinne des alten §217 steckt, und von 'Kindermörderin', wenn ein Kind aus welchen Gründen und unter welchen Umständen auch immer getötet wird – es sei denn, es handelt sich um Zitate.

Nicht in allen Sprachen herrscht dieselbe lexikalische Vielfalt. Im Niederländischen firmiert als *kindermoord* unter dem entsprechenden §291 des *Wetboek van strafrecht*:

> De moeder die, ter uitvoering van een onder de werking van vrees voor de ontdekking van haar aanstaande bevalling genomen besluit, haar kind bij of kort na de geboorte opzettelijk van het leven berooft, wordt als schuldig aan kindermoord, gestraft met gevangenisstraf van ten hoogste negen jaren of geldboete van de vijfde categorie.

Jeder andere Täter, der ein Kind, egal welchen Alters und Verwandtschaftsgrades, vorsätzlich tötet, fällt laut Gesetz unter §292 und würde des Mordes angeklagt, mit der Aussicht auf eine entsprechend höhere Höchststrafe. Ein Vater, der sein eigenes Kind während oder nach der Geburt tötete, hätte theoretisch also keinen Anspruch auf die Aburteilung nach §291. Damit ist Kindesmord ein definitiv geschlechtsspezifisches Verbrechen. Die Verbindung von Frauen und Kindesmord war so stark, daß laut dem *Deutschen Rechtswörterbuch* unter dem Begriff 'Mörderin' ursprünglich automatisch eine Kindsmörderin verstanden wurde. (Deutsches Rechtswörterbuch 1996:878)

Beide Phänomene spielen als Motiv in der Literatur gleichermaßen eine Rolle. Horst und Inge Daemmrich behandeln in ihrem Nachschlagewerk *Motive und Themen in der Literatur* beide Phänomene unter dem Schlagwort 'Kindermord', wenn auch in getrennten

[192] Der Paragraph wurde 1998 aufgehoben.

Unterpunkten. Sie verweisen darauf, daß das Phänomen des Kindermordes seine Wurzeln vermutlich in rituellen Kulthandlungen des Altertums habe, deren Sinn sich den meisten Autoren bereits nicht mehr erschloß, was die Tendenz, dem Mord eine " eine psychologisch glaubhafte Begründung" anzuführen, erklären könnte. (Daemmrich/Daemmrich 1995:221f.)

Das Motiv des Mordes an Kindern hat eine lange Tradition in der Literatur. Sie reicht vom (eigentlich versuchten) Mord Abrahams an Isaak im alten Testament, der massenhaften Tötung von Kindern auf Befehl von Herodes, den Morden an Medeas Söhnen bis hin zum Mord am Sohn Macduffs durch Macbeth in Shakespeares gleichnamigen Stück. Laut Horst und Inge Daemmrich liegt der gemeinsame Nenner der unterschiedlichen Darstellungen in der Unterstreichung des Extremen der Handlungen:

> In diesem Traditionsstrang, besonders in den Mysterienspielen, vergegenwärtigt der Mord absolute Übertretung der ethischen Verpflichtung des Menschen. Im Renaissancedrama und auf der elisabethanischen Bühne gehört der Mord von (sic!) Kindern oder Jugendlichen zum festen Bestandteil der Aufführungen. Die Ausbrüche der barbarischen Grausamkeit unterstreichen den maßlosen Willen zur Macht, die Freude an der Vergeltung und die Unmenschlichkeit der Figuren. (Daemmrich/Daemmrich 1995:222)

Der Mord am unschuldigen und zumeist wehrlosen Kind wird in dieser Sichtweise zum Elativ der Tat: Daß Medea aus Rache ihre eigenen Kinder tötet bezeichnet das ungeheure Ausmaß ihrer Wut; Abrahams fester Vorsatz, seinen eigenen Sohn zu Opfern wird zum ultimativen Glaubensbekenntnis (wie auch dessen Ausführung im neuen Testament, wenn Gott seinen Sohn zum Zeichen der sehr großen Liebe der Menschheit opfert) und Macbeths Bereitschaft, ein Kind zu töten, ist Ausdruck der absoluten Machtbesessenheit. Wer (s)ein Kind opfert, überschreitet Grenzen.

Das Motiv der Kindsmörderin (im engeren Sinne) erlebte im Deutschland des Sturm und Drang vor allem im Drama eine wahre Explosion. Der Löwenanteil der literarischen Erzeugnisse behandelt das Thema offensichtlich unter dem Gesichtspunkt der armen, verführten Frau, die die Tat aus Verzweiflung über die zu erwartenden gesellschaftlichen Sanktionen, die über sie als ledige Mutter verhängt würden, begeht. Horst und Inge Daemmrich fassen das typische Kindsmörderinnendrama des Sturm und Drang folgendermaßen zusammen:

> In der Handlungsführung erscheint die Tat als das Ergebnis einer Reihe unerbittlich ablaufender Ereignisse: Der Verführer, gewöhnlich aus einer höher stehenden sozialen Klasse als das Mädchen (bedrückende Konventionsbindungen / unschuldige Natur), verläßt die Geliebte; ihre Familie sagt sich von ihr los; ihre Freunde verschmähen sie; sie erfährt die schreckliche Einsamkeit des Außenseiters, setzt sich erfolglos zur Wehr, verzweifelt, leidet und entwickelt Wahnvorstellungen oder versinkt zeitweise in den Wahnsinn (Aggression – Unterdrückung – blinde Reaktion). (Daemmrich/Daemmrich 1995:222)

Die Tat wird in der literarischen Bearbeitung zu einer Folge der herrschenden Moralvorstellungen und der herrschenden Klassenunterschiede. Frenzel weist jedoch darauf hin, daß der Aspekt der gesellschaftlichen Klasse nicht der Realität entspricht: "Diese Einlassung des Standesunterschieds in das Motiv ist eine rein literarische Erfindung, nach

neuesten Untersuchungen der gerichtsnotorischen Fälle waren in der Realität Verführer und Verführte fast immer gleichen Standes." (Frenzel 1976:761).[193] Es ist in diesem Zusammenhang auch bezeichnend, daß Kindesmord im engeren Sinne als literarisches Motiv bei Frenzel unter der Überschrift "Verführer und Verführte" abgehandelt wird. (Frenzel 1976: 756-773).

Die Verarbeitung des Kindesmordmotivs in der Literatur korrespondiert eng mit den gesellschaftlichen Umständen realer Kindesmorde. Nicht selten nahmen Autoren direkten Bezug auf reale Kindesmordfälle, wie im Falle Goethes. Für die Kindesmordepisode in *Faust I* adaptierte er den Fall der Kindsmörderin Susanne Margaretha Brandt, den er selbst als Justizreferendar bearbeitete (Möbus 1999:86f.). Es ist in diesem Zusammenhang nur folgerichtig, den Begriff Kindsmord auch in seinen realen Bezügen darzustellen (wie es auch die Literaturlexika tun), dessen Benennung erst relativ spät erfolgte: Die Tötung eines neugeborenen Kindes war nicht immer strafbar.

Bis in das 15. Jahrhundert hinein wurde die Tötung eines Kindes aus wirtschaftlicher Not, Krankheit der Mutter oder Mißbildungen der Kinder nicht geahndet. (Vgl. Bolte/Dimmler 2000:290). Faber spricht in diesem Zusammenhang von Infantizid als Mittel zur Geburtenkontrolle in Zeiten vor Verhütungsmitteln und Abtreibung. (Faber 1988:146). Auf deutschem Boden wurde Kindestötung erst 1532 durch den Erlaß der 'Peinlichen Halsgerichtsordnung' Kaiser Karls V. zu einem juristischen Delikt, und Kindesmord neben Hexerei zur häufigsten Anklage. (Bolte/Dimmler 2000:290f.)

Kindsmörderinnen erwarteten daraufhin harte Strafen im Falle ihrer Entdeckung: Sie wurden als abschreckendes Beispiel öffentlich hingerichtet, durch Ertränken, Pfählen, Säcken, oder lebendiges Begraben (Vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995:222; Frenzel 1976:758). Trotzdem gab im Laufe des 17. Jahrhunderts einen rapiden Anstieg der Kindesmordprozesse, wohl aufgrund der neuen Moral, Sexualität an Ehe zu binden. Wurde eine Frau des Vergehens des unehelichen Geschlechtsverkehrs bezichtigt, drohte ihr der Pranger, und auch die Möglichkeit, ihre Ehre durch spätere Heirat wiederherzustellen, war so gut wie zunichte gemacht: Ein Mann, der eine solche Frau heiratete, mußte damit rechnen, aus seiner Zunft ausgeschlossen zu werden. Vor allem für Dienstmägde war die Nichtentdeckung einer eventuellen vorehelichen Schwangerschaft demnach eine Frage ihrer weiteren Existenz. (Bolte/Dimmler 2000:294f.)

Im Amsterdam des 18. Jahrhunderts galt Kindesmord als ein typisches Dienstmagdverbrechen, obwohl die Justiz gemäß Fabers allmählich begann, diese Fälle nachsichtiger zu behandeln. Nachdem es so gehandhabt worden war, daß Verdächtige auch

[193] Dies deckt sich auch mit der Untersuchung Fabers. (Vgl. Faber 1988:154)

aufgrund von Gerüchten oder Anschuldigen Anderer verhaftet wurden, mußte nun ein stichhaltiger Beweis geliefert werden, um den Justizapparat überhaupt in Bewegung zu setzen. Selbst Verurteilte konnten sich oft erfolgreich verteidigen und mit Leibstrafen, Freiheitsstrafen oder sogar Freisprüchen davonkommen. (Faber 1988:154f.)

Die Lockerung der Strafen für Kindesmord gilt als Folge der Aufklärung und ihrer Köpfe wie Beccaria, Voltaire oder Pestalozzi, deren Gedankengut von den Autoren des Sturm und Drang unterstützt wurde. Der Schwerpunkt ihrer literarischen Erzeugnisse lag bei den Sorgen und Nöten der Frauen, die durch schwierige, gesellschaftliche Umstände in eine Notlage gerieten, die in einem Kindesmord gipfelte. (Vgl. Frenzel 1976:764ff.)

Mit der Zeit änderten sich gesellschaftlichen Umstände, im 20. Jahrhundert wurden die Strafen für Abtreibung und Kindestötung milder, und auf ledigen Schwangeren lastete der gesellschaftliche und moralische Druck nicht mehr so schwer. Zwar bedeutete dies nicht das abrupte Ende des Kindesmordmotivs in der Literatur, aber es schwächte sich zunehmend ab:

> Zwar gibt es noch immer anklagende Versionen (...), die selbst die moderne Frau als Projektion und Opfer einer von Männern regierten Welt ansehen, im allgemeinen ist jedoch im Zeitalter der sexuellen Freiheit, der Lockerung der Abtreibungsparagraphen und der erbrechtlichen Gleichstellung eines unehelichen Kindes weder die Verführung eines 'unbescholtenen' Mädchens noch ein 'lediges' Kind ein Unglück, das zu Kindstötung oder Selbstmord Anlaß gäbe. (Frenzel 1976:773)

Sollte diese Begründung für den Rückgang des Kindesmordmotivs stimmen, müßte daraus die Schlußfolgerung zu ziehen sein, daß das Phänomen des Kindesmordes im Allgemeinen ebenfalls signifikant zurückgegangen sein müßte. Dem ist aber offenbar nicht so. Trotz zahlreicher sozialer Errungenschaften füllen auch im 20. Jahrhunderts noch regelmäßig Kindesmordberichte die Nachrichten.

Dabei dürfte es sich bei diesen bekannten Fällen nur um die Spitze des Eisberges handeln, da Kindestötungen vermutlich im Regelfall nicht entdeckt werden. Kindesmord durch Ersticken ist gerichtsmedizinisch kaum vom plötzlichen Kindstod zu unterscheiden und somit schwer nachzuweisen[194] (Vgl. Pearson 1998:107f., Rückert 2000:264-275), so daß es sich bei offiziell registrierten Fällen meist um Zufallsentdeckungen handelt[195].

Im Gegensatz zu Zeiten, in denen Kindestötungen augenscheinlich mit den gesellschaftlichen Umständen zusammenhingen, wirken Kommentatoren heutiger Fälle auffällig ratlos, wenn es um die Suche nach den Motiven geht. Rückert schildert den Fall eines Ehepaares in der DDR, die in den achtziger Jahren sechs ihrer insgesamt elf Kinder jeweils unmittelbar nach der Geburt töteten. Die Motivsuche blieb erfolglos:

---

[194] Man denke an das Beispiel des Brudermordes durch Hubertine in Kislings *De engelenbak,* in dem als offizielle Todesursache eine Hirnhautentzündung angenommen wird.

