

Barbara Frischmuth

***Die Frau im Spiegel
der Kunst***

28. Juli 2010

Festspiel-Dialoge 2010

© Copyright Barbara Frischmuth

DIE FRAU IM SPIEGEL DER KUNST

Sehr geehrte Damen und Herren,
ich möchte Sie heute mit zwei Repräsentationen des Weiblichen unterhalten – und da ich weder Literatur- noch Kunsthistorikerin im akademischen Sinn des Wortes bin, wird es wohl darauf hinauslaufen -, mit zwei Figuren, die Ihnen vielleicht nicht gleich in den Sinn kommen, wenn Sie an DIE FRAU IM SPIEGEL DER KUNST denken, schon gar nicht in Salzburg, wo Ihnen vordringlich die Namen der klassischen Opernheroinnen allenthalben ins Auge springen.

Die beiden, von denen ich reden möchte, stehen zur Zeit nicht gerade im Zentrum der Aufmerksamkeit, obgleich sie ebenfalls - seit Jahrhunderten die eine und seit Jahrtausenden die andere - die menschliche Phantasie beschäftigen und sich in den unterschiedlichsten Kunstwerken und Kunstformen spiegeln. Es handelt sich um Schehrezâd, die Erzählerin der Geschichten von 1001 Nacht, die mir seit der Kindheit vertraut ist, und um Baubo, die aus der griechischen Mythologie stammt und unter anderem dadurch bekannt ist, dass sie die untröstliche Demeter, deren Trauer das Land verdorren ließ, durch einen komisch-obszönen Scherz zum Lachen brachte. Das klingt weniger spektakulär, als es ist, sollte aber im Hinblick auf die Tugenden der Gelehrsamkeit und des Mutterwitzes nicht unterschätzt werden.

Es war im April diesen Jahres, als ich die Einladung zu diesem Vortrag erhielt. Ich befand mich gerade auf Lesereise in Marokko und bereitete mich auf ein Treffen mit Fatima Mernissi, der weltweit bekannten marokkanischen Soziologin und Schriftstellerin, vor, die ich demnächst kennenlernen sollte. Das Buch von ihr, das ich gerade las, hieß ‚HAREM Westliche Phantasien – östliche Wirklichkeit‘ und während der Lektüre musste ich feststellen, dass ich die Figur der Schehrezâd noch immer nicht aus dem entscheidenden Blickwinkel, nämlich dem ihrer enormen Bildung, erfasst hatte.

Mernissi beschreibt darin den sagemuwobenen Harem des siebenten Abbasiden-Kalifs Harun ar-Raschid, in dem es tausende Sklavinnen gab, an denen sich seither die Phantasien des Westens, vor allem die der berühmten Orientaler des 18. und 19. Jahrhunderts, erhitzt und abgearbeitet haben.

Was im Westen jedoch meist unter den Tisch fällt, so Mernissi, ist die Tatsache, *dass es sich dabei um höchst gebildete Frauen handelte, die, so schnell sie nur konnten, Bücher über Geschichte und Religion verschlangen, um den Kalifen zu unterhalten. Die Männer jener Zeit hatten nichts übrig für die Gesellschaft ungebildeter und unbelesener Frauen, und man hatte keine Chance, die Aufmerksamkeit des Kalifen auf sich zu ziehen, wenn man ihn nicht in Erstaunen*

versetzen konnte, mit Wissen in den Bereichen (Natur-) Wissenschaft, Geschichte, Geographie und – nicht zu vergessen – Rechtssprechung.

Das ist nicht gerade das, was man sich im Abendland unter einer morgenländischen Lustsklavin vorstellt. Da käme einem schon eher der Ausdruck *Blaustrumpf* in den Sinn.

Schehrezâd ist natürlich längst im Westen angekommen und dient auch bei uns als Metapher für die Kunst - in diesem Fall die des Erzählens - als Überlebensstrategie, wobei man zu wenig darauf achtet, woraus dieses Erzählen sich speist, nämlich aus einer allumfassenden Bildung, die jene der Haremssklavinnen von Harun ar-Rashid noch bei weitem übertrifft.

Was den Blaustrumpf von vorhin angeht, fand ich bei Silvia Bovenschen in DIE IMAGINÄRE WEIBLICHKEIT die nüchterne Anmerkung, dass in unserer Kulturgeschichte, ich zitiere: *das Prinzip der Gelehrsamkeit und die gelehrten Frauen die Phantasien nicht sehr beschäftigt haben. Die Gelehrte wurde zwar zum Kulturtypus, jedoch nicht zu einer Repräsentationsfigur des Weiblichen in der Literatur.*

Im Orient scheint es anders gewesen zu sein, aus welchen Gründen auch immer, und das beste Beispiel dafür ist Schehrezâd, eine der erstaunlichsten weiblichen Kunstfiguren überhaupt. Schon die Selbstgewissheit, mit der sie es sich zutraut -, und man kann es nicht deutlich genug sagen -, es sich zutraut, einen mörderischen Despoten mit ihrer Rede, dem Spiel ihrer Worte, ihrem Witz und der eleganten Handhabung des Aufmüpfigen, ja, sogar des Obszönen, zu bannen und ihn davon abzuhalten, auch sie aus purem Frauenhass umzubringen wie all die anderen, die vor ihr sein Bett teilten.

Wie sehr Schehrezâd ihre Vorgehensweise bedacht hat, lässt sich schon daran erkennen, dass sie sich gegen den Willen ihres Vaters, des Vezirs, der Schlimmstes befürchtet, mit König Schehrijâr verheiraten lässt und ihre kleine Schwester Dinazâd anweist, sich bereit zu halten, da sie, sobald sie das Brautgemach betreten habe, nach ihr schicken werde und sie sich dann so und so verhalten möge.

Als nun Schehrezâd zum König gebracht wird, weint sie. Der König fragt sie nach dem Grund ihrer Tränen und sie antwortet, sie würde sich noch gerne von ihrer kleinen Schwester verabschieden.

Dinazâd wird also geholt, setzt sich zu Füßen des königlichen Lagers, wartet, bis der König ihrer Schwester die Mädchenschaft genommen hat (so der O-Ton von Enno Littmann, Herausgeber und Übersetzer der vollständigen deutschen Ausgabe bei Insel). Danach bittet Dinazâd, deren Anweisung befolgend, Schehrezâd, eine Geschichte zu erzählen, mit der sie sich die wachen Stunden dieser Nacht verkürzen

könnten. Schehrezâd holt zuerst die Erlaubnis des Königs ein, der ebenfalls schlaflos ist und zustimmt.

