

# DAS ARGUMENT

## 259

ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE  
UND SOZIALWISSENSCHAFTEN



**Dialektik weiblichen Widerstands**

DAS ARGUMENT 259 Dialektik weiblichen Widerstands

www.argument.de

ISSN 0004-1157

DAS  
ARGUMENT  
259

Frigga Haug *Der Schnäppchenmensch*  
Carlos Fuentes *Die Stimme der Susan Sonntag*

### Americana

Hortense J. Spillers *Demokratie in Amerika*  
Jan Rehmann *Ist die Postmoderne anti-amerikanisch?*  
Dieter Boris und Anne Tittor *Die Piquetero-Bewegung in Argentinien*

### Dialektik weiblichen Widerstands

Frigga Haug *Der Weg, der in die Welt, nicht ins Haus führt*  
Hanna Behrend *Zweifacher Widerstand in der Erzählung »Die gelbe Tapete«*  
Frigga Haug *Ohne Vernunft kann man nichts machen*  
Annette Kuhn *Kindheitsmuster – Widerstand in der Spirale der Zeit*  
Stefanie Schäfer-Bossert *Haraways Cyborgs*  
Barbara Epstein, Joan Acker & Hester Eisenstein  
*Perspektiven