[195] In folgendem Fall war einer Kollegin die Schwangerschaft aufgefallen, außerdem machten Blutungen nach der letzten Geburt einen Arztbesuch notwendig. (Rückert 2000:290)

> Warum haben die Eltern das getan? 1990, bei der Gerichtsverhandlung, wussten sie es nicht. Die Frau habe Angst vor Ärzten gehabt, lautete die dürre Erklärung. Oder: Man habe keinen anderen Weg gesehen. Letztlich hat der ganze Prozess kein Licht in das Verhalten des Ehepaars gebracht. Die Motivlage blieb im Dunkeln.
> Die beiden wissen auch heute nicht, was sie damals getrieben haben. Sie sitzen im trostlosen Hochhaus auf ihrer Garnitur aus der Altmöbelbörse und sind sich selbst ein Rätsel. Aber die Angst habe all die Jahre an ihnen gefressen, dass schließlich doch jemand etwas von dem entsetzlichen Ritual bemerken könnte, das sich regelmäßig im privatesten ihrer Zimmer vollzog. Angst und schlechtes Gewissen: "Wir wussten genau, was wir taten." Nur eben nicht, warum. (Rückert 2000:289)

Kein traditioneller Erklärungsversuch greift in diesem Fall. In der Gesellschaft, in der der serielle Kindesmord geschieht, gibt es Verhütungsmittel, legale Abtreibungen, Kinderversorgung für arbeitende Mütter und eine ausreichende Grundversorgung der Familie. Überdies war die Frau verheiratet, also hätten sie engstirnige Moralvorstellungen über ledige Mütter nicht getroffen. Prinzipieller Kinderhaß ist bei einer siebenköpfigen Familie auch nicht vorauszusetzen. Warum also? Sogar die Täter selbst wissen es nicht.

Moderne Erklärungsversuche basieren nicht mehr auf der Kritik an sozialen Umständen. Die Verteidigung für Kinds- wie Kindermörderinnen vor Gericht stützt sich heutzutage auf eine Vielzahl von Syndromen, die die psychische Befindlichkeit der Mutter während oder nach der Geburt beschreiben. Sie heißen 'ledige Mütter Syndrom', *Munchhausen syndrome by proxy (MSBP)*[196], oder 'postnatale Depression'.

Das *unwed mother syndrome* hat nichts mit der Angst um den sozialen Status einer unverheirateten Frau zu tun, sondern bezieht sich auf sehr junge Frauen, Teenager, ungebildet und verzweifelt, die eher Angst vor ihren Eltern haben und die Schwangerschaft einfach verdrängen, bis es nicht mehr geht – und dann das Kind nach einer heimlichen Geburt töten und irgendwo, oft in Mülleimern, ablegen. (Vgl. Pearson 1998:71)

MSBP ist eine Geisteskrankheit, die fast ausschließlich Frauen betrifft, die eigene oder adoptierte Kinder haben oder als Babysitter oder Kinderpflegerinnen arbeiten. *MSBP*-Kranke gelten als Psychopathen, die ihre Opfer oft nicht direkt töten, sondern mit ihnen 'spielen'. Sie vergiften ihre Opfer beispielsweise und päppeln sie wieder hoch, um sie danach wieder zu vergiften.[197] (Pearson 1998:94) Worum es den Tätern dabei offenbar geht, ist die theatralisch zur Schau gestellten Leidensfähigkeit der trauernden Mutter, die dann genußvoll in der Aufmerksamkeit und den Mitleidsbekundungen ihrer Umwelt badet – nachzulesen übrigens auch in *Das geheime ABC der Toten* von Patricia Cornwell, die einen solchen Kindesmordfall

---

[196] Zu deutsch: 'Münchhausen Stellvertreter Syndrom'.

[197] Pearson schildert einen konkreten Fall, in dem eine Mutter sechs ihrer Kinder tötete, bevor das Krankenhauspersonal des Hospitals, wohin die Frau ihrer sterbenden Kinder zu bringen pflegte, überhaupt mißtrauisch wurde. Insgesamt starben dort neun ihrer Kinder, deren Sterbeurkunden auf verschiedene Krankheiten oder plötzlichen Kindstod lauteten (einige waren wohl wirklich eines natürlichen Todes gestorben). Die Schwierigkeit, der sechsfachen Mörderin auf die Schliche zu kommen, lag darin, daß niemand der ansonsten vorbildlichen Mutter zutraute, ihre eigenen Kinder erstickt zu haben. (Pearson 1998:96f.)

in diesem Krimi verarbeitet hat und dort die wissenschaftliche Beschreibung des Syndroms ihrer Figur Scarpetta, einer Pathologin, in den Mund legt. (Cornwell 1995:319).

Wesentlich bekannter ist die postnatale Depression, verniedlichend auch *Baby Blues*, in extremen Fällen 'Postpartum Psychose' genannt. Dies besagt, daß Mütter nach der Geburt eines Kindes in Depressionen verfallen, die meist rasch wieder vorübergehen, in seltenen Fällen aber in Psychosen ausarten können, die in Suizid oder der Tötung des Kindes gipfeln können. Einige Mediziner begründen dieses Syndrom mit der natürlichen Hormonumstellung nach der Geburt und vertreten die Meinung, man könne es durch die Gabe von Ausgleichshormonen direkt nach der Geburt verhindern. (Vgl. Pearson 1998:77f.)

Die These ist nicht unumstritten. Pearson glaubt eher an eine *"postpartum onset exhaustion psychosis"*, die nicht nur junge Mütter, sondern auch Väter und Adoptivmütter überfallen könne: Menschen, die unter extremen Schlafmangel und Übermüdung leiden, weil ihre Säuglinge sie kaum zur Ruhe kommen lassen (vor allem Kinder mit häufigen Koliken), bis hin zu Halluzinationen oder Gewaltanfällen. (Pearson 1998:81). Sie zitiert Fälle von Müttern, die ihre Kinder erschlagen, überfahren oder erstickt hatten, um nach längeren Schlafentzugsphasen 'endlich Ruhe' zu haben. Für Pearson ist dies der Gegenbeweis zur Hormonthese: "Had these women been treated with 'hormone supplements', as the advocates of postpartum psychosis suggest, would they have been less tired? Less isolated, ambivalent, impulsive or stressed?" (Pearson 1998:82)

Weiterhin gibt es Frauen, die nach der Geburt in manisch-depressive Schübe verfallen (*"bi-polar disorder"*), die oft mit Anzeichen religiösen Wahns einhergehen. In Pearsons Fallbeispielen finden sich Mütter, die alttestamentarisch anmutende Kinderopfer darbringen (eine Mutter schlitzte für Gottes Segen ihrem Sohn die Kehle auf) oder ihr Kind ertränken, weil sie es für den Teufel halten. Eine Mutter, auf die letzteres zutraf, erklärte ihren Zustand hinterher mit einem manischen Schub "because of biochemical changes that were occurring in my body because I was weaning my baby at the time"[198]. (Pearson 1998:83)

Diese Erklärungsmodelle stammen alle aus der Medizin oder Psychologie und nicht, wie Erklärungen für das BWS, aus dem Lager der Frauenbewegung. Für Feministinnen war das Phänomen der Kindestötung generell kein zentrales Thema. Pearson kommentiert dazu: "(...) when feminists have pondered infanticide at all, they have tended to construe it as a masculine conspiracy to make good women do bad things." (Pearson 1998:76) Dies gilt anscheinend auch für feministische Schriftstellerinnen, die sich mit dem Thema auch nicht mehr gesondert auseinandersetzen mußten, da eine ganze Reihe namhafter Autoren wie Goethe, Schiller,

[198] Pearson wertet diese Aussage als erneutes Beispiel für das *vocabulary of crime*: Stillen als Erklärung für Kindestötung wird von der Mutter als Erklärung adaptiert, weil sie ihr als schlüssig angetragen wird.

Hauptmann, Kroetz oder van Wessem dies bereits intensiv getan hatten. Das Motiv der Kindsmörderin in der Literatur ist paradoxerweise traditionell eine Männerdomäne.

Eine klassische Kindsmörderin findet sich auch in den neunziger Jahren in der Literatur von Frauen nicht. Wohl aber ein Roman, der mit den Erklärungsmodellen für aktuelle Kindesmordfälle arbeitet. Es handelt sich dabei um Renate Dorresteins *Een hart van steen*[199] (1998) in dem eine Mutter vier ihrer Kinder und ihren Mann zunächst mit Tabletten einschläfert und dann mit Plastiktüten erstickt (*Hart,* 204f.). Zwei der Kinder, die Ich-Erzählerin Ellen und deren kleiner Bruder, überleben die Katastrophe nur knapp. Im Rückblick erzählt Ellen die Geschichte der Tragödie aus ihrer Sicht, fünfundzwanzig Jahre später.

Zunächst wird das Bild einer glücklichen Familie mit vier Kindern dargestellt. Das Unheil kündigt sich in Ellens Augen ganz allmählich an, als die Mutter mit dem fünften Kind[200] schwanger wird. Ellen wird klar, daß sich vieles ändern wird und sie beginnt, das noch ungeborene Kind eifersüchtig zu hassen und es für tragische Vorfälle, wie einen Unfall ihres Bruders, verantwortlich zu machen. Mit der Geburt des Kindes nimmt die Idylle dann auch wirklich ein jähes Ende.

Das Baby übergibt sich scheinbar grundlos permanent, schreit fast ununterbrochen und raubt der Familie und den Angestellten im Haus damit den letzten Nerv. Die Atmosphäre wird merklich belastet. Erst als erkannt wird, daß das Kind an einer operablen Magenverengung leidet, ist das Geschrei vorbei. (*Hart,* 53-56)

Dafür zeigen sich an der Mutter erste Veränderungen, als der Vater das Kind ins Krankenhaus bringt: Sie vermutet, man habe ihr das Kind gestohlen und attackiert unvermutet ihre älteste Tochter. (*Hart,* 56f.) Dies ist jedoch nur ein Vorspiel für allerhand merkwürdige Dinge, die die Mutter auf einmal tut: Sie flüchtet mit dem Kind von den Tauffeierlichkeiten, weil sie es in einem plötzlichen Anflug von Überbesorgtheit *sofort* füttern will. Im Taxi überfällt sie eine paranoide Angst vor dem Taxifahrer und flüchtet erneut. (*Hart,* 88) Plötzlich hört sie auf zu arbeiten mit der Begründung, sie müsse sich intensiver um das Kind kümmern. (*Hart*, 132) Sie steigert sich allmählich in einen religiösen Wahn, der sich zunächst darin äußert, daß sie das Kind immer wieder einer 'Heimtaufe' unterzieht, damit Ida nicht ungetauft stirbt, falls ihr etwas zustößt. (*Hart,* 141f.) Daraus werden später immer extremere Reinigungsrituale, bei denen das Kind im Badewasser fast verbrüht wird; sie spielt sogar mit dem Gedanken, Ida die Augen auszustechen: "Daar zit de zonde verborgen die haar te gronde zal richten! Instinctief voelt ze aan haar kleding. Heeft ze ergens een veiligheidsspeld zitten

---

[199] Im Folgenden durch *Hart* abgekürzt.

[200] Ein intertextueller Verweis auf Doris Lessings *Das fünfte Kind* liegt eigentlich auf der Hand, denn auch hier erfährt das glückliche Familienleben mit der Geburt des fünften Kindes eine tragische Wende.

om die in Ida's donkere pupillen te steken?" (*Hart*, 144) Die Torturen, denen sie das Kind unterzieht, werden als Gottesopfer angesehen:

> Ze heeft haar meisje zo moeten kwellen omdat God het wilde. Maandenlang heeft ze gedaan wat ze kon om de zonde uit dat tere lichaam te verdrijven en Ida's hele omgeving te zuiveren. Maar niets was goed genoeg voor God. Geen offer, hoe zwaar ook, volstond voor Hem. Hij kende geen genade. Wat kon ze in haar wanhoop anders doen dan Hem voor Zijn afzijdige houding straffen door zelf Zijn plaats op Zijn troon in te nemen? Niets Genadige God! Genadige mama, dat was de waarheid. Ze legde het Ida fluisterend uit terwijl ze een appelboor in haar vagina dreef. (*Hart,* 220f.)

Ein Problem bei der Bewertung all dieser Szenen besteht in der Ortung der Erzählstimme. Auf einmal gibt es einen zweiten charaktergebundenen Fokalisator, die Mutter. Doch wer erzählt? Ist es immer noch die Ich-Erzählerin Ellen, die ihre Version der Geschichte im Rückblick zum Besten gibt? Oder ist es ein externer Erzähler, der die Dinge erzählt, von denen Ellen nichts wissen kann[201]? Mit anderen Worten: es ist nicht geklärt, ob es sich um einen neutralen, allwissenden Blick auf und in die Mutter handelt, oder um den subjektiven Apologieversuch der überlebenden Tochter, die eine Erklärung für die Tragödie sucht.

Ein weiterer Fokalisatorenwechsel bringt den Vater ins Spiel. Durch die ständigen, von der Umwelt nicht wahrgenommenen Mißhandlungen hat Ida immer irgendwelche Blessuren, die niemand erklären kann. Selbst bei den häufigen 'ungeklärten' Knochenbrüchen kommt niemand darauf, daß das Kind mißhandelt wird. (*Hart*, 192) Der Vater entdeckt eines Tages eine Vielzahl von Blutergüssen an seiner Tochter und weiß sich diese anders zu erklären als mit dem Verdacht auf Leukämie. (*Hart,* 154) Dadurch, daß der Vater diese Szene fokalisiert wird eines deutlich gemacht: Er weiß wirklich nicht, was vor sich geht, wenn Mutter und Kind alleine sind[202]. Entweder will der Fokalisatorenwechsel deutlich machen, daß es sich dabei um eine neutrale Beobachtung handelt (von einem allwissenden, externen Erzähler), oder Ellen spricht ihren Vater in diesem Punkt bereits an dieser Stelle frei. Gegen letzteres spricht übrigens, daß Ellen bis kurz vor Schluß, also in der Gegenwart, immer noch im Unklaren darüber ist, ob der Vater ein Mordkomplize der Mutter war oder nicht. (*Hart,* 212)[203]

Was Ellen als Fokalisator sehr wohl wahrnimmt ist, daß nicht nur sie, sondern die ganze Familie zunehmend unter den immer heftigeren Ausbrüchen ihrer Mutter leidet. Die

---

[201] Nur bei den hysterischen Nottaufen ist Ellen wirklich anwesend. Was ansonsten in der Mutter vorgeht, und was diese mit Ida anstellt, wenn sie nicht dabei ist, kann sie nicht wissen.