Das Weitere ist mehr oder weniger bekannt, nämlich dass Schehrezâd keine ihrer Erzählungen in einer Nacht beendet, sondern ihrer sie lobenden kleinen Schwester jedes Mal erwidert: „Was ist all dies gegen das, was ich euch in der nächsten Nacht erzählen könnte, wenn der König mein Leben zu schonen geruht.“ Der König, neugierig auf den Ausgang der Erzählung, geruht, und das 1001 Nacht lang. Während dieser Zeit gebiert Schehrezâd drei Söhne, der König aber scheint letztendlich an ihrer Erzählkunst von seiner Phobie genesen zu sein und sich, wie es heißt, vom *Töten der Töchter des Volkes* abgewandt zu haben.

„Die orientalische Schehrezâd“ behauptet Mernissi in ihrem HAREM-Buch, in dem sie sie der harmlosen, vom Ballett getanzten westlichen gegenüberstellt, „ist ganz Verstand, und das ist der Kern ihrer sexuellen Anziehungskraft. In der ursprünglichen Geschichte wird ihr Äußeres kaum erwähnt, ihre Gelehrtheit dagegen wird oft angesprochen.“ Also nichts von wegen Blaustrumpf ...

In der Littmann-Ausgabe hört sich das folgendermaßen an: „Die ältere von den Töchtern des Vezirs hatte alle Bücher gelesen, die Annalen und die Lebensbeschreibungen der früheren Könige und die Erzählungen von den vergangenen Völkern; ja, es wird erzählt, sie habe tausend Bücher gesammelt, Geschichtsbücher, die von den entschwundenen Völkern und von den einstigen Königen handelten, und auch Dichterwerke.“

Kein Wunder, dass Mernissi zu dem Schluss kommt, dass das *Hirn* die mächtigste erotische Waffe der Frau sei. Daher stamme wohl auch die Angst vor Frauen in der muslimischen Kultur, die dem weiblichen Menschen trotz aller Versuche, ihn in der Verhüllung unschädlich zu machen, nie die Intelligenz abgesprochen habe.

Mernissi stellt aber auch, und das mit einigen schlagenden Argumenten, dem östlichen den sogenannten westlichen Harem gegenüber, in dem Frau auf Grund des Bildes, das Mann sich von ihr geschaffen hat, samt dazugehörigen Diäten und Schönheitsoperationen, festsitzt, so dass sie, Mernissi, mittlerweile das Gefühl habe, Kleidergröße 36 sei vielleicht eine brutalere Einschränkung als der muslimische Schleier. Und das bereits Ende der neunziger Jahre, also lange bevor dieses Thema auch im Westen durch die Zeitschriften zu geistern begann.

Ein Beitrag dazu ist zuletzt am 22. Juni von Ingrid Thurner, einer Ethnologin der Universität Wien, erschienen, in dem zu lesen steht: *Fast wäre man versucht, den Umkehrschluss zu ziehen und weibliche Nacktheit als Symbol weiblicher Freiheit zu deuten. Aber welchen Zwängen unterwerfen sich nicht konform-westlich denkende Frauen für den Auftritt in der Öffentlichkeit? Hohe Absätze, hautenge Jeans, frieren in der Kälte, ein Leben lang hungern, alles um den Körper vorzeigbar zu machen. ..*

Und während Frauen damit beschäftigt sind, ihre Körper zu trimmen, sich auf Operationstische zu legen, Busen zu heben, Lippen zu verdicken, Fett abzusaugen, Vaginen zu stylen, Zähne zu weißeln, machen Männer Karriere und besetzen die wichtigen Positionen in Wirtschaft, Forschung, Bildung, Politik, von der katholischen Kirche gar nicht zu reden. Das ist deutlich genug gesagt.

Schehrezâd ist intelligent, gebildet, schön oder zumindest gutaussehend, sonst hätte der König sie sich nicht in sein Bett geholt, und wie an ihren Erzählungen ablesbar, auch mit Witz und einem Sinn für die heilsame Wirkung des Komischen begabt, hinzu kommt noch, dass sie in ihrer Geschichte überlebt.

Ich begann also die Menschen in meiner Umgebung, von denen ich annahm, dass sie die ersten hundert Bücher ihres Lebens bereits hinter sich hätten, zu bitten, mir spontan weibliche Figuren aus unserer Tradition zu nennen, auf die all das zuträfe. Auf Anhieb kam da gar nichts und das ist der springende Punkt, denn nur, was vielen auf Anhieb einfallen würde, ist tatsächlich im allgemeinen Bewusstsein verankert. Nach längerem Sinnieren tröpkelten dann immer die selben Namen, obgleich von Anfang an mit Einschränkungen versehen, nämlich Antigone, Iphigenie, Salome, Lulu. Doch bei genauerem Hinsehen entsprach keine dieser Figuren meinen Kriterien, auch erwiesen sie sich allesamt als Gefallene im Geschlechterkrieg. Aber auch in den klassischen Romanen herrschte das Märtyrermäßige vor, von 'Madame Bovary' über 'Effi Briest' bis hin zu 'Anna Karenina' scheiterten die Protagonistinnen an einer männlich geprägten Welt, je größer die Rolle, die ihnen zukam, desto unausweichlicher. Keine dieser weiblichen Figuren, die sich zugunsten der großen Liebe oder Leidenschaft über das von Männern erstellte Regelwerk der Sexualmoral hinweggesetzt hatten, wurde dessen froh, à la longue siegte immer der gerade gültige Sittenkodex.

Während die *romantische* Liebe auch in den Erzählungen von 1001 Nacht gelegentlich Thema ist, kommt Schehrezâd in der Rahmenerzählung ohne aus. Die Ehe ist für sie eine pragmatische Angelegenheit, Sex miteingeschlossen. Weder sie noch der König finden etwas dabei, ihre Hochzeitsnacht in Gegenwart der kleinen Schwester zu vollziehen, und auch in den folgenden 1000 Nächten wird nicht viel Aufhebens davon gemacht. Das hat wohl damit zu tun, dass Schehrezâd sich einer Aufgabe verschrieben hatte, von der sie annahm, sie mit Hilfe ihrer Bildung auch bewältigen zu können, nämlich dem systematischen Mord an jungen schuldlosen Frauen Einhalt zu gebieten.

Erstaunlich, dass die Bildung von Frauen in einem Werk der zeitgenössischen Literatur wieder zum Kernpunkt ihrer sexuellen Anziehungskraft wird, und zwar in

dem Roman DIE ELEGANZ DES IGELS von Muriel Barbery aus dem Jahr 2006 (vor kurzem auch als Film mit dem Titel DIE ELEGANZ DER MADAME MICHEL in die Kinos gekommen).

Madame Michel ist 54, klein, häßlich, mollig und Concierge in einem herrschaftlichen Pariser Stadthaus. Um in Ruhe gelassen zu werden, verbirgt sie ihre als Autodidaktin erworbene Bildung, indem sie sich bemüht, den Vorurteilen gegenüber Conciergen zu entsprechen. Und so schwelgt sie nur in der Heimlichkeit ihres Hinterzimmers mit Tränen in den Augen in den Wundern der Kunst.

Als ein neuer Mieter einzieht, ein reicher, älterer Japaner mit Privatsekretär, der noch dazu Ozu heißt, wie der Lieblingsregisseur von Madame Michel, verrät sie sich mit einem Satz aus ANNA KARENINA, der von Ozu San sogleich ergänzt wird. Damit beginnt eine der ungewöhnlichsten Liebesgeschichten, die ich kenne, die vielleicht gar nicht so ungewöhnlich ist, denkt man an den vor ungefähr 1000 Jahren geschriebenen Roman DIE GESCHICHTE VOM PRINZEN GENJI, in dem man sich über deren Handschrift in eine Dame verliebte, ohne sie gesehen zu haben. Leider überlebt auch Madame Michel ihr Liebesglück nicht und fällt weniger dem Geschlechterkampf als den Erwartungen eines Feuilletons zum Opfer, das für weibliche Protagonisten, die der Liebe begegnen, kein *happy end* vorsieht.

Die Heldinnen der antiken Dramen waren nicht so sehr mit der romantischen Liebe als mit wichtigen gesellschaftlichen Aufgaben befasst und ähnelten in diesem Punkt eher Schehrezâd, mit der ich sie zu vergleichen suchte.

Mir ist schon klar, dass ich mich durch mein ständiges Hin- und Herwechseln zwischen den Kunstformen und den Kulturen dem Verdacht aussetze, Unvergleichbares miteinander zu vergleiche, aber wie der in Paris lebende tunesische Kunsthistoriker und Schriftsteller Abdelwahab Meddeb in seinem Essay DER URSPRUNG DER WELT, erschienen in Lettre International Nr. 89 schreibt: „...darf die Energie des Vergleichens nicht innerhalb der Grenzen ein und derselben Kultur (ich würde noch hinzufügen, ein und desselben Genres) verbleiben – sie ist vielmehr aufgerufen, die Grenzen zu überschreiten.“

Ich begann also mit Antigone, deren Widerstand gegen die Patriarchisierung ihrer Welt sich darin ausdrückte, dass sie darauf bestand, die Leiche ihres missliebigen Bruders Polyneikes an die mütterliche Erde zurückzugeben, wie es von Alters her Brauch war. Antigone handelt in diesem Sinn nicht revolutionär, sondern konservativ matristisch und mit altmodischer Kühnheit. Sie ist klug genug, um zu ahnen, wie das Regime Kreon ihre Welt verändern wird. Sein Stoßseufzer: „Niemals regiere mich ein Weib!“ und seine Zukunftsprognose: „Diese Weiber muss man fest/ Anbinden, mit

der Freiheit ist es aus für sie.“ lassen ja auch keinen Zweifel daran, wer sich von nun an das Sagen anmaßt.

Antigone ist intelligent und widerständig wie Schehrezâd, auch sie im Clinch mit den Zumutungen des erstarkenden Patriarchats, gebildet, zumindest im Rahmen ihrer adeligen Erziehung sowie der alten Sitten und Gebräuche kundig, attraktiv (der Sohn des Königs liebt sie), aber sie hat nicht die geringste Chance zu überleben. Während Schwester Ismene sich den neuen Usancen gefügt hat, fügt Antigone sich nicht, verzichtet dabei sogar auf ihren Geliebten Haimon, der, wie Jean Anouilh in *seiner* Bearbeitung des Stoffes deutlich macht, kein Mann im Sinne seines Vaters Kreon sein will und Antigone in den Tod folgt.

Iphigenie hingegen ist eine der wenigen, die ihr Drama überlebt. Sie, die von Artemis nicht nur persönlich entrückt, sondern auch noch als Priesterin ihres Heiligtums auf Tauris installiert wird, ist das Idealbild einer Frau, wie sie in keinem krasserem Gegensatz zu der Familie stehen könnte, aus der sie stammt, nämlich der der Atriden. Dass es ihr gelingt, ihren Bruder Orest, den Mörder der gemeinsamen Mutter Klytemnestra, den Erynnyen sowie seiner Todessehnsucht zu entreißen und ihn trotz seiner Tat auf einen Lebenssinn einzuschwören, nämlich den, das Haus seiner Väter zu entsühnen, klingt wie eine unverhoffte Frohbotschaft, der man jedoch eingedenk des Atridenfluchs zumindest skeptisch gegenübersteht. Iphigenie ist intelligent, gebildet (als Priesterin muss sie das sein), gewiss auch körperlich anziehend (Thoas buhlt um sie), doch gönnt ihr das Drama nur kurze Augenblicke der Erotik, und auch die nur im Zusammenhang mit dem Bruder, als der noch nicht glauben will, dass sie seine Schwester ist und sie erst für eine Rachegöttin, dann für eine schöne Nymphe hält. Womöglich der Keim für eine Tragödie in vierter atridischer Generation?

Iphigenie ist dermaßen ohne Falsch, wovon ihre Aufrichtigkeit selbst Thoas gegenüber zeugt, dass da kein Fingerbreit auch nur für die harmloseste List bliebe und natürlich auch nicht für so etwas wie Mutterwitz.

Das Programm der diesjährigen Festspiele betrachtend, stoße ich auf eine weitere Frauenfigur aus dem griechischen Mythos, die zumindest in der Oper am Leben bleibt. Die Gluck'sche Eurydike gibt nur leider für unser Thema nichts her, zu sehr ist ihre Geschichte auf Orpheus, den Sänger, ausgerichtet, und zu durchschaubar ist das forcierte *happy end*. Da ist die ‚Eurydike‘ von Jean Anouilh (entstanden 1942) schon um einiges ergiebiger. Sie spielt unter fahrenden Musikanten und Wanderschauspielern.

Die Liebe schlägt wie der Blitz in die beiden, sie beschließen von einem Augenblick zum anderen gemeinsam wegzugehen, doch holt das Schicksal sie in Gestalt von Eurydikes Vergangenheit wieder ein.

Eurydike glaubt, dass die Liebe alles vergessen machen kann: „Die Scheu der anständigen Mädchen erschien mir so komisch. Ihre Art, etwas aus Stolz für einen bevorzugten Käufer zu bewahren, kam mir verächtlich vor. Aber seit gestern, Lieber, bin ich prüder als sie alle.“

Doch Orpheus' Blick zurück ist stärker als der Wunsch, Eurydike am Leben zu erhalten.