[202] Zusätzlich verbirg sich hier ein impliziter (vielleicht vom abstrakten Autor gar nicht bewußt intendierter) Kommentar zum Thema Kindesmißbrauch durch Frauen: Er wird nicht wahrgenommen.

[203] Erst durch einen ehemaligen Angestellten erfährt Ellen, daß ihr Vater, dem sie die Komplizenschaft mit der Mutter nachgetragen hatte, keinen Anteil an der Tat hatte. Denn während ihre Mutter schließlich durch die postnatale Depression entschuldigt war, hätte ihr Vater bewußt und kaltblütig eine "monsterlijkheid" begangen: "Natuurlijk was er geen tragedie geweest als mijn moeders hormonen niet op drift waren geraakt, maar op het cruciale moment koos mijn vader voor haar, niet voor ons. Hij liet zich door haar meesleuren in plaats van haar tegen te houden. Een gezamelijke dood: het ultieme, geperverteerde romantische ideaal." (*Hart,* 213f.)
Für Ellen ist die Kenntnis, daß ihr Vater an der Tragödie keine Schuld hatte, der letzte wichtige Schritt auf dem Weg, endlich mit der Vergangenheit fertig zu werden.

Atmosphäre im Haus wird für alle immer unerträglicher, die Eltern trennen sich räumlich voneinander. (Vgl. *Hart*, 165f., 169) Ein Versuch Ellens, mit ihrer Griechischlehrerin über das Problem zu sprechen, scheitert an dem Unwillen der Lehrerin, sich in intime Familienangelegenheiten zu mischen. (*Hart*, 166f.)

Der Mord an der gesamten Familie ist also der Höhepunkt einer lange sich ankündigenden Tragödie, die offenbar niemand verhinderte, weil man sich unter anderem auch nicht vorstellen konnte, daß die Mutter ihren Kindern etwas antun könnte. Eine Erklärung für das plötzlich auftretende psychotische Verhalten der Mutter gibt es lange nicht, obwohl Ellen jahrelang danach sucht..

Das passende *vocabulary of crime* findet Ellen erst bei einer Vorlesung im Rahmen ihres Medizinstudiums. Eine Dozentin (ein aktives Mitglied der Frauenbewegung) erläutert die Symptome der postnatalen Depression: heftige Stimmungsschwankungen, Verlust des Kontakts mit der Wirklichkeit, Halluzinationen, Wahnvorstellungen, irreale Ängsten, Persönlichkeitsstörungen und Autoaggression. Der Patientin wird jegliche freie Willenssteuerung rundweg abgesprochen: "De oorzaak ervan is een hormonale stoornis tengevolge van zwangerschap en bevalling. Dat betekent dat de patiënte haar eigen gedrag op geen enkele manier kan beïnvloeden of beteugelen: zij is ten prooi aan een endocrinologische ontregeling." (*Hart,* 173)

Für Ellen ist dies die Antwort, nach der sie gesucht hat, um sich die Tragödie, die ihre Familie und ihr Leben zerstört hat, zu erklären:

> Nu kende ik de ware naam van het mysterie dat ons gezin had verwoest. Kraamvrouwenpsychose. Er had nooit een tragedie hoeven plaatsvinden als mijn moeders toestand tijdig was herkend en men haar simpelweg de juiste medicijnen had voorgeschreven, Mijn psychiaters hadden me jarenlang voorgehouden dat zij ontoerekeningsvatbaar moest zijn geweest en dat ze in een psychiatrisch ziekenhuis had moeten worden opgenomen. Maar al was haar verwarde geest dan ook boven de realiteit uitgestegen, ik wist nu dat geen elektroshocks haar tot bezinning hadden kunnen brengen, noch therapeutische gesprekken of psychopharmaca. Ze had alleen maar progesteron nodig gehad. Misschien was dat nog de ergste ontdekking. (*Hart,* 174)

Die Einführung der nachträglichen Diagnose zum Verhalten der Mutter ist mehr als nur eine Erklärung, die Ellen sich zurechtlegt, um die Katastrophe für sich selbst begreifbar zu machen. Sie wird innerhalb des Romans als unumstößlicher, wissenschaftlicher Fakt präsentiert, an dem es nichts zu rütteln gibt. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, daß der Befund von einem zweiten Experten, nämlich von Ellens Psychiater bestätigt wird. Ellen erzählt ihm von ihrer Entdeckung in der Vorlesung und gerät mit ihm darüber in Streit, weil der Psychiater ihre Wut über die späte Entdeckung nicht teilt, sondern lediglich darauf hinweist, daß die Entdeckung der postnatalen Depression aufgrund einer hormonalen Disposition relativ neu ist:

> 'Nieuw! Al sinds het jaar nul baren vrouwen kinderen! Wat is er al die eeuwen gebeurd met jonge moeders die na een bevalling endocrinologisch in de problemen raakten? Belandden die in het dolhuis?'

> 'Endocrinologie bestond nog niet in het jaar nul. Laten we liever bekijken wat deze ontdekking voor jou kan betekenen. Als dit een aanknopingspunt is om je met je moeder te verzoenen, dan wil ik daar natuurlijk keihard met je aan werken.'
> 'Het is een godgeklaagd schandaal! Ze had gewoon behandeld kunnen worden.'
> 'Niet met de medische en psychiatrische kennis van toen', zei hij geduldig. 'Wees nu eens redelijk, Ellen. Hoe kan men iets herkennen als men niet weet dat het bestaat en hoe het heet? Hoe had je moeders situatie dus ooit als een lichamelijke ziekte opgevat kunnen worden in een tijd waarin die nog niet als zodanig werd benoemd?"(*Hart,* 175)

Gestritten wird nicht um den Befund, sondern allein um die Bewertung. Für Ellen ist die lange Nicht-Entdeckung des Syndroms ein Zeichen für die geringe Wertschätzung von Frauen im Allgemeinen, und die vermeintliche Fehlbehandlung durch Psychiater. Sie unterstellt, die simple Lösung "driemaal daags een pil" (*Hart,* 175) käme allein deshalb nicht zum Zuge, weil sich Psychiater lieber an teuren Therapien bereichern wollten. Der Psychiater teilt zwar die Einschätzung Ellens nicht, bestätigt aber in dem Disput das Phänomen der postnatalen Depression als körperliches Leiden.

Die Tradition der Kindsmörderinnendramen des Sturm und Drang werden in gewisser Weise fortgeführt: Die Mörderin wird aufgrund einer von ihr nicht kontrollierbaren 'höheren Gewalt', die sie quasi zum Mord zwang, moralisch von jeder Schuld freigesprochen. Waren es früher die Schande der gefallenen Frau, der drohende Ausstoß aus der Gesellschaft oder die Verführungskünste fescher Soldaten, Adliger oder des Teufels selbst, die der Frau keine Wahl ließen, sind es heute Psychosen aufgrund von Hormonschwankungen oder andere Gründe, die aus normalen Frauen urplötzlich Psychopathen machen. Im Jahre 1998 ist diese Lösung wohl die naheliegendste. Allerdings gibt es im Gegensatz zur Romanpersonage aus *Een hart van steen* in der Realität Kritiker dieser simplen Lösungen, wie am Beispiel Pearsons gesehen. Die Frage muß also sein, wie die Rezeption das zeitgemäße Kindermörderinnendrama von Renate Dorrestein aufnimmt.

Die Literaturkritik reagierte mit gemischten Gefühlen. Die Auflösung des Mehrfachmords durch eine postnatale Depression, der mit einer Dosis Progesteron hätte verhindert werden können, erschien den Rezensenten als künstlich aufgepfropfter *deus ex machina.* Jaap Goedegebuure hält die Erklärung für eine "ongeloofwaardige, want slecht voorbereide wending":

> (...) moeder Van Bemmel had simpelweg last van een klassieke postnatale psychose. Was die op tijd gediagnosticeerd en met medicijnen bestreden, dan zou het nooit tot de quasi-rituele slachtpartij gekomen zijn. Het magische wereldbeeld van Ellen en haar moeder verdraagt zich slecht met de klinische verklaring van het drama. Wel is het begrijpelijk dat de hoofdpersoon zich gretig aan zo'n verklaring vastklampt, maar die lijkt toch veel te veel op de beproefde truc uit de antieke doos: komt de dramaturg niet uit de zelfgeschapen ontwikkelingen, dan laat hij een god op het toneel verschijnen die de knopen doorhakt. (Goedegebuure 1998)

Pieter Steinz zeigt sich genervt von den seiner Meinung nach wenig subtilen "didactische uitweidingen over kraamvrouwpsychose" und hält *Een hart van steen* nicht nur für unglaubwürdig, sondern für teilweise lächerlich:

> Zeker, een extreme vorm van postnatale depressie kan tot kindermishandeling en moord leiden, maar in de gezinssituatie van *Een hart van steen* moet nog iets anders aannemelijk gemaakt worden: de medeplichtigheid van de vader. De keten van oorzaak en gevolg die Dorrestein daartoe smeedt, is niet alleen gewrocht, maar zelfs af en toe lachwekkend. (Steinz 1998)

Auch Doeschka Meijsing kritisiert die zu routinierte Abarbeitung des Themas, die ihrer Meinung zur Folge hat, daß der Roman den Leser nicht mehr berühre: "In *Een hart van steen* staat alles zwart op wit wat er over een dergelijke depressie te weten valt. Het huiswerk is gedaan, het gegeven is gruwelijk, alles klopt – en niets doet het." (Meijsing 1998)

Das klassische Thema des Kindes bzw. Kindermords scheint sich nicht ohne weiteres überzeugend in die neunziger Jahre transportieren zu lassen, auch wenn, wie in diesem Fall, versucht wurde, es auf zeitgemäße Art zu verarbeiten. Was bleibt, sind die altbekannten Elemente, die auch in den klassischen Kindermörderinnendramen bereits zu finden waren: Der Mord (bzw. hier: die Morde) werden nicht aus einer grundsätzlich vorhandenen Aggression der Mutter gegenüber ihres Kindes motiviert, sondern durch tragische Umstände, auf die die Frau überhaupt keinen Einfluß hat. Der Kindesmord wird so zu einer unausweichlichen Tragödie, die nur durch sachkundigen Eingriff von außerhalb zu verhindern gewesen wäre. Ob die angebotene Lösung in Einheit mit den geschilderten Fakten auf Ellens subjektiver Sicht beruhen oder ob sich eine neutrale Stimme eingemischt hat, spielt bei der Bewertung der Morde übrigens keine Rolle: Es wird keine Alternative angeboten.

5.5 Fazit

Die Darstellung von Mörderinnen (sowohl in den Medien, diversen Studien als auch in der Literatur) tendiert in zwei diametral entgegensetzte Richtungen: die Frau als das personifizierte Böse und die Frau als das bedauernswerte Opfer, das kaum noch zurechnungsfähig ist, wenn es sich gegen lange erdultetes Leid wehrt. Letzteres wurde vor allem von Feministinnen adaptiert und ging als beliebtes Motiv in feministisch intendierte Literatur ein, auch als Umwertung klassischer Frauengestalten, die als männliche Angstprojektionen eher noch die erste Kategorie vertraten. Außer in diesen literarischen Relektüren klassischer Frauengestalten galten für Feministinnen "Täterinnen-Krimis" a priori kulturell als subversiv und politisch nicht ganz korrekt, weil Frauen darin zwangsweise als gewalttätig, und damit negativ, dargestellt wurden. Nur in Verbindung mit Gesellschaftskritik (und Bewußtmachung der schlechten Stellung der Frau, die nur durch Gewalt zu verbessern ist) entspricht solch eine Darstellung feministischen Prinzipien.

Das Genre des Frauenkrimis nach Strauchscher Definition ist, vor allem in der politisch eher unkorrekten Darstellungsform, beinahe unbemerkt in den Niederlanden angekommen. Im Hinblick auf das Frauenbild ist allen Romanen gemeinsam, daß sie sich ganz offensichtlich an dem neuen, selbstbewußten Ideal der Neunziger orientieren. Vor allem die 'puberromans' zeigen statt zerquälter Opfer in Selbstauflösung oder verzweifelten Selbstverteidigerinnen Frauen- bzw. Mädchenfiguren, die ihr nur zum Teil furchtbares Schicksal an einem gewissen Punkt selbst in die Hand nehmen und den Unruheherd, der wirklich jedes Mal männlich ist, zu beseitigen. Ein Stellvertreterkrieg zwischen den Geschlechterfronten wird dabei nur selten geführt.