Der Anouilh'sche Orpheus zwingt Eurydike selbst angesichts des ihr drohenden Todes, ihm in die Augen zu schauen, denn nur in ihren Augen könne er sehen, ob sie nicht schon wieder lüge, weil sie einen anderen Mann darin zu verbergen suche. Diese Eurydike ist hübsch, erotisch, gewiss nicht ungebildet, aber sie hat keine andere Aufgabe, als die, sich irgendwie durchzuwursteln. Die Art von Vergangenheit, die von keinem Orpheus geduldet wird, und die Weise, in der sie sie zu bagatellisieren versucht, bescheinigen ihr eine gewisse Gevißtheit, ja sogar Komik, wenn auch eher die Tragikomik erbärmlicher Lebensumstände.

Trotz Widerstands gegen die Staatsgewalt (Antigone), bedingungsloser Standhaftigkeit und fanatischer Wahrheitsliebe (Iphigenie) sowie emanzipiertem Vorleben (auch der Schlangenbiss, an dem die mythische Eurydike stirbt, deutet, von heute aus gesehen, in diese Richtung), zählen diese drei von Dichtern nach mythischen Vorgaben gestalteten Frauenfiguren zu den *good girls*, deren heroischer Kampf mit einem Schicksal, dem sie zum Opfer fallen müssen, Respekt verdient. Auch nicht anders verhält es sich bei den sogenannten *bad girls* wie Salome und Lulu. Salome, deren Tanz der sieben Schleier auf die alte babylonische Ishtar zurückgeht, und die ihrerseits als Ahnin des modernen Striptease gelten darf, hat zwar viele KünstlerInnen von Djuna Barnes bis Oscar Wilde und von Tizian bis Picasso inspiriert, doch ihr Ruf war schon immer der einer *femme fatale*, die das Böse verkörperte, das nach biblischer Tradition durch die Frau in die Welt gekommen ist. So schreit es ihr Johanaan auch im Stück von Wilde entgegen, unterstrichen von dem Bild Aubrey Beardsleys, auf dem Salome die Lippen des noch blutenden abgeschlagenen Hauptes küsst und sich *so also hoch symbolisch den Kopf/Geist des Mannes aneignet*, so die Interpretation der Kulturwissenschaftlerin Mithu M. Sanyal in ihrem Buch ‚VULVA Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts‘ auf das ich noch zurückkommen werde.

Was Salome angeht, meint Sanyal, dass an deren Präsenz ein Paradigmenwechsel verhandelt werde. *Sie anzuschauen bedeutet für Johannes deutlich mehr als nur ihre Existenz zu bestätigen; er muss erkennen, dass sie sich nicht von seinem*

analysierenden Blick bannen lässt. Ihre ist eine abweichende Realität, und dies bedeutet, dass es mehr als eine Realität gibt, mehr als eine Wahrheit, mehr als eine Deutung der Welt.

Eine Sichtweise, die, wie mir scheint, geeignet wäre, aus dem schon von der Gnosis in zahlreichen kreativen Ausformungen zur Debatte gestellten Dilemma von Geist und Fleisch herauszukommen.

Ein Dilemma, dem Schehrezâd sich einigermaßen erfolgreich stellt, indem sie der *moralischen Frage*, der König Schehrjâr, nur äußerst rigoros und mit Gewalt begegnen kann, mit der vielschichtigen Realität in ihren Erzählungen beizukommen versucht. Sie zeigt - erzählend -, dass er mit seinem eindimensionalen Instrumentarium der Urteilsfällung die von Natur aus mehrdimensionale Welt nicht in den Griff bekommen kann. Es hat Schehrzad 1001 Nacht gekostet, diese Erkenntnis an den Mann zu bringen, wobei nicht restlos geklärt ist, ob dieser sie auch tatsächlich begriffen hat. Zumindest hat er von einer seiner größten Unarten gelassen, und das ist immerhin etwas.

Und Lulu? Einerseits für eine *femme fatale* ähnlich der Salome gehalten, andererseits für Natur pur. Silvia Bovenschen meint dazu in ihrem bereits erwähnten Buch: *Nach dem Willen des Autors, Frank Wedekind, soll Lulu natürlich und ursprünglich sein, sie soll ein Beispiel sein dafür, wie das Weib aussähe, wenn es nicht Ausgeburt einer männlichen Kultur wäre, was es anrichtete, wenn es nicht abgerichtet wäre, welche Folgen es hätte, öffnete man den Käfig.*

Wobei mir nichts künstlicher erscheint als die forcierte Natürlichkeit von Lulu, die, wie Bovenschen feststellt, *von allen Männern lediglich als Spiegelbild ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahrgenommen wird.*

Genau diese Vorstellungen von Weiblichkeit werden ihr von den Männern, denen sie begegnet, aufoktroiert. Und dass Lulu diesen Vorstellungen mehr und mehr entspricht, verstrickt sie immer tiefer in die Prostitution. Indem sie für jeden das verkörpert, was er sich unter ihr vorstellt, begibt sie sich der Chance, selbst jemand zu sein, unabhängig von dem Bild, das Mann sich von ihr macht.

Die Suche nach dem ursprünglich Weiblichen, nach dem, was hinter all den Rollen und Repräsentationen steckt, muss scheitern, da niemand es kennen kann, reicht es doch in Zeiten ohne historisches Gedächtnis zurück, streng genommen bis zur Menschwerdung selbst. Das Einzige, wozu uns die Erfahrung in diesem Zusammenhang Auskunft gibt, ist, dass selbst bei Naturvölkern das Zusammenleben nach zivilisatorischen Gesetzen geregelt ist, wobei die Rollenverteilung meist ausgewogener und effizienter erfolgt als bei den patristischen, sogenannten höher entwickelten Gesellschaften.

Lulu, deren eigentliche Herkunft im Dunkeln bleibt, bzw. die erst in ihrer Rolle als zwölfjähriges Blumenmädchen greifbar wird, das mit nackten Füßen vor dem Café Alhambra sein Geld verdient, ist äußerst attraktiv, lernfähig und lernwillig. Dr. Schön, der den Rohdiamanten in ihr erkennt, schickt sie zur Schule und lässt ihr auch sonst alles Mögliche beibringen. Sie erhält in Paris Unterricht im Ausdruckstanz, wird als sprachbegabt gepriesen, und an einer Stelle in der Regieanweisung heißt es sogar: Lulu liest. Sie ist also auf ihre Weise gebildet, auch zielstrebig, doch scheint ihr Ziel immer nur ein augenblickliches zu sein. Sie ist komisch, zumindest in ihrem Pierrot-Kostüm, in dem sie auch gemalt wird, gelegentlich witzig bis zum Sarkasmus, aber auch sie überlebt nicht. Kann gar nicht überleben, da auch in sie, trotz aller männermordenden Evidenzen die große Liebende hineinphantasiert wird. Irgendwie muss offenbar auch diese als Urgestalt des Weibes konstruierte Frau emotionalen Tribut an die Kulturgestalt des Mannes zollen. Ausgerechnet Schigolch, ihr Vater, erster Mentor, Gefährte (?) bringt ihr Ausgeliefertsein auf den Punkt: „Die versteht die Sache nicht. Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist.“ Und somit wird gerade diese Frauenfigur, die die bürgerliche Moral nie als die ihre akzeptiert hat und weder am Tod ihrer Männer noch unter der Prostitution zu leiden scheint, der Liebe überantwortet, einer Liebe, die sie in die Knie zwingt und schließlich einem Massenmörders zum Opfer fallen lässt. Eine Liebe, die sich als körperliche Abhängigkeit erweist, als Kampf gegen die Einsamkeit und als Angewiesensein auf Geld, das die Rahmenbedingungen für das gesellschaftliche Niveau schafft, auf dem der Ausverkauf der Rollenbilder stattfindet.

Im Gegensatz zu Schehrezâd ist all diesen Frauenfiguren eines gemeinsam: sie haben keine Kinder, sei es weil sie von ihrer *Aufgabe* völlig in Beschlag genommen werden, sei es weil sie gegen die Ächtung der Frau oder die scheinheiligen Sittengesetze insgesamt revoltieren. Somit weichen sie erfolgreich der Rolle als Frau und Mutter aus, die ihnen von der Gesellschaft, in der sie leben, auf den Leib und in die Seele geschrieben wurde.

Schehrezâd tut das nicht. Sie lehnt weder die Mutterrolle noch die einer Frau ihrer Zeit grundsätzlich ab, erweitert sie aber in einem Ausmaß, das die ganze Welt mit einschließt und ihr dauerhaft Einfluss und Ansehen verschafft.

Über ihre Gefühle wird nichts berichtet, aber ihre Rolle als Erzählerin ermöglicht ihr, all den Gefühlen, die sie haben könnte, Ausdruck zu verleihen, sie als menschenmöglich bewusst zu machen und damit die rigiden Anforderungen an die Lebensform der Frau unauffällig aber wirksam zu unterminieren. Dass diese Art von Subversivität durchaus wahrgenommen wurde, beweist der wiederholte und bis in

die Gegenwart reichende Versuch islamistischer Regime, 1001 Nacht auf den Index zu setzen.

Sind die zuvor charakterisierten Frauenfiguren unserer Tradition noch fest im allgemeinen Bewusstsein verankert, ist es bei Baubo eher so, als wäre sie diesem abhanden gekommen, um dann aus dem Unterbewussten da und dort wieder aufzutauchen. Im Großen und Ganzen aber wurde sie trotz ihres Witzes von den Dichtern und Prosaschreibern nur selten gewürdigt. Bis auf Goethe, der sie im FAUST, in der Walpurgisnacht, zumindest erwähnt:

Stimme: Die alte Baubo kommt allein./ Sie reitet auf einem Mutterschwein.

Chor: So Ehre denn, wem Ehre gebührt!/ Frau Baubo vor! und angeführt!/ Ein tüchtig Schwein und Mutter drauf, da folgt der ganze Hexenhauf.

Bekannt ist Baubo durch den ‚homerischen Hymnus an Demeter‘, aus dem 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung (der jedoch, wie man weiß, nicht von Homer stammt), in dem ihr als lambe gelingt, was den olympischen Göttern nicht gelungen ist, nämlich Demeter aus ihrer tiefen Depression zu holen, in die sie seit der Entführung ihrer Tochter durch Hades verfallen ist. (Laut Ranke-Graves gehört lambe zusammen mit Demeter und Baubo zur üblichen Triade der Gottheit als Mädchen, Nymphe und alte Frau.) Und da Demeter die Göttin des Getreides, d. h. des Ackerbaus ist, verdorrt, während sie ohne Speis und Trank umherirrt, rundum das Land, worauf niemand mehr den Göttern opfert. Die Götter versuchen Demeter umzustimmen, doch sie bleibt unerbittlich. Da begegnet ihr lambe und bringt sie mit komisch-frivolen Scherzen, über deren Inhalt verschiedene Versionen kursieren, zum Lachen.

Sowohl lambe als auch Baubo personifizieren den obszönen Gesang im iambischen Versmaß, der bei den Mysterien von Eleusis gepflegt wurde, wo auch das Schwein eine Rolle spielt. Dass diese Scherze keine harmlosen Witzchen waren, kann man sich an Hand der üblichen Baubo-Darstellungen nur zu gut vorstellen.

Der Kirchenvater Clemens Alexandrinus wird da sehr deutlich, wie Georges Devereux in seinem Buch BAUBO Die mythische Vulva, es ausdrückt. Ich zitiere: *Die Szene, die der von Clemens zitierte orphische Text (einen solchen gibt es nämlich auch), beschreibt, ist demnach folgender: die obere Hälfte von Iachos (dem Vulvakind = Dionysos) ragt, mit dem Kopf voran, aus Baubos Geschlechtsorgan heraus, und das lachende Kind bewegt mit seiner Hand etwas unter der Vulva, aus der es zur Hälfte herausgeschlüpft ist. Genau dieser Anblick, der eine Geburt beschwört, erheitert Demeter, denn er erinnert sie daran, dass sie, obwohl sie die ins Reich der Toten hinabgestiegene Persephone verloren hat, nichts daran hindert, ein anderes Kind zu gebären.*

Dass dieses heilsame Zum-Lachen-Bringen von Frau zu Frau oft eine obszöne Konnotation hat, wird niemanden verwundern, der im Orient oder auch bei uns auf dem Land zu fortgeschrittener Stunde in Frauengesellschaft Zeugin davon wurde, wie scharf Mutterwitz sein kann, wie schonungslos er an sexuellem Unvermögen die Zunge wetzt und wie realistisch er Machtgehebe und Intelligenz von Männern einschätzt. Es gibt nicht nur *dirty old men*, sondern auch *dirty old women*, vor allem in Gesellschaften, in denen die Frau sozusagen zu lebenslanger Unschuld verurteilt ist.