Aber auch so ist das Muster 'Frau gegen Mann' vielsagend. Es verbirgt sich dahinter eine deutliche Absage an die herkömmliche Rollenverteilung in Tötungsangelegenheiten. Auch ohne Serienmörderinnen wird deutlich, daß es keiner Umstrukturierung der Gesellschaft mehr bedarf, damit Frauen sich mächtig genug fühlen können, um sich an fatale Auseinandersetzzungen mit Männern zu wagen. Frau ist weder zu schwach noch zu unbedarft, duldsam oder sanft, um Mann mit bloßen Händen zu ertränken, die Treppe herunterzuwerfen oder zu erschlagen. Selbst kleine Mädchen töten ausgewachsene Männer problemlos. Sie brauchen, außer vielleicht einer Bratpfanne, nicht einmal Waffen. Dieser Befund gilt selbst für die psychotische Kindermörderin, die im Alleingang eine ganze Familie problemlos zu exekutieren weiß.

Überhaupt ist die Banalität der Tötungen verblüffend: keine Kämpfe, keine Komplikationen, im Gegenteil, es ist erstaunlich einfach ("Plop, plop, naar het oppervlak, toen hield het op"). Die Opfer, in der Überzahl die Väter, meist überrumpelt und seltsam wehrlos, sterben meist schnell, lautlos und unspektakulär. Es finden auch keine Zerstückelungen oder Leichenschändungen statt. Hier werden keine Menschen getötet sondern Probleme gelöst: zügig, sauber und effizient. Empathie mit den Opfern wird nicht eingefordert, weder von den handelnden Figuren noch von reflektierenden Erzählerstimmen. Ist das Opfer tot, spielt es auch keine weitere Rolle mehr. Verurteilungen der Täterinnen auf Romanebene finden nicht statt. Von Machtlosigkeit der Frauen gibt es keine Spur. Von einem Mangel an Gewaltbereitschaft auch nicht.

Was an diesem Kapitel, im Gegensatz zu allen anderen, auffällt, ist die auffällige Nähe zu einem bestimmten Genre feministisch intendierter Literatur. Es wird auffällig oft dargestellt, wie Mädchen zu Rächerinnen männlicher Untaten werden bzw. wie sie aufgrund männlicher Ignoranz zu mordenden Psychotikerinnen werden. Prompt kommt es zu Irritationen bei Kritikern, wenn von diesem Muster offensichtlich abgewichen wird. *De rode strik* (und auch *De engelenbak*) befreit sich von den zwar nicht sonderlich alteingesessenen, aber trotzdem zu einem gewissen Grad eingeschliffenen Genrekonvention, und wird von Teilen der Kritik für 'unrealistisch'.

Was bleibt also festzuhalten? Die Mordliteratur der neunziger Jahre widmet sich intensiv der fatalen Frau in der zeittypischen, idealisierten Daseinsform der *Bad Girls,* die alle zudem auffällig jung sind, oder, ohne dabei recht zu überzeugen, der willenlosen weil hormongesteuerten Mörderin. Für die rein 'politisch unkorrekten' Morde von Frauen scheint die Zeit noch nicht ganz reif zu sein, obwohl es vereinzelt Ansätze gibt. Die 'politisch korrekten' Morde werden durch klassische feministische Motive erklärt: Voraus geht jeweils ein männlicher Angriff auf die weibliche Integrität, interessanterweise oft auf andere Frauen bezogen. Entweder wird der Vater getötet, weil er die Mutter mißhandelt, oder eine Freundin wird gerächt.

Wie selbstverständlich bleibt jegliche Anklage gegen die Mörderinnen oder moralische Verhandlung der Tat aus. Das unterscheidet diese Literatur im Wesentlichen von der *Verbrechen und Strafe* Tradition oder von konventionellen Kriminalromanen, in denen eine Verurteilung von Mord generell vorausgesetzt wird (und es im allgemeinen das Ziel ist, den Mörder seiner gerechten Strafe zuzuführen). Dies geschieht hier nicht. Im Gegensatz zu den Mörderinnen in den Dorrestein-Romanen, die im Zuge geistiger Verwirrung oder nur halb-bewußt töten (also nicht zurechnungsfähig und frei von Schuld sind), eint die anderen Darstellungen, daß Mädchen bewußt morden und die Tat vor sich selbst durchaus rechtfertigen. Reue ist genausowenig zu sehen wie Strafe.

Was läßt sich daraus schließen? Die *Girlpower* der neunziger Jahre, die in der literarischen Verarbeitung anderer Gewaltphänomene nur bedingt zum Tragen kam, hat in der Mordliteratur nachdrücklich ihre morbiden Spuren hinterlassen.

6. Zusammenfassung

Die Gewalt hat in der niederländischen Literatur von Frauen in den neunziger Jahren definitiv kein Ende gefunden. Ganz im Gegenteil: es handelt sich um ein äußerst vitales Motiv, das sich vor allem in den hier dargestellten Daseinsformen niederschlägt. Trotz der vielen unterschiedlichen Darstellungsvarianten lassen sich einige Trends ablesen, die sich als Spezifika für die Literatur von Frauen der neunziger Jahre festmachen lassen. In der Gesamtheit der Überlegungen zeigt sich, daß Gewalt in mehrfacher Hinsicht ihren Schrecken allem Anschein nach verloren hat.

Ende des Schreckens: Frauen schreiben über Gewalt

Sollten Frauen wirklich jemals davor zurückgeschreckt sein, über Gewalt zu schreiben, so hat dies in den Neunzigern definitiv ein Ende gefunden. Überhaupt verweisen die Befunde dieser Arbeit einige klischierten Vorstellungen über weibliches Schreiben über Gewalt in das Reich der Mythen. Dazu gehört die Feststellung, daß Frauen, wenn überhaupt, nur indirekt über Gewalt schrieben genau so wie die häufig formulierte These, Frauen schrieben nur über Gewalt, um sie anzuprangern, das patriarchalische Unterdrückungssystem anzuklagen, die Leiden weiblicher Opfer für eine lesende Öffentlichkeit sichtbar und erfahrbar zu machen, Empathie und Solidarität mit den Opfern zu fordern und die Literatur als Mittel zum Kampf gegen Gewalt gegen Frauen einsetzen zu wollen.

Die meisten in der vorliegenden Arbeit untersuchten Prosawerke niederländischer Autorinnen widerlegen diese Ansichten. Es wird intensiv über Gewalt geschrieben, oft auch drastisch und direkt, und die Darstellung dient in der Regel nicht dem Zweck, Gewalt gegen Frauen anzuprangern. Auch von einer geschlechtsbedingten politischen Agenda, die aus schreibenden Frauen automatisch schreibende Feministinnen und somit Kämpferinnen für unterdrückte Schwestern machen würde, kann keine Rede sein. Den Äußerungen der konkreten Autorinnen ist in der Gesamtheit eher zu entnehmen, daß eine Unterdrückung der Frau durch ein männlich dominiertes System gar nicht mehr wahrgenommen wird, sich also in der Literatur demzufolge nicht niederschlägt.

Überhaupt macht sich eine große Unlust breit, Literatur als Vehikel für politische Ideen und große Ideologien zu benutzen. Die Autorinnen der Neunziger lehnen Literatur, die große Ideen und Instant-Problemlösungen anbieten, in der Mehrheit ab, was in der Konsequenz auch dazu führt, daß Gewalt zwar dargestellt, aber nicht problematisiert oder ideologisiert wird, oder gar Lösungsvorschläge unterbreitet werden. Vielmehr wird beobachtet und beschrieben, selten erklärt, meistens wertneutral zur Disposition gestellt ohne zu moralisieren. Ein Urteil über die dargestellte Gewalt hat außerliterarisch gefällt zu werden.

Ende des Schreckens: Gewalt und Mann

Das Bild des Mannes, das sich aus der Gesamtheit der Literatur ergibt, hat einiges an Schrecken eingebüßt. Die Figuren männlicher Gewalttäter unterscheiden sich maßgeblich von dem feministisch geprägten Bild des patriarchalischen Machtmenschen, der Gewalt anwendet, um Frauen in die untergeordnete Position zu zwingen, die ihnen seitens der männlich dominierten Gesellschaftsordnung her zugewiesen wird. Daß dem so ist liegt in den meisten Fällen daran, daß von dem ungleichen Machtverhältnis zwischen Mann und Frau nicht mehr die Rede ist und Frauen sich nicht a priori dem Mann unterlegen fühlen.

So kommt es dazu, daß viele männliche Drohgebärden verpuffen, ohne auf Frauen eine besonders einschüchternde Wirkung gehabt zu haben. Ein Mann, der mit einem Messer herumfuchtelt und verbal mit fürchterlichen Gewaltattacken droht, wird mitunter ausgelacht. Überhaupt zeigen die Beispiele im Kapitel Partnergewalt, daß Frauen in der Regel nicht mit angstvoller Unterwürfigkeit auf die Aggressivität von Männern reagieren, sondern teilweise sogar für Verständnis für die jeweiligen individuellen Dispositionen der Männer, die sie zu Gewalttätern machen.

Überhaupt ist auffällig, daß die Figuren der männlichen Gewalttäter an vielen kleinen und großen Schwächen und Gebrechen leiden. Sie begehen Gewalttaten an Frauen nicht aus einem Gefühl der Überlegenheit und Übermacht heraus, sondern weil sie schwach sind oder um ihre Schwäche zu kaschieren. Dies äußert sich in verschiedenen Formen: Gewalt gegen die Partnerin wegen Geisteskrankheit, aus Eifersucht (sicher auch eine Form des Versuchs, Macht über die Partnerin auszuüben, aber auch ein Zeichen von Schwäche im Hinblick auf das eigene Ego). Vergewaltigung weil der sexuelle Trieb stärker ist als der willensschwache Mann, Bandenvergewaltigung weil der einzelne Mann zu schwach dafür wäre, zur Demonstration ansonsten nicht vorhandener Stärke vor anderen Männern und um ein Gefühl der Macht auszukosten, das ihm ansonsten abgeht. Sexueller Mißbrauch einer Minderjährigen, weil der eigenen Frau der Fetisch schwer aufzuzwingen ist, aus Dummheit und Gedankenlosigkeit, von Pennern und Versagern.

Diese Schwächen bedingen, daß Männer ihre oft beschworene physische Überlegenheit kaum gegen ihre potentiellen, weiblichen Opfer ausspielen können. Sie brauchen eine zahlenmäßige Überlegenheit oder sie müssen ihre Opfer vorher sedieren, in sofern sie nicht ohnehin mehr tot als lebendig sind, um zum Zuge zu kommen. Ansonsten sind Frauen und auch Mädchen in der Lage, sich männlichen Übergriffen gegenüber erfolgreich zu verteidigen. Überhaupt ist das Machtgefälle zwischen Mann und Frau in der Literatur soweit aufgehoben, daß Männer ihrerseits leicht zu Opfern werden, vor allem wenn sie sich Übertretungen schuldig machen, die Frauen nicht dulden wollen.

So gibt es literarische Beispiele, in denen Männer von Frauen geschlagen oder weggesperrt werden, Jungen werden Mißbrauchsopfer, und als Mordopfer von Frauen fungieren in erster

Linie Männer. Hier wird die Schwäche der Männer besonders sichtbar: Selbst kleine Mädchen haben keine Probleme, sich erwachsener Männer zu entledigen, selbst ohne Waffengewalt und ohne das Opfer vorher betäuben zu müssen.

Die Frage, was dahintersteckt, ist gar nicht so leicht zu beantworten. Wollte man die Befunde aus der feministischen Literaturwissenschaft umkehren und auf diese Frage anwenden, könnte man darauf verfallen, daß hier eine Warnung an 'aufmüpfige Männer' ausgesprochen wird, sich künftig zu Frauen gegenüber besser zu benehmen, immerhin gehen den Tötungsdelikten beinahe immer Übergriffe auf Frauen voraus.

Wahrscheinlicher ist allerdings, daß es in erster Linie um eine Umkehrung der Klischees geht, in denen der Mann der Täter und die Frau immer nur das Opfer ist. Überhaupt ist das Bild der Frau als passives Opfer dasjenige, das in dieser Literatur am vehementesten bestritten wird.

Ende des Schreckens: Gewalt und Frau, het slachtoffer voorbij

Ein besonders Interesse der Literatur von Frauen der neunziger Jahre liegt offensichtlich darin, weiblichen Figuren den Status wehrloser, schreckhafter, angsterfüllter und völlig passiver Opfer zu entziehen. Dies geschieht nicht in der Form, daß etwa nicht mehr dargestellt würde, wie Gewalt an Frauen verübt wird. Vielmehr werden unterschiedliche Strategien angebracht, die es Frauen ermöglicht, den Opferstatus zu überwinden.

Zum einen geschieht dies durch eine nachdrückliche Positionierung der Frau als aktives, handelndes Subjekt, wie es in dem Satz: "Ich lasse mich schlagen." schon grammatikalischen Ausdruck findet. Zwar wird die Frau immer noch geschlagen, empfindet sich aber dabei nicht als wehrloses Objekt. Sie ist vielmehr das bewußte Subjekt, das darüber entscheidet, daß und ob jemand ihr Gewalt tut. Die Gründe dafür sind vielfältig, sie reichen vom Bewußtsein darüber, daß der Mann eigentlich der Schwächere von beiden ist, über Verständnis bis hin zu Mitleid für die individuelle Disposition des Partners.

Ansonsten werden Opfer, vor allem die sexueller Gewalt, mit einer Ambivalenz gegenüber der Gewalt und dem Gewalttäter ausgestattet, die es kaum noch erlaubt, von 'wirklichen' Opfern zu sprechen. Es wird seitens der abstrakten/konkreten Autorinnen eine Art der Komplizenschaft unterstellt, die die Mädchen oder Frauen dazu bringt, sich gewalttätigen Männern auszusetzen (da sie ja sonst hätte weglaufen, den Mann verlassen können. Passend dazu finden viele Übergriffe gar nicht erst statt, weil die Frauen bzw. Mädchen sich zur Wehr setzen).

Diese Ambivalenz, die zum Teil in eine regelrechte Faszination für aggressive Männlichkeit ausartet, nimmt der männlichen Gewalt viel von ihrem Schrecken. Sie wird zur düster-erotischen Aura, die Frauen magisch anzieht und Sympathie selbst für notorische

Sexualverbrecher erzeugt. Das geschieht nicht allein auf literarischer Ebene, selbst eine konkrete Autorin äußert sich positiv über eine Figur, die Frauen betäubt und vergewaltigt.

Die größere Überwindung des Motivs des weiblichen Opfers liegt aber in der Darstellung weiblicher Täterinnen. Frauen mißhandeln, mißbrauchen und töten vorwiegend männliche Opfer, ohne jede Rücksicht auf Statistiken und kriminologische Erkenntnisse, nur zu Vergewaltigerinnen werden sie (faktisch) nicht. Die Darstellungen wirken in der Regel eher banal, selbst die Tötungen geschehen lautlos und meist unblutig.

Ist der Schreckensgehalt weiblicher Tötungsdelikte, wenn überhaupt vorhanden, nur noch gering, so ist der weiblicher sadomasochistischer Sexualriten gar nicht mehr vorhanden. Hier wird Gewalt zur puren Lusterfahrung, selbst religiös verklärt, von Traditionsfeministinnen noch mißtrauisch beäugt, politisch unkorrekt, aber präsent und als Element der Zeit weder wegzudiskutieren noch zu verwerfen.

Literarische Frauenfiguren haben die Gewalt erobert: als Teil ihrer selbst, als freiwillige Opfer, als Täterinnen, als Genießerinnen sadomasochistischer Lustspiele. Sie entsprechen in vielerlei Hinsicht dem oft propagierten Frauenbild der Neunziger: *Bad Girl, Macha, Bitch* – nur nicht mehr das Klischee des passiven Opfers, das so lange vorherrschte. In feministischem Sinne ist dies oft nicht korrekt, aber das ist in der Tat als spezifisch für die neunziger Jahre anzusehen: Die Kollision mit feministischen Werten findet nicht nur auf Ebene der einiger Theoretikerinnen statt, sonder auch in der Literatur von Frauen.

Eine Absage an traditionell feministische Werte

Der Trend zu einer Antihaltung gegen den Traditionsfeminismus der Frauenbewegung ist unübersehbar. Er schlägt sich sowohl inhaltlich wie auch formal nieder.

Formal wird gegen die Maximen *bewustwording, herkenning* und *betrokkenheid* verstoßen, Authentizität, Opferfokalisation, Empathie mit weiblichen Opfern, Weiterführung als weiblich deklarierter Literaturkonventionen, all das spielt eine untergeordnete Rolle. Erfahrungsberichte finden in Texten statt, die eindeutig als Sachliteratur deklariert werden.

Die Belletristik hingegen verzichtet bei ihrer Themenwahl auf Ratschläge von feministischen Literaturtheoretikerinnen. Wichtiger in der Darstellung von Gewalt ist es, 'ausgekauten' und 'ausgemolkenen' Themen neues Leben einzuhauchen, was oft mit feministischen Vorstellungen von politischer Korrektheit kollidiert. Die Weigerung, stereotype männliche Bösewichte und moralisch unschuldige Opfer darzustellen, ist wohl in erster Linie als Reaktion auf eingeschliffene Klischees zu verstehen, die durch häufige Wiederholung keinen Reiz mehr darstellen. Der Reiz, Vergewaltiger oder Kinderschänder entgegen dem Klischee als 'normale Menschen wie Du und ich' oder gar sympathisch darzustellen, resultiert nicht aus der Intention, Verständnis für derartige Vergehen zu erzeugen – das Empfinden, daß diese Vergehen grundsätzlich nicht in Ordnung sind, wird vielmehr als

gegeben vorausgesetzt – sondern soll mit inzwischen als langweilig empfundenen Darstellungskonventionen brechen.

Nun haben aber die Frauenbewegung und ihre Direktiven diese Konventionen oft maßgeblich beeinflußt, gegen die angeschrieben wird. So wird die Auflehnung gegen 'ausgelutschte' Klischees gleichsam zur Auflehnung gegen Postulate des Feminismus. Die Literatur der Neunziger zeigt Frauenpower statt Jammerfeminismus, Lust an Gewalt statt Leiden daran, Faszination männlicher Aggressivität statt Angst und Entsetzen, Täterinnen statt Opfer, Kampf statt Unterwerfung, Freiwilligkeit statt Zwang, selbstbewußte Machas statt Hysterikerinnen, Umwertungen von Gewalterfahrung statt lebenslanger Traumata, schwache Männer, starke Frauen, Apologie statt Anklage, Banalisierung statt Entrüstung... Sollte feministische Literatur zeigen, wie das Persönliche politisch wurde, wird hier das Politische wieder persönlich.

In einigen Punkten verstößt die Literatur von Frauen in einer Weise gegen feministische Postulate, daß sie der Literatur von Männern, die in Relektüren im Bezug auf die Gewaltdarstellungen als genuin misogyn entlarvt wurde, in nichts mehr nachsteht. Dem feministischen Befund, Frauen schrieben über Gewalt, um sie anzuklagen und dem feministischen Postulat, man möge sich vor allem in der Darstellung von Gewalt in größerem Maße den weiblichen Opfern widmen, entspricht diese Literatur von Frauen nicht. Wenn interessanter erscheint, sich in der Darstellung auf einen männlichen Täter zu konzentrieren, so wird dies umgesetzt, auch auf Kosten des weiblichen Opfers, das nach wie vor keine eigene Stimme erhält. Ob diese Konstellation auf gestandene Feministinnen misogyn wirken könnte oder nicht, spielt keine Rolle. Der literarische Zweck geht vor politische Korrektheit.

Ende des Schreckens: Banalität des Bösen und Gewalt als Lusterfahrung

Wenn der Zweck der Darstellungen von Gewalt in der Literatur von Frauen der neunziger Jahre also nicht mehr ist, Gewalt gegen Frauen anzuklagen, was ist er dann?

Was die Gewalt in der Darstellung in der Literatur maßgeblich von der Bewertung der (männlichen) Gewalt in den allgemeinen Diskursen unterscheidet, ist die fehlende Moralisierung im Hinblick auf die Genderproblematik und aller daraus resultierender Vorstellungen, die die Diskussion so oft prägen. In der Regel wird Gewalt kommentarlos dargestellt, ohne die Einordnung in gut oder böse, einen moralisierenden Zeigefinger oder die Übernahme festgelegter Rollenklischees.

Das heißt nicht, daß diese Literatur generell unkritisch sei, die Kritik bezieht sich allerdings eher auf eine chronisch gelangweilte, konsumorientierte Gesellschaft, in der jeder nur an sich selbst und sein Vergnügen denkt und in der Gewalt alltäglich ist. Eine Hervorhebung der Situation von Frauen und deren spezifische Probleme, die auf gesellschaftlicher Ebene gelöst werden müßten, ist allerdings nichts zu bemerken. Einseitige

Parteinahme ist verpönt, vielmehr wird auf Distanz gesetzt, die der abstrakte Autor oder Erzähler wahrt, um als altbacken und überflüssig angesehenes Moralisieren zu vermeiden. Ein etwaiger Schockeffekt der Gewaltdarstellung entsteht in der Regel nicht durch möglichst realistische, möglichst schreckliche Darstellung von Gewalt, sondern eher durch die nachdrückliche Banalisierung oder Hypertrophie in verzerrte Grotesken, die sich von als ausgereizt empfundenen, sogenannten 'politisch korrekten' Darstellungen unterscheidet.

Die politische Unkorrektheiten sind somit häufig einem Überdruß an alteingesessenen Klischees geschuldet, und bilden fast unbewußt eine Antithese zu feministischen Befindlichkeiten, die viele allgemeine Gewaltdiskurse mittlerweile überlagern. In wieweit die hier vorgefundenen Gewaltdarstellungen spezifisch für weibliche Literatur ist, die sich von männlicher Literatur desselben Zeitraums absetzt, war nicht Gegenstand dieser Arbeit und kann hier nicht beantwortet werden; dafür hätte es Vergleiche mit zeitgenössischer männlicher Literatur gebraucht. Die Querverweise auf männliche Kollegen in den Rezensionen sprechen eher dafür, daß es sich bei den hyperrealistischen, *Niksers*-typischen Beispielen um ein Phänomen der Zeit handelt, das das Werk männlicher und weiblicher Autoren gleichermaßen betrifft.

Diese Literatur setzt auf Provokation vor allem in Hinsicht auf Verstöße gegen als langweilig empfundene *political correctness* im Allgemeinen. Literatur, die große, überkuppelnde Ideen transportiert und die Welt erklärt, stößt auf breite Ablehnung bei den meisten Autorinnen. Ihre Literatur will die Welt nicht erklären, sondern sie beschreiben, mitsamt der dazugehörigen Gewalt. Erklärt wird höchstens eine mögliche Motivation der Täter, die Gewalt auszuüben, oder der Opfer, Gewalt zu erdulden. Damit wird aber nicht unbedingt etwas angeklagt oder der Versuch unternommen, gegen reale Gewaltphänomene anzuschreiben, quasi erzieherisch auf eine Leserschaft einzuwirken. Ebensowenig wird dabei auf generalisierende, ideologisch eingefärbte Erklärungsmodelle, auch nicht die der Feministinnen, zurückgegriffen.

Der Rückgriff auf feministische Ideologie findet überhaupt nur bei einer Autorin statt, die sich generell dem *Mainstream* der in dieser Arbeit diskutierten Literatur zu entziehen scheint.

Ausnahmen bestätigen die Regel und der Spezialfall Renate Dorrestein

Eine Dissertation zum Motiv Gewalt in der niederländischen Literatur von Frauen der neunziger Jahre ist ohne das Werk von Renate Dorrestein undenkbar. Das zeigt alleine schon die Tatsache, daß es in jedem der Kapitel prominent vertreten war. Und trotzdem enthält jedes Fazit einen Verweis auf die Ausnahmeposition von Dorresteins Romanen innerhalb des Korpus.

Dies liegt vor allem an einer Tatsache: Im Gegensatz zu der Literatur ihrer schreibenden Kolleginnen scheut Dorrestein den Griff in den Ideenpool des Traditionsfeminismus nicht.

Dorrestein wird somit zu einer Grenzfigur, die Elemente der feministischen Literatur der siebziger und achtziger Jahre mit Ingredienzien, die eher in die neunziger Jahre passen, verbindet. Dementsprechend gab es anfangs auch eine Verwirrung der Literaturkritik, die zwar die feministischen Elemente in der Literatur wahrnahm, mit der außergewöhnlichen Verarbeitung derselben aber überfordert war: Radikalfeministisch oder radikale Feminismuskritik?

Die Romane stellen Konflikte dar, die vorwiegend Frauen betreffen, ohne die feministischen Analysen derselben in ihren Grundfesten anzutasten. Sie stellen Opfer von Mißbrauch, Vergewaltigung oder Frauenmißhandlung dar, in denen die Genderrollen klar verteilt sind, die Empathie dem weiblichen Opfer gilt und die Gesellschaft nicht selten im Hinblick auf ihren Umgang mit dem weiblichen Oper kritisiert wird.

Dabei wird es aber nicht belassen. Die Frauen und Mädchen bleiben auf Dauer keine Opfer. Das Hauptmotiv ist Vergeltung, und die wird von den Frauen selbst geübt. Ermordet werden die Schuldigen am Elend von Frauen, so daß am Ende die Gerechtigkeit siegt. Die typischen Dorresteinschen Täterinnen sind frei von Schuld, sie rächen erlittenes Unheil, sie beseitigen männliche Monster, oder sie sind schuldunfähig weil unbewußt oder vorübergehend unzurechnungsfähig.

Die Situationen, in denen Gewalt geschieht oder die zu Gewalt führen, sind oft grotesk oder werden mit schwarzem Humor geschildert, manchmal direkt amoralisch, wie die Festsetzung eines Mannes auf dem Speicher in Umkehrung eines beliebten Motivs aus der – weiblichen – Tradition der *gothic novel*.

So verbindet die Literatur Dorresteins feministische Inhalte der achtziger Jahre mit formalen Elemente, die eher typisch für die neunziger Jahre sind und hilft ebenso, ein Frauenbild zu installieren, das den Opferstatus auf Dauer überwindet.

Ist die Literatur Renate Dorresteins im Hinblick auf das Motiv Gewalt also eher eine Reminiszenz auf die feministisch intendierte Literatur der siebziger und achtziger Jahre? Wohl kaum, sonst wären die Irritationen nicht zu groß gewesen, die Überschreitungen sind zu evident. Und spezifisch für die neunziger Jahre? Dazu ist sie wiederum zu feministisch. Die Literatur Renate Dorresteins ist wohl vor allem eines: spezifisch Dorrestein.