Ähnliches scheint auch Goethe erfahren zu haben, der in DAS RÖMISCHE KARNEVAL notiert: „Wenn uns während des Laufs dieser Torheiten der rohe Pulcinell ungebührlich an die Freuden der Liebe erinnert, denen wir unser Dasein zu danken haben, wenn eine Baubo auf öffentlichem Platze die Geheimnisse der Gebälerin entweicht, wenn so viele nächtlich angezündete Kerzen uns an die letzte Feierlichkeit erinnern, so werden wir mitten unter dem Unsinne auf die wichtigsten Szenen unseres Lebens aufmerksam gemacht.“

Die Figur der Baubo, die nicht nur für das weibliche Geschlecht im allgemeinen, sondern für die Vulva im besonderen steht und mit Witz und einem Sinn für Komik ausgestattet ist, lässt erkennen, was eine der Hauptstrategien bei der Zurichtung des weiblichen Menschen war, nämlich einerseits die Aberkennung eines eigenen Geschlechtsorgans, wie der Ausdruck Loch deutlich macht, und andererseits die Diffamierung weiblicher Begabung zu Witz, Humor und zum Komischen, das heißt, zu einer differenzierten Selbstwahrnehmung unter Einbeziehung der Fremdwahrnehmung sowie der daraus resultierenden Fähigkeit zu eigenständiger Reflexion.

Die Frau wurde zum minderen Mann, sozusagen zur Missgeburt umdeklariert, denn, wie der römische Arzt Claudius Galenus, genannt Galen, im 2. Jahrhundert nach Christus behauptete, sei nur der feurige männliche Fötus in der Lage, seine Genitalien nach außen zu stülpen und damit ein vollständiger Mensch zu werden, wo hingegen die weiblichen Geschlechtsorgane invertiert und unterentwickelt im Körper verblieben.

Baubo, die als lambe bei ihrer Begegnung mit Demeter in ihrer jugendlichen, der lamben wegen ein wenig hinkenden Inkarnation erscheint, jedoch in gebärfähigem Alter, taucht ansonsten meist als alte, eher häßliche, Vulva weisende und somit Angst einflößende Gestalt auf, die sich in ihren vielen Erscheinungsformen - von den prähistorischen Fruchbarkeitsgöttinnen wie der *Krötenherrin von Maissau* aus dem 11. vorchristl. Jahrhundert (eine Terrakottafigur in Krötenform mit menschlichem Gesicht,

Brüsten und weiblichem Genital) über die schenkelspreizenden etruskischen Gorgos bis hin zu den mittelalterlichen Sheela-na-gigs und den nonnengestaltigen *Genitalbleckerinnen* - immer in derselben Haltung zeigt, nämlich in der Hocke, was den Vergleich mit einer Kröte oder einem Frosch verständlich macht.

So gibt es auch eine Sage, sozusagen das christliche Pendant zur antiken Demeter-Erzählung, in der die hl. Maria auf der Suche nach ihrem Sohn einer Fröschin begegnet, die mit ihr über ihre Kinder spricht, doch ist die Bedeutung ziemlich abgeflacht, denn Maria wird von der Hässlichkeit der Fröschin zum Lachen gebracht und nicht durch den Hinweis auf ihren eigenen Schoß. Ein weiterer Beweis dafür, wie sehr das weibliche Organ im Christentum abgewirtschaftet hat.

Ganz anders Schehezâd, die sich an diesem *vulva-bashing* nicht beteiligt. In der Geschichte DER TRÄGER UND DIE DREI DAMEN, die in der 28. Nacht beginnt, setzt sie sich auf vergnügliche Weise mit der Benennung des weiblichen Genitals auseinander. Der Träger, der aufgefordert wird, die ihm gezeigten nackten Vulven zu benennen, zählt alle gängigen und fast durchwegs abwertenden Ausdrücke auf, wobei er jedes Mal einen Schlag auf den Nacken erhält. (Littmann hat sich im Gegensatz zur neuen Übersetzung von Claudia Ott, vor der Nennung der ordinären deutschen Bezeichnungen gedrückt und sie auf Arabisch stehen lassen). Um weiteren Schlägen zu entgehen, bequemt der Träger sich schließlich dazu, die jeweilige Dame zu fragen, wie denn ihre *Scham* tatsächlich heiße. Da antwortet die eine: „Basilikum, das auf den Brücken sprießt.“ die zweite: „Das geschälte Sesamkörnchen.“ und die dritte: „Abu Masrurs Gasthof.“ Dass jede der drei Schwestern eine individuelle Antwort gibt, heißt allem Anschein nach, dass ihr das eigene Geschlechtsorgan gut bekannt ist und als solches von ihr auch gewürdigt wird.

Die Angst vor dem weiblichen Geschlechtsorgan hat in vielen patristischen Kulturen zur Vorstellung einer *vagina dentata*, einer gezähnten Vagina, geführt, die - so die gängige Erklärung – den Mann genauso kastrieren konnte wie man sich die Frau als kastriert dachte. Zu Bild gewordene *Dentatas* gibt es bei Indianerstämmen N-Amerikas ebenso wie auf sumerischen Rollsiegeln, auf denen die Göttin Ishtar in Baubo-Pose dargestellt ist. Eine sehr alte Vorstellung, die bis an den Beginn des Geschlechterkriegs zurückreicht und im vergangenen Jahrhundert durch die Anwendung der Psychoanalyse als Vorstellung wieder thematisiert wurde. Die klassische Aktmalerei hat sich dagegen fast durchgehend mit der Zurschaustellung des nackten Körpers und dessen sekundärer Geschlechtsmerkmale wie Brüste, Gesäßrundungen und Schamhaare begnügt, die Vulva selbst aber unausgeführt gelassen.

Dazu Winfried Menninghaus in seinem Buch ‚Ekel‘ bezüglich Winckelmanns ‚Geschichte der Kunst des Altertums‘, Bd. 4 (den Hinweis verdanke ich Andrea Nießner). Ich zitiere: *Der weiblichen „Schaam“ widerfährt ein anderes Geschick: sie bleibt gänzlich paragraphenlos und unerwähnt. Die Annahme liegt nahe: entweder ist das weibliche Geschlechtsorgan, als nach innen verlagertes und insofern schon von der Natur invisibilisiertes, problemlos konform mit dem Ideal der sanft gespannten Hautoberfläche; oder es stellt das maximale Skandalon dar und wird deshalb von einem vollständigen Tabu der Behandlung ereilt.* Mit Hinblick auf die Dentata-Vorstellungen wohl eher das Letztere.

Umso deutlicher, d. h. keinem klassischen Ideal verpflichtet, aber auch nicht der von Ingrid Thurner monierten *Halbnacktheit*, die der heutigen Frau im Westen zugestanden wird, ist die gesamte Vulva mit den zwei Paar Schamlippen samt Klitoris an jenen Reliefs, Skulpturen und Gravierungen zu erkennen, die als Verkörperungen der Baubo an oder um Sakralbauten herum zu entdecken sind. Der heilsame Effekt des Vulvazeigens ist nicht nur aus Sumer und Ägypten, Griechenland, Rom und Keltenland bekannt, sondern auch aus Indien und sogar aus Japan, wo es eine der Demeter-Sage ganz ähnliche Erzählung gibt. In Ägypten ist es Bebt, die die um Osiris trauernde Isis auf die gleiche Weise tröstet, und selbst in Mekka ist das Heiligtum aus schwarzem Meteorit, die Kaaba, von einer Art silbernen Vulva gefasst, die den Schoß verkörpert, aus dem selbst der fundamentalistischste Frauenverächter einmal gekrochen ist.

Die kathartische Wirkung des Vulvazeigens scheint ursprünglich von Göttin zu Göttin praktiziert worden zu sein, bis die westeuropäischen Nonnen, vorzüglich jene am Kragstein von St. Radegonde in Poitiers und die keltischen Sheela-na-gigs im Halbschatten der Öffentlichkeit hinzukamen.

Die seelische Anspannung bei Gefühlen heftigen Schmerzes und tiefer Trauer verwandelte sich offenbar nach dem ersten Erschrecken vor dem eigenen Geschlecht in Entspannung, gefolgt von einem herzhaften Lachen. Eine Reaktion, die angeblich auch die Burlesque-Tänzerinnen des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts im Sinn hatten, wie bei Mithu M. Sanyal im bereits erwähnten Buch ausführlich zu lesen ist.

Ganz anders scheint der Anblick der Vulva auf den männlichen Teil der Menschheit gewirkt zu haben. So lässt sich der wütende Sonnengott Rah von Hathor, die ihm die Vulva zeigt, noch beschwichtigen, Dämonen wurden jedoch durch das Präsentieren der Vulva ausnahmslos in die Flucht geschlagen, ja, sogar Luzifer selbst, wie auf dem bekannten Kupferstich von Charles Eisen zu einer Fabel von Jean de Lafontaine zu sehen ist, was ja zu den positiven Auswirkungen gezählt werden kann.

Bei vielen männlichen Betrachtern löste der Anblick der Vulva aber eher die Angst, verschlungen zu werden aus, wie aus Mythen, Legenden, Erzählungen und bildlichen Darstellungen hervorgeht.

Aus dieser Gleichsetzung der Vulva mit dem Mund entstand wohl die Vorstellung einer *vagina dentata*. So berichtet Barbara G. Walker in ihrem Buch *DAS GEHEIME WISSEN DER FRAUEN*, mittelalterliche Kleriker hätten gelehrt, dass sich bestimmte Hexen mit Hilfe des Mondes und verschiedener Zaubersprüche Fangzähne in ihrer Vagina wachsen lassen konnten. Sie verglichen das weibliche Genital mit dem Schlund der Hölle, eine Vorstellung, die keineswegs neu war und in Europa á la longue in der Verfolgung der Hexen und deren Tötung gipfelte.

Übrigens bedeutet der vulgäre Ausdruck *Fotze* in Bayern und Österreich sowohl Mund als auch Genital. Elisabeth Reichart hat 1993 im Salzburger Otto Müller Verlag eine Erzählung mit dem Titel *FOTZE* veröffentlicht, in der beide Bedeutungen thematisiert werden.

In der bildenden Kunst tritt diese Gleichsetzung von Mund und Vagina vor allem in einer Reihe von Terrakotta-Figuren aus dem 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung (ausgegraben in Priene, Kleinasien) in Erscheinung, bei denen der Körper der Frau zu einem Gesicht umgestaltet wurde, dessen Mund sich knapp über ihrem Schoß befindet.

In der modernen Malerei ist dieses Motiv öfter wieder aufgefunden, so z. B. bei René Magritte 1934 in seinem Bild *Le viol*. Darauf sind die Brüste zu hervortretenden Augen umfunktioniert und eine Art doppelter Nabel deutet die Nasenlöcher an. Wohingegen das Schamdreieck den Mund darstellt. Im Gegensatz zu den Terrakotten hat aber Magritte die Vulva samt Brüsten in den Kopf, direkt über den deutlich erkennbaren Hals, unter dem die Figur auch endet, geholt und nicht den Mund samt Gesicht an die Stelle von Bauch und Vulva verpflanzt.

Warum im 12. Jahrhundert mit einem Mal an romanischen Kirchen wieder häufiger nackte Frauen in der Baubo-Pose auftauchen, die ihre Vulva auch noch mit den Händen auseinanderspreizen, ist nicht eindeutig geklärt. Ob sie Unheil abwenden oder Segen bringen sollten, oder ob man damit den alten heidnischen Göttinnen, die parallel zum Christentum weiterverehrt wurden, Beachtung schenken wollte, um sie milde zu stimmen, wer weiß?

Vom Bildnerischen her muten die keltischen *Sheela-na-gigs* einerseits drastisch, und was ihr Geschlecht angeht, hyperrealistisch an, andererseits suggestiv und auf ihren Betrachter fixiert. Besonders hervorzuheben ist jene *Sheela-na-gig* auf dem Kragstein der Church of St. Martin and St. David in England, die mit ihren unter den

Schenkeln durchgreifenden Händen die äußeren Schamlippen auseinanderzerrt.

Noch deutlicher und detaillierter zeigt die schon erwähnte Nonne von St. Radegonde ihr Genital sowie ihre prallen nackten Brüste. Aber auch an Stadttoren, wie z. B. an der Porta Tosa, sind vulvaweisende Frauengestalten mit nackten Brüsten zu sehen, die, wie anzunehmen ist, Angreifer vom Eindringen in die Stadt abhalten sollten.

Im Gegensatz zur Vorstellung der *vagina dentata* und der Vulva als Höllenschlund gab es nämlich auch eine ältere, weit verbreitete und in manchen Religionen auch heute noch bewusste Vorstellung der Vulva als Ursprung allen Lebens, als Tor zu Regeneration und Wiedergeburt, aber auch ganz allgemein als Passage zwischen den Welten und den Bewusstseinszuständen.

So sehr man in patriarchalen Gesellschaften versucht hat, die Vulva als eigenständiges Organ, das von Baubo repräsentiert wurde, auszublenden, sie nicht nur aus der öffentlichen Wahrnehmung zu verbannen, sondern auch aus dem kollektiven Bewusstsein, ließ sich nicht verhindern, dass sie einerseits im Volk, und sei es zur obszönen Belustigung, wie Goethe das geschildert hat, und andererseits als Gegenstand der Kunst immer wieder in Erscheinung trat. Auch wenn sie selbst von privaten Sammlern meist unter Verschluss gehalten und nur ausgewählten Kunstfreunden gezeigt wurde, wie das berühmte Gemälde DER URSPRUNG DER WELT 1866 von Gustave Courbet gemalt, das den liegenden, kopf-, fuß- und armlösen, nackten Körper einer Frau mit üppigem schwarzen Schamhaar und offenem, deutlich klaffendem Genital zeigt.