Ende des Fazits

Ein allgemeiner Trend für die Darstellung von Gewalt in niederländischer Literatur von Frauen der neunziger Jahre ist sehr wohl festzustellen. Sie widerspricht Klischees über weibliches Schreiben über Gewalt im Allgemeinen, hält sich dafür eher an Konventionen, die vor allem literarisch und zeitlich bedingt sind: Gewalt ist nicht in erster Linie schrecklich, sondern mitunter schrecklich banal. In der Betonung des Alltäglichen und in der Zurückweisung von Gewalt als transzendente Erfahrung, die mit allerlei ideologischem

Ballast behaftet als Metapher für übergeordnete Zusammenhänge steht oder noch einmal speziell angeklagt werden muß, liegt das eigentlich Spezifische in der Darstellung.

Sie ist, wenn schon nicht ausgesprochen antifeministisch wenigstens unfeministisch, nicht unbedingt amoralisch aber dennoch nicht moralisierend, eher distanziert als parteiisch, provokant und politisch nicht korrekt. Sie bricht mit festgefahrenen Vorstellungen und eingeschliffenen Dichotomien über Subjekt und Objekt von Gewalt, männlichen, aktiven Tätern und weiblichen, passiven Opfern, mit überholten Bildern von Männern und Frauen, orientiert sich an zeittypischen Idealen und Überlegungen, auch wenn – oder gerade weil – diese einer vermeintlich spezifisch weiblichen, da feministischen Sicht der Dinge widersprechen.

Es hat sich im Verlauf dieser Arbeit mehrmals gezeigt, daß mit einer kritiklosen Übernahme vermeintlich 'bewiesener' Annahmen genderspezifischer Denk- und Verhaltensweisen von Männern und Frauen oft ein eingeschränkter Blick auf die Dinge einhergeht. Das gilt nicht nur im Bezug auf die Wahrnehmung weiblicher Gewalt als lange ignoriertes gesellschaftliches Phänomen, sondern auch im Bezug auf Gewalt als Gegenstand der Literaturwissenschaft, die lange – oft wohl unbewußt – in einem genderbestimmten Reflex vornehmlich auf männliche Gewalt (vor allem gegen Frauen) in männlicher Literatur schaute und dabei gerne sich selbst erfüllende Prophezeiungen produzierte. Die vorliegende Arbeit ist vor allem ein Versuch, diese Klischees sichtbar zu machen, sich von ihnen zu lösen und ein Thema um einen Aspekt zu bereichern, der bisher oft unbeachtet blieb.

Vielleicht kann diese Arbeit ja ein erster Beitrag dazu sein, daß auch die Literaturwissenschaft künftig bei der Beschäftigung mit Gewalt in der Literatur ihren Schrecken vor der Literatur von Frauen und Darstellungen weiblicher Gewalt verliert.

Bibliographie

Primäre Literatur

Barnas, Maria
1997 *Engelen van ijs,* Arbeiderspers: Amsterdam.

Boelsums, Mirjam
1998 *Slangen aaien,* Meulenhoff: Amsterdam.

Bouman, Ina
1987 *Gratis monster,* Van Gennep: Amsterdam.
1995 *De vierde wand,* Van Gennep: Amsterdam.
1997 *Het vege lijf,* Van Gennep: Amsterdam.

Brederode, Désanne van
1994 *Ave verum corpus,* Querido: Amsterdam.

Burnier, Andreas
1987 *De huilende libertijn,* Querido: Amsterdam. (1970)

Campert, Remco
1991 *De Harm en Miepje Kurk Story*, in: *Campert compleet vervolg*, De Bezige Bij: Amsterdam.(1983)

Cornwell, Patricia
1995 *Das geheime Abc der Toten*, Knaur: München.

Daanje, Anjet
1998 *De blinde fotograaf,* Kwadraat: Utrecht.
2001 *Suikerbeest*, Thomas Rap: Amsterdam.

Deckwitz, Sjuul
1999 *Engelse liefde,* Querido: Amsterdam.

Dorrestein, Renate
1990 *Het hemelse gerecht,* Pandora: Amsterdam.
1994 *Een sterke man,* Pandora: Amsterdam.
1996 *Verborgen gebreken,* Contact: Amsterdam.
1998 *Een hart van steen,* Pandora: Amsterdam.
1999 *Ontaarde moeders,* Pandora: Amsterdam.

Ellis, Bret Easton
1998 *Less than Zero,* Vintage: New York. (1995)

Emmerik, Pam
1997 *Soms feest,* Nijgh & Van Ditmar: Amsterdam.

Faber, Basha
1995 *De Maagdenmantel,* Meulenhoff: Amsterdam.

Graaf, Hermine de
1987 "In verzekerde bewaring", in: *Aanklacht tegen onbekend,* Meulenhoff:Amsterdam. S. 19-40
1996 *De weg naar het pompstation,* Meulenhoff: Amsterdam.

Hassenmüller, Heidi
1998 *Gute Nacht, Zuckerpüppchen,* Rowohlt: Hamburg. (1991)
1992 *Zuckerpüppchen – Was danach geschah*, Rowohlt: Hamburg.

Keulen, Mensje van
2001 *De rode strik,* Pandora: Amsterdam. (1994)

Kisling, Corinne
1994 *De engelenbak,* Arbeiderspers: Amsterdam.
1996 *Satan in de polder*, Arbeiderspers: Amsterdam.

Landvreugd, Hermine van
1993 "Het zilveren theeëi", in: *Het zilveren theeëi,* De Bezige Bij: Amsterdam. 73-117
1993 "Turgor", in: *Het zilveren theeëi,* De Bezige Bij: Amsterdam. 151-220
1996 "Margaretha bleef het langst liggen", in: *Margaretha bleef het langst liggen*, Amsterdam. 9-55
1999 "Wat kijk je zo zorgelijk, schatje?", in: *Kont achteruit, hoerig.* De Bezige Bij: Amsterdam. 115-138

Laurier, Josien
1993 *Een hemels meisje,* Arena: Amsterdam.

Loo, Tessa de
1983 "De meisjes van de suikerwerkfabriek", in: *De meisjes van de suikerwerkfabriek,* De Arbeiderspers: Amsterdam. S. 28-64

Meester, Mariët
1994 *Bokkezang,* Meulenhoff: Amsterdam.

Meijer, Daphne
1993 *Resten van de eeuw,* Nijgh & Van Ditmar: Amsterdam.

Meulenbelt, Anja
1976 *De schaamte voorbij,* Sara: Amsterdam.

Moor, Margriet de
1991 *Eerst grijs dan wit dan blauw*, Pandora: Amsterdam.

Nabokov, Vladimir
1989 *Lolita,* Büchergilde Gutenberg :Frankfurt a.M. (1958).
1987 *Der Zauberer,* Büchergilde Gutenberg: Frankfurt a.M. (1957).

Noordam, Nan
1985 *Waar blijf je dan – een vrouw in Blijf van m'n lijf,* Amsterdam.

Overmars, Karin
1996 *Vermoorde onschuld,* L.J. Veen*:* Amsterdam.

Palmen, Connie
1995 *De vriendschap,* Prometheus: Amsterdam.

Peper, Rascha
1995 *Rico's vleugels,* L.J. Veen: Amsterdam.
1997 "Het slapeloos uur van de nacht", in: *Alle verhalen,* Pandora: Amsterdam. S. 329-385

Reissel, Wanda
1996 *Baby Storm,* Querido: Amsterdam.

Rijnswou, Saskia van
1996 *Snoer,* De Arbeiderspers: Amsterdam.

Steenbeek, Rosita
1994 *De laatste vrouw,* Contact: Amsterdam.

Tikkanen, Märta
1990 *Wie vergewaltige ich einen Mann?,* Rowohlt: Hamburg. (1975)

Uphoff, Manon
1995 *Begeerte,* Rainbow: Amsterdam.
1997 *Gemis,* Podium: Amsterdam.

Wolkers, Jan
1979 *Kort Amerikaans,* Meulenhoff: Amsterdam.

Sekundäre Literatur

Aaken, Vera van
2000 *Männliche Gewalt. Ihre Wurzeln und ihre Auswirkungen,* Düsseldorf.

Abrams, M.H.
1971 *The Mirror and the Lamp*, Oxford. (1953)

Ackley, Katherine Anne
1990 *Women and Violence in Literature: an essay collection*, New York.
1992 *Misogyny in Literature,* New York.

Adler, Freda
1975. *Sisters in Crime*, New York.

Algra, N.E.
1948 *Fockema Andrea's Juridisch Woordenboek*, Groningen.

Alphen, Ernst van/Meijer, Maaike (red.)
1991 *De canon onder vuur, Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*, Amsterdam.

Anbeek, Ton
1996 *Het donkere hart. Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur,* Amsterdam.

Anderweg, Agnes
1998 "In de voetsporen van Hélène Noltenius. Nieuwe detevtives van eigen bodem.", in: *Surplus,* 12/5 1998. S. 14-15

Angier, Natalie
1999 *Woman, An Intimate Geography*, Boston.

Anker, Robert
1996 "Ik ben een malende windmolen", in: *Het Parool, 02.02.1996.*
1997 "Er gebeurt nix", in: *Het Parool,* 14.11.1997.

Anonym
1996 "Vooral mannen en jongeren slachtoffer criminaliteit", in: *Nederlandse Staatscourant,* 14.02.1996.

Anonym
1998a "Fast alles für Geld", in: *Der Spiegel,* 31/1998. S. 32-34

Anonym
1998b "Mechanisch brutal", in: *Der Spiegel,* 30/1998. S. 106-108

Anonym
1998c "Het verschil tussen een dood vogeltje", in: *Het Parool,* 17.07.1998.

Anonym
2000 Ohne Titel (Filmrezension zu *Baise-moi),* in: *Der Spiegel,* 13.11.2000. S. 268

Appel, Alfred
1987 "The Springboard of Parody", in: Harold Bloom (Hg.), *Vladimir Nabokov's Lolita,* New York. S. 35-51

Arendt, Hannah
1969 *On Violence,* Orlando/Florida, 1969.

Aristoteles
1982 *Poetik,* Frankfurt a.M. (Fuhrmann Hg.)

Arnold, Heinz Ludwig/ Detering, Heinrich
1996. *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München.

Badura, Peter/ Deutsch, Erwin/ Roxin, Claus
1987 *Fischer Lexikon: Recht*, Frankfurt.

Bal, Mieke
1985 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto.
1988 *Verkrachting verbeeld*, Utrecht.
1992 "Rape: problems of intention". In: Wright, E. (Hg.), *Feminism and psychoanalysis. A critical dictionary,* Oxford. S. 367-371

Bassler, Moritz
1997 "Zur Sprache der Gewalt in der Lyrik des deutschen Barock", in: Meumann, M./ Niefanger D. (Hg.), *Ein Schauplatz herber Angst – Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert,* Göttingen. 125-144

Beauvoir, Simone de
1999 *Das andere Geschlecht,* Hamburg. (1949)

Bertens, Hans / D'haen, Theo
1988 *Het postmodernisme in de literatuur,* Amsterdam.

Bettelheim, Bruno
1977. *Kinder brauchen Märchen,* Stuttgart.

Blink, Inge van den
1994 Ohne Titel, *Utrechts Nieuwsblad,* 29.11.1994.
1995 "Manon Uphoff debuteert met verhalenbundel Begeerte... 'Boeiend hoe langzaam in je eigen veelden zakt'", in: *De Gooi- en Eemlander,* 02.11.1995
1996 "Een rij rubberen laarsjes in de gang", in: *Amersfoortse courant,* 09.03.1996.

Blom, Onno
1996a "Hoppa, Hermine, ervandoor!", in: *Trouw,* 09.02.1996.
1996b "Hermine de Graaf verslikt zich in de wanen van haar heldin", in: *Trouw,* 21.02.1996.
1997 "Het zielenpotenwondertje van het leven, dat was ik", in: *Trouw,* 04.04.1997.

Bölsche, Jochen et al
2000 "Unterlassene Hilfeleistung", in *Der Spiegel,* 03.07.2000. S. 72-81

Bolte, Christian/Dimmler, Klaus
2000 *Schwarze Witwen und eiserne Jungfrauen. Geschichte der Mörderinnen.* Leipzig.

Boomkens, René
1996 *De Angstmachine – over geweld in films, literatuur en popmuziek*, Amsterdam.

Boomsma, Graa
1983 *Over Jan Wolkers 1 – Beschouwingen en interviews,* 's-Gravenhage:

Braidotti, Rosi / Smelik, Anneke
1989 "Blauwbaard en de verboden kamer", In: *Tijdschrift voor vrouwenstudies,* 10.02.1989 (38). S. 179-204

Brink-Garber, Gisela
1988 *Deutsche Literatur von Frauen. Erster Band: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt.

Broek, Jos van den
1991 *Er zijn geen namen voor. Jongens als slachtoffer van seksueel misbruik*, Ambo.

Bronfen, Elisabeth
1994 *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik.* München.

Brownmiller, Susan
1975 *Against Our Will: Men, Women and Rape,* New York.

Bruinsma, Gerben et.al. (Red.)
1987 Vrouw en criminaliteit: vrouwen als plegers en slachtoffers van criminaliteit, *in: Tijdschrift voor Criminologie, Nr. 2/3, 1987.*

Burnier, Andreas
1974 "Het beeld van de vrouw in de litteratuur", in: *Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen,* Amsterdam. S. 96-124

Cameron, Deborah/Frazer, Elizabeth
1990 *Lust am Töten: eine feministische Analyse von Sexualmorden*, Berlin.

Campbell, Anne
1993 *Men, Women and Aggression*, New York, 1993.

CBS *Door de Politie, Koninklijke Marchaussee en Korps Landelijke Politiediensten opgemakte processen-verbaal terzake van misdaden naar aard der strafbare feiten 1990-1998 Persbericht*, 20.01.2000

Cels, Sanderijn
1999 *Grrls! Jonge vrouwen in de jaren negentig,* Amsterdam.

Cleiren C.P.M. /Nijboer J.F. (Red.)
2000 *Strafrecht, Tekst en commentaar, 3de druk*, Deventer.

Chesney-Lind, Meda
"Girls and violence. An Exploration of the Gender Gap in Serious Delinquent Behavior", in: Crowell/Evans/O'Donnell (Hg.) *Childhood Aggression and Violence. Sources of Influence, Prevention, and Control,* New York (London). S. 207-228

Colijn, Jan
1995 "Steeds meer vrouwen en meisjes crimineel" in: *De Telegraaf,* 18.02.1995.

Costera Meijer, Irene
1996 *Het persoonlijke wordt politiek – Feministische bewustwording in Nederland, 1965-1980*, Amsterdam.

Creifeld, Carl
1992 *Rechtswörterbuch*, München. (11. Auflage)

Daemmrich, Horst S./ Daemmrich, Ingrid
1995 *Themen und Motive der Weltliteratur*, Tübingen.

Daly, Brenda O.
1992 "Misogynist Reviewers: Tiny Gunmen Take Shots at that Siren, Joyce Carol Oates", in: Ackley, Katherine Anne, *Misogyny in Literature,* New York.

D'Ancona, Hedy (Hg.)
1989 *Het vrouwenlexicon*, Utrecht.

De Harde Kern
1996 *Wel feministisch, niet geëmancipeerd,* Amsterdam.

Denfeld, Rene
1997 *Kill the Body and the Head Will Fall. A closer look at women, violence and aggression*, New York.

Devos, Filip
1997 "Charlies kleine oorlog", in: *De Standaard,* 20.11.1997.

Diepstraten, Johan
1996a "Hermine de Graaf: De weg naar het pompstation: een misdaadroman vol koortsdromen", in: *De Stem,* 02.02.1996.
1996b "Rampspoed, moord en een glazen oog", ", in: *De Stem,* 22.02.1996.

Dijkstra, Bram
1999 *Das Böse ist eine Frau – Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität*, Hamburg.

Dijl, Frank van
1997 "Een feest van dode hamsters en mishandelde moeders", in: *Algemeen dagblad,* 04.04.1997.

Dollard/Doob/Miller/Mowrer/Sears
1970 *Frustration und Aggression*, Weinheim.

Doomen, Jeanne
1976 *Verkrachting – ervaringen/vooroordelen/achtergrond*en, Schoten.

Dorrestein, Renate
2000 *Het geheim van de schrijver,* Amsterdam, 2000.

Durlacher, Jessica
1991 "Vrouwen zijn ook mensen", in: *De Volkskrant,* 22.02.1991.
1994 "Grote liefde en al die andere grote woorden", in: *Vrij Nederland,* 26.11.1994
1995 "De weg van alle vlees", in: *Vrij Nederland*, 04.11.1995

Erkelens, Rob van
1996a "Zoals de puber in wie de vrouw al zichtbaar is", in: *De Groene Amsterdammer,* 14.02.1996.
1996b "Prettig gestoord", in *De Groene Amsterdammer,* 25.09.1996.
1997 "Een vreugde voor altijd", in: *De Groene Amsterdammer,* 16.04.1997.

Etty, Elsbeth
1995 "De oude idolen op het altaar: Magisch realistische roman van Basha Faber", in: *NRC Handelsblad,* 24.02.1995.
1999 "Ik wil de wereld op afstand houden", in: *NRC Handelsblad,* 24.09.1999.

Faber, Sjoerd
1988 "Vrouwen van de rekening" in: Hekma/Roodenburg (Red.), *Soete minne en helsche boosheid – seksuele voostellingen in Nederland 1300-1850,* Nijmegen.

Fechner, Jörg-Ulrich
1969 "Nachwort", in: Wagner, Heinrich Leopold, *Die Kindermörderin,* Stuttgart. S. 161-172

Fowler, Rebecca
1996 "Vrouwen worden gewelddadiger", in: *Rotterdams Dagblad,* 07.05.1996.

Fraser, John
1974 *Violence in the Arts*, London.

Freezer, Harriet
1977 "Het is een fenomeen!", in: *Opzij,* 04/1977. S.25

French, Sean
1996 "Partners in Crime: Defending the Female of the Species", in: Myers/Wight (Hg.), *No Angels: Women Who Commit Violence,* London. S. 29-43

Frenzel, Elisabeth
1976 *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart.

Freud, Sigmund
1969 "Psychopathische Personen auf der Bühne" in: *Studienausgabe Band 10: Bildende Kunst und Literatur,* Frankfurt a.M. S. 163- 168

Friedrichsen, Gisela
1998 "Vom Dinosaurier gekratzt", in: *Der Spiegel,* 13/1998. S. 104-106

Fuldauer, Alice
1994 *Fatale Liefde. Mannen en vrouwen die hun partner doodden, of daartoe een poging deden*. Amsterdam.

Gendolla, Peter,/Zelle, Carsten (Hg.)
1990 *Schönheit und Schrecken – Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien*, Heidelberg.

Gerits, Joris
1995 "Moordpubers: Mensje van Keulen. 'De rode strik'", in: *De Morgen,* 17.02.1995.

Gilbert / Gubar
1979 *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, London.

Giphart, Ronald
1994 "Désanne van Brederode: Ave verum Corpus", in: *Het Parool,* 16.09.1994.

Goedegebuure, Jaap
1996 "Angstige verlangens", in: *HP/De Tijd,* 09.02.1996
1997 "Kennis en lust", in *HP/De Tijd,* 28.11.1997
1998 "Medicijn tegen magie", in: *HP/De Tijd,* 13.02.1998

Goossens, Jerry
1999 "Ik wil dat stigma niet", in: *Het Parool,* 23.02.1999.

Gössner, Gesine
1994 *Frauen und Literatur in den Niederlanden*, Frankfurt.

GPD
1999 "Seksueel geweld door vrouw onbekend probleem", in: *Haarlems Dagblad,* 21.05.1999.

Grimm, Jacob / Grimm Wilhelm
1977 *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig. (1911)

Grüttemeier, Ralf
1999 "Intentionalität als Kippfigur", in: Busch/Havekost (Hg.), *Oldenburger Universitätsreden Nr. 116,* Oldenburg, 1999.

Haasse, Hella
1985 "Het beeld in de spiegel II", in: : *Bladspiegel – Een keuze uit de essays,* Amsterdam, 1985

Heyting, Lien
1997 "Mijn boeken gaan over vergelding en nog eens vergelding", in: *NRC Handelsblad,* 28.02.1997.

Herk, Bert van
1985 *Waarom mannen verkrachten*, Amsterdam.

Hermans, Dorine
1996 "Diva van de zelfkant. De onderkoelde broeierigheid van schrijfster Hermine Landvreugd", in: *Elsevier,* 06.04.1996.

Hes, Joyce
1994 "Ongewoon weerbaar?", in: *Nemesis,* 3/1994. S. 75-77

Higgins, Lynn / Silver, Brenda (Hg.)
1991 *Rape and Representation*, New York.

Hintum, Malou van
1995 *Macha!Macha! Een afrekening met het klaagfeminisme*, Amsterdam.

Hof, Renate
1984 *Das Spiel mit dem unreliable narrator. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*, München.

Hoogervorst, Ingrid
1995 "Debuut Manon Uphoff over lustgevoelens", in: *De Telegraaf*, 17.11.1995
1996a "Hermine Landvreugd schrijft over instant-vermaakmentaliteit van jongeren van nu", in: *De Telegraaf,* 19.01.1996.
1996b "Een uitvergroting van de kille maatschappij waar we in leven", in: *De Telegraaf*, 05.04.1996
1996c "Het is niet alleen schoonheid die liefde en aandacht verdient", in: *Bzzletin,* 231-232/1996. 26-29

Hoogerwerf, A.
1996 *Geweld in Nederland*, Assen.

Hooghiemstra, Daniela
1998 "Het geweld neemt toe, of toch niet?", in: *NRC Handelsblad,* 17.01.1998.

Huber, Wolfgang
1993 *Die tägliche Gewalt – gegen den Ausverkauf der Menschenwürde*, Freiburg.

Huijsmans, Linda
1995 "Het vlees is Woord geworden", in: *Surplus,* 9/1 1995. S.5-6

Iersel, Sigrid van
1995 "Nooit een 'Jacqueline the Ripper'" in: *Noordhollands Dagblad,* 27.01.1995.

Israëls, Han
2001 *Heilige verontwaardiging. Een onderzoek naar de feministische visie op incest*, Amsterdam.

JL
1997 "Ohne Titel", in: *Het Parool,* 30.05.1997.

Jong, Willem de
1987 "Seksueel misbruik van kinderen binnen het gezin: werken aan de crisis", in: Bruinsma, Gerben (Red.), *Vrouw en criminaliteit,* Amsterdam.

Jonge, Stephanie de
1998 "'Ik heb besloten me absoluut niet meer te generen voor welke behoefte dan ook'. Manon Uphoff tussen Begeerte en Gemis.", in: *Humo,* 03.02.1998.

Jonkers, Han
1964 "Kampioenen van geruchtmakende lectuur", in: *Eindhovens Dagblad,* 04.07.

Kaiser, Michael
1997 "'Excidium Magdeburgense'. Beobachtungen zur Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im Dreißigjährigen Krieg", in: Meumann, M./ Niefanger D. (Hg.), *Ein Schauplatz herber Angst – Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert,* Göttingen, 1997. 43-64

Kaiser/Kerner/Sack/Schellhoss (Hg.)
1985 *Kleines kriminologisches Wörterbuch*, Heidelberg.

Keck, Annette/ Poole, Ralph J. (Hg.)
1997 *Serial Killers. Das Buch der blutigen Taten*, Leipzig.

Kieskamp, Wilma
1998 "Ik hoor nergens bij", in: *Trouw,* 23.07.1998.

Knegtmans, Hans
1998 "Anders dan anders", in: *HP/De Tijd.* 05.06.1998

Köbler, G.
1979 *Juristisches Wörterbuch: für Studium und Ausbildung*, München.
1995 *Etymologisches Rechtswörterbuch*, Tübingen.

Koelemeijer, Judith
1997 "Niet huilen achter de tikmachine: Rascha Peper wil de absurditeit van het leven exact beschrijven", in: *De Volkskrant,* 08.08.1997.

Koelewijn, Rinskje
1998 "Iemand moet me tegenhouden - De woede van een bendemeisje", in: *NRC Handelsblad,* 27.06.1998.

Komar, Kathleen
1994. "The Hand that Rocks the Cradle Wields the Axe. Clytemnestra: Matriarch or Mariticide", ", in*: Thamyris,* 1/1 1994. S. 81-103.

Kummer, Em.
1995 "Laat de Niksers tot ons komen", in: Nijssen, Peter (Red.), *Mekka. Jaarboek voor lezers 1995,* Amsterdam. S. 89-99

Kuipers, Willem
1998 "Gevaarlijk leven", in: *De Volkskrant,* 27.02.1998.

Kuypers, Jeroen/ Moor, Piet de
1997 "'Ik voel me een echte dochter van Freud': Schrijfster Rascha Peper over haar verzamelde verhalen", in: *De Morgen,* 14.08.1997.

Labrijn, Sybille
1993 "Waar is de lange romantische kus?", In: *De Gelderlander*, 13.09.93.

Lansu, Alle
1996 "Een smiley uit eigen doos", in: *Het Parool,* 26.01.1996.

Lauretis, Teresa de
1989 "The violence of the rhetoric", in: Armstrong/Tennenhouse (Hg.), *The violence of representation,* London.

Lichtenburcht, Carla / Thooft, Lisette
2000 *Het geminachtte lichaam*, Amsterdam.

Lindhoff, Lena
1995 *Einführung in die feministische Literaturtheori*e, Stuttgart.

Lindo, Mary Ann
1996 "Karin Overmars: Nee, geen familie", in: *Het Parool,* 23.08.1996.

Linssen, Dana
1998 "Geen geschikte baan voor een feministe. De politieke incorrectheid van de vrouwelijke detective." In: *Surplus,* 12/5 1998. S. 2-3

Lockhorn, Elisabeth
1997 "De bizarre wereld van Manon Uphoff", in: Opzij, 3/1997. S. 10-15

Lombroso, C. / Ferrero, G.
1894 *Das Weib als Verbrecherin und Prostituirte*, Hamburg.

Luis, Janet
1991 "Twee kokkinnen en een koksmaat: jongensboek van Renate Dorrestein", in: *NRC Handelsblad,* 08.02.1991.
1993 "Treurige alledaagsheid. Hermine Landvreugd over verveelde twintigers", in: *NRC Handelsblad,* 04.01.1993.

Mandel, Ernst
1987 *Ein schöner Mord: Sozialgeschichte des Kriminalromans,* Frankfurt am Main.

Margolin, G./ Sibner, L.G. / Gleberman, L.
1988 "Wife Battering", in: Hasselt, Vincent van (Hg.), *Handbook of Familiy Violence,* New York. S. 89-118

Marres, René
1998 *Zogenaamde politieke incorrectheid in Nederlandse literatuur*, Leiden.