In Auftrag wurde das Bild von einem osmanischen Bey namens Khalil aus Ägypten gegeben, der in Paris lebte und das Thema selbst vorgeschlagen hatte.

Khalil Bey sei mit dem Bild auf seine Weise wie mit einem Heiligtum umgegangen, schreibt der bereits zitierte Abdelwahab Meddeb in seinem Essay, indem er es hinter einem grünen Vorhang verbarg. Damit behandelte er es in derselben Weise, in der seine Glaubensgenossen mit dem Koran umgingen.

Khalil Bey musste also den Vorhang, der in der Farbe des Islam gehalten war, beiseiteschieben, wenn er seinen Gästen das Bild zeigen wollte.

Warum Khalil Bey in diesem Bild von Courbet so etwas wie ein Heiligtum zu sehen glaubte, versucht Meddeb anhand von Ibn Arabi, einem arabischen Philosophen und Mystiker (geb. 1165 in Murcia – gest. 1240 in Damaskus) zu erklären. Für Ibn Arabis Theorie der immanenten Transzendenz ist das Göttliche in jedem Seienden potentiell vorhanden: *alles Seiende trägt die Spur des Göttlichen ... Der vollkommenste Träger, der das Göttliche aufnimmt, ist so die Figur der Frau, während sie den Gipfel der Lust empfindet, wo sich das Rätsel des ‚anderen‘ Genießens enthüllt. Dieses manifestiert sich entweder infolge des Geschlechtsakts (wie bei Ibn Arabi) oder während das Subjekt durch die Ekstase zur Vermählung mit Christus emporgehoben*

wird, wie es bei der hl. Theresa von Avila der Fall ist, die in ihrer geistlichen Autobiographie ihre Verzückungen mit denselben Begriffen beschreibt, in denen üblicherweise die Erregung des Orgasmus zum Ausdruck kommt. Bernini ist dem buchstabengetreu gefolgt, als er ihre ekstatische Erregung in Form eines Überfließens gestaltete, das mit der sexuellen Glut in eins fällt.

Meddeb geht davon aus, dass der liberale Khalil Bey wie viele gebildete Osmanen seines Schlages Ibn Arabi kannte. Und dasselbe nimmt er von Jacques Lacan an, der das Bild später eine Zeitlang besessen und ebenfalls unter Verschluss gehalten hatte, nämlich hinter einer Vorrichtung, die der surrealistische Maler André Masson extra dafür entwarf.

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Installation und Bild namens ETANT DONNÉS von Marcel Duchamp (1946 begonnen und 1966 fertiggestellt), die auf Courbets Bild aufbauen. Der weiße Körper einer jungen Frau liegt in ähnlicher Pose auf einer Wiese, mit leicht geöffnetem Geschlecht, nur dass das Bild Duchamps weniger an erfüllte Liebe oder gar Ekstase denken lässt, sondern eher an eine Vergewaltigung.

Was mit Schehrezâd, ihrer immensen Bildung, ihrem Gestaltungsdrang und ihrem Witz in der Literatur seinen Ausgang genommen hat, mit einer kurzen Analyse der sich über Jahrtausende hinziehenden weiblichen Opferrolle anhand von markanten Figuren des Dramas, d. h. der Darstellung der Frau als Schmerzensfrau, seine Fortsetzung fand, wurde einerseits von dem Roman DIE ELEGANZ DES IGELS wieder aufgenommen und mündete andererseits in die *greifbaren* Manifestationen des Weiblichen als Baubo in der bildenden Kunst, wo die zwei Enden wieder zusammenkommen, denn zum Abschluss möchte ich noch ein Bild von Maria Lassnig aus dem Jahr 2000 erwähnen. Es heißt DIE FROSCHKÖNIGIN und zeigt vor türkisblauem Grund eine nackte, haarlose alte Frau mit Wülsten unter den hängenden Brüsten, deren linke Hand einen auf ihrer Vulva sitzenden Frosch berührt, ja, wie es scheint, sogar festhält.

Was bei der wie eine Kröte hockenden und dabei ihr Geschlecht zeigenden Baubo, reiner Anblick war, wird nun als in einen Froschkönig uminterpretierte Kröte aktiv. Kehrt, wenn man so will, den Akt der Regeneration in der Vulva in einen Geschlechtsakt mit der Vulva um, aus dem die ‚Froschkönigin‘ als im *anderen Genießen* Wiedergeborene (siehe Ibn Arabi) hervorgehen wird.

Daher noch einmal: weder Leerstelle noch Kastration bestimmen das weibliche Geschlecht, denn, was eine Frau trotz aller sozialen Prägungen grundsätzlich von einem Mann unterscheidet, ist ihre Vulva. Und dass diese über so lange Zeit hinweg

zum Abgrund erklärt wurde, fällt mit der ebenso langen Diffamierung, Verhexung und Marginalisierung der Frau zusammen.

In der Kunst wurde zu dieser Diffamierung, Verhexung und Marginalisierung oft genug beigetragen, was sie nur umso sichtbarer machte.

Immer wieder wurde aber auch gegen den Stachel gelockt, wie die Figur der Baubo und die der Schehrezâd beweisen. Wobei das Komische und der Mutterwitz, der auch aus Maria Lassnigs Bild hervorfunkelt, sich als die geeignetsten Mittel zur Subversion des Oktroyierten erwiesen. In diesem Sinne, wenn auch in etwas anderer Bedeutung:

„So Ehre denn, wem Ehre gebührt! /Frau Baubo vor! und angeführt!

Die vollständigen Titel der zu Rate gezogenen Bücher:

Fatima Mernissi HAREM Westliche Phantasien – östliche Wirklichkeit
erschienen 2000 bei Herder Spektrum

Silvia Bovenschen DIE IMAGINÄRE WEIBLICHKEIT Exemplarische
Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des
Weiblichen, erschienen 1979 bei Suhrkamp

DIE ERZÄHLUNGEN AUS TAUSENDUNDEIN NÄCHTEN Vollständige Ausgabe in
sechs Bänden zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe
aus dem Jahr 1830 Übertragen von Enno Littmann, erschienen bei Insel 1953

TAUSENDUNDEINE NACHT Nach der ältesten arabischen Handschrift in der
Ausgabe von Muhsin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott,
erschienen 2004 bei C. H. Beck

Mithu M. Sanyal VULVA Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts
erschienen bei Wagenbach 2009

Georges Devereux BAUBO Die mythische Vulva
erschienen bei Syndikat 1981