Meijer, Maaike
1991 "Vrouw-en-literatuur", in: Peer, Will van/ Dijkstra, Katinka (Hg.), *Sleutelwoorden. Kernbegrippen uit de hedendaagse literatuurwetenschap,* Leuven/Apeldoorn. S. 176-187
1993 "15 Oktober 1976: Anja Meulenbelt publiceert De schaamte voorbij", in: Schenkeveld, M.A., *Nederlandse literatuur, een geschiedenis,* Groningen. S. 819-825
1996 "De verschrikkelijke sneeuwman: projectie, geweld en nieuwe mannelijkheid in het werk van Jan Wolkers", in: Römkens, Renée (red), *Het omstreden slachtoffer. Geweld van vrouwen en mannen*, Ambo. S. 39-59

Meijsing, Doeschka
1977 "De zusjes van Shakespeare. Literatuur en feminisme in Nederland na 1965", in: *Revisor 6/1977*.
1996a "Hoe smaller hoe beter. Verhalen van Hermine Landvreugd.", in: *Elsevier,* 17.02.1996.
1996b "Dwangmatig bizar: krampachtige thriller van Hermine de Graaf", in: *Elsevier,* 24.02.1996.
1996c "Actuele koeien: nieuwe roman van Renate Dorrestein", in: *Elsevier,* 02.03.1996.
1998 "Allejezusgezellig", in: *Elsevier,* 14.02.1998.

Meuleman, Marc
1995 "De menselijke wortels van menselijkheid", in: *Psychologie,* März 1995.

Meulenbelt, Anja
1989 "Is het persoonlijke literatuur?", in: *Meer dan een engel. Over literatuur en seksestrijd,* Amsterdam.

Meumann, Markus/ Niefanger,Dirk (Hg.)
1997 *Ein Schauplatz herber Angst – Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert*, Göttingen.

Millett, Kate
1969 *Sexual politics*, New York.

Moerman, Jacob
1996a "Een overtuigende revanche", in: *Algemeen Dagblad,* 26.01.1996.
1996b "Jonge schrijfster verrast vriend en vijand met tweede verhalenbundel...:Hermine Landvreugd houdt vinger aan de pols", in: *Drentse courant,* 08.02.1996.

Möbus, Frank / Schnidt-Möbus, Friederike
1999 *Who is who in Goethes Faust?*, Leipzig.

Möller, Monique
1978 *Als je me verkracht vermoord je me*, o.A. (Verlag: futile).

Mulder, Reinjan
1996 "Mollengif in de bloody mary: roman van Hermine de Graaf over Groningse familievete, in: *NRC Handlelsblad,* 02.02.1996.

Munk, Kirsten
1999 "Aanstootgevende personages. De literaire voorkeuren van Hermine Landvreugd", in: *Surplus,* 2/1999. S.22

Myers, Alice/ Wight, Sarah
1996 *No Angels: Women Who Commit Violence*, London.

Neefjes, Annemiek
1996 "Wat wil de schrijver? 3: Désanne van Brederode. 'Zelfs in de beste gesprekken kan het diepste nooit worden gezegd." in: *Vrij Nederland,* 11.05.1996.
1997 "De prikkeling van een heftig nee", in: *Vrij Nederland,* 06.12.1997.

Niesing, J.W.
1991 *Over en uit + Renate Dorrestein, Het hemelse gerecht*, Apeldoorn.

Nijgh, Lennaert
1993 "Goeie Mien, de Leidse gifmengster", in: *Bzzletin,* 206/207/1993. S.30-38

Osstyn, Karel
1996 "Indringende gaslucht: Hermine de Graaf tussen gewetensonderzoek en whodunit", in: *De Standaard,* 07.03.1996.

Paglia, Camille
1992 *Die Masken der Sexualität*, Berlin.
1993a "Vergewaltigung und Krieg der Geschlechter" in: *Der Krieg der Geschlechter*, Berlin. S. 60-65
1993b "Vergewaltigungsdebatte, Fortsetzung", in: *Der Krieg der Geschlechter*, Berlin. S. 66-83
1993c "Die MIT-Vorlesung. Zur Krise der amerikanischen Universitäten", in: *Der Krieg der Geschlechter*, Berlin. S. 265-280

Pearson, Patricia
1998 *When She Was Bad - How women get away with murder*, London.

Peters, Arjan
1993 "Dikke billen over een roestige badkuiprand", in: *De Volkskrant,* 04.06.1993.

Pinkster, Truus
1975 "Van bevestigen naar bewustmaken", in: *Te elfder Ure,* 20/1975. S. 822-847

Pollak, Otto
1977 *The Criminality of Women,* Westport/Connecticut. (1950)

Praz, Mario
1970 *The Romantic Agony*, London.

Pröve, Ralf "Violentia und Potestas. Perzeptionsprobleme von Gewalt in Söldnertagebüchern" in: Meumann, M./ Niefanger D. (Hg.), *Ein Schauplatz herber Angst – Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert,* Göttingen, 1997. 24-42

Reich-Ranicki, Marcel
1995 "Wollust, Hörigkeit, Liebe", in: *Vladimir Nabokov,* Zürich. S. 59-72

Rijckevorsel, René van
1994 "In de ban van geweld", in: *Elsevier,* 24.12.1994.

Roberts, Cathy
1989 *Women and Rape,* New York.

Romein-Verschoor, Annie
1977 "Een feministisch boek", in: *Opzij,* 4/1977. S. 24-25

Römkens, Renée
1992 *Gewoon geweld?,* Amsterdam.
1996 "Zwei Seelen in einer Brust' – De partnerdoodster als slachtoffer en dader.", in: Römkens/Dijkstra (Hg.), *Het omstreden slachtoffer – Geweld van vrouwen en manne,*. Ambo. S. 11-37

Römkens, Renée / Dijkstra, Sietske (Hg.)
1996 *Het omstreden slachtoffer – Geweld van vrouwen en mannen,* Ambo.

Roosendaal/Vuijsje/Rippen
2000 *Honderd jaar Nederlandstalige misdaadliteratuur,* Den Haag.

Rossum, Milou van
1994 "Rosita Steenbeek", in: *HP/De Tijd,* 04.11.1994. S. 75-77.

Rover, Frans de
1998 "Wraak op De Specialist", in: *Vrij Nederland,* 11.04.1998.

Rozendaal, Simon
1997 "Geboren crimineel?", in: *Elsevier,* 25.10.1997.

Rubinstein, Renate
1979 *Hedendaags feminisme,* Amsterdam.

Rückert, Sabine
2000 *Tote haben keine Lobby: die Dunkelziffer der vertuschten Morde*, Hamburg.

Rutenfrans, Chris
1989 *Criminaliteit en sexe*, Arnhem.

Schmid, Wolf,
1973 *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München.

Schutte, Xandra
1993 "God aan het IJ: verhalen", in *De Groene Amsterdammer,* 15.09.1993.
1996 "Het vieze boekje", in: *De Groene Amsterdammer,* 07.12.1996.
1999 "Ironie en radicalisme. Over het feminisme van Renate Dorrestein" in: *Maskerade,* Amsterdam, 1999. 143-161

Serdijn, Danielle
1998 "Pipi Langkous pleegt moord", in: *Het Parool,* 27.02.1998.

Sman, José van
1997 "Het criminele brein. Biologische oorzaken van asociaal gedrag. Of: waarom meisjes geen treinen slopen" in: *Elsevier,* 04.01.1997.

Smart, Carol
1995 *Law, Crime and Sexuality,* London.

Smelik, A. / Waaldijk, B.
1989 "Metaforen van geweld, geweld van metaforen", in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies* 10.2.1989 (no. 38). 179-181

Smith, Joan
1997 *Different for girls,* London.

Soeting, Monica
1995 "Het verhaal uitgeschopt", in: *Surplus,* 4/1995. 6-7

Soest, Marjo van
1995 "Waarover schrijven zij en waarom? Een nieuwe generatie schrijfsters over liefde, strijd, seks en religie.", in *Opzij* 04/1995. S.30-34,

Sofsky, Wolfgang
1996 *Traktat über die Gewalt*, Frankfurt a.M.

Spleet, Fleur
2000 "Manon Uphoff", in: Kritisch literair lexicon.

Stamperius, Hannemieke
1980 *Vrouwen en literatuur. Synthese – Stromingen en aspecten,* Amsterdam.

Steinmetz, Suzanne / Lucca, Joseph
1988 "Husband Battering", in: Hasselt, Vincent van (Hg.), *Handbook of Family Violence,* New York. S. 233-246

Steinz, Pieter
1998 "Nachtmerrie aan de Lijsterlaan", in: *NRC Handelsblad,* 13.02.1998.

Strauch, Ulrike
2000 "Tötungsarten – Die Mörderinnen bei Ingrid Noll" in: Abret, Helga (Hg.), *Zwischen Distanz und Nähe. Eine Autorinnengeneration in den 80er Jahren.* Bern. 127-154

't Hart, Maarten
1977 "De doodsadem van het feminisme", in: *Hollands Diep,* 15.01.1977

Thooft, Lisette
2001 "Zielig is niet zalig", in: *De Volkskrant,* 29.09.2001.

Trilling. Lionel
1987 "The Last Lover: Vladimir Nabokov's *Lolita*", in: Harold Bloom (Hg.), *Vladimir Nabokov's Lolita,* New York. S. 5-11

Truijens, Aleid
1997 "De grote, onbegrijpelijke liefde bestaat", in: *Volkskrant,* 28.11.1997.

T.S.
1991 "Feministische stokpaardjes", in: *Eindhovens Dagblad,* 09.03.1991.

Vervaeck, Bart
1994 "Dierenleed, mensenleed", in: *De Morgen,* 25.11.1994.
1998 "Slap uit de strot", in: *De Morgen,* 30.04.1998.

Vintgens, Karen
1983 "Porno: tekst in een kontekst", in: *Tijdschrift voor vrouwenstudies,* 3/1983. S. 406-417.

Visser, Ellen de
1995 "Vrouwen doden pas na kalm beraad" In: *Volkskrant,* 12.10.1995
1996 "De voorkeur verdwijnt nooit"; in: *De Volkskrant,* 11.04.1996
1997 "Aantal valse aangiften van zedendelicten neemt toe", in: *De Volkskrant,* 25.10.1997.
1998 "Beschadigde Mannen", in: *De Volkskrant,* 17.01.1998.

Vullings, Jeroen
1994 "Moord als natuurgebeuren", in: *Vrij Nederland,* 12.11.1994.
1996 "Zeveren over de herinnering", in: *Vrij Nederland,* 02.03.1996.

Wagenaar, Leonoor
1996 "Deze generatie is niet nix", in: *Het Parool,* 06.02.1996.

Walklate, Sandra
1995 *Gender and crime: an introduction*, Hertfordshire.

Walter, Natasha
1999 *The New Feminism*, London.

Warren, Hans
1998 "Overtuigend boek over meisjes in de zeer moeilijke leeftijd" in: *Noordhollands Dagblad,* 28.01.1998.

Weiler, Inge
1998 *Giftmordwissen und Giftmörderinnen: eine diskursgeschichtliche Studie*, Tübingen.

Werlock, Abby
1986 "Victims Unvanquished: Temple Drake and Women Characters in William Faulkner's Novels" in: K.A. Ackley (Hg.), *Women and Violence in Literature: an essay collection,* New York. 3-50

Wertheimer, Jürgen
1986 *Die Ästhetik der Gewalt,* Frankfurt a.M.
1999 *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. München.

Wilpert, Gero von
2001 *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart.

Wilson, Colin/ Seaman, Donald
1990 *De seriemordenaars. Een onderzoek naar de psychologie van de criminele geest*. Rijswijk.

Winter, Kari
1992 "Sexual/Textual Politics of Terror: Writing and Rewriting the Gothic Genre in the 1790S", in: Ackley, Katherine Anne, *Misogyny in Literature,* New York. S. 89-101

Wit, Bernadette de
1996 *Slechte vrouwen, echte vrouwen. Seks, feminisme en de burgerlijke moraal.* Utrecht, 1996.

Woodhull, Winifred
1988 "Sexuality, power and the question of rape", in: Diamond, I./ Quinby, L. (Hg.), *Feminism and Foucault,* Boston.

Wootton, B.
1959 *Social Science and Social Pathology*, London.

Wright, Annie
1994 "Pleegzusterbloedwijn. Annie Wright over vrouwen en geweld", in: *Surplus,* 8/4 1994. S. 7-9

Wurtzel, Elisabeth
1998 *Bitch. In Praise of Difficult Women*. London.

Zalinge, Edith van
1997 "Tegen zijn wil", in: *Het Parool,* 22.07.1995.

Zelle, Carsten
1987 *"Angenehmes Grauen": literaturhistorischer Beitrag zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg.
1990 "Über den Grund des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen in der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts (mit einem bibliographischen Anhang)", in: Gendolla P./ Zelle, Carsten (Hg.), *Schönheit und Schrecken – Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien,* Heidelberg. S.55-86

Zjan, Matti (Red.)
1993 *Kijkduin2: stand van zaken en toekomstig beleid seksueel geweld,* Utrecht.

Zwagerman, Joost
2001 "Lolita", in: *Walhalla,* Amsterdam. S. 11-21

Zwier, Gerrit Jan
1996 "Twee schatjes", in: *Leeuwarder Courant,* 18.10.1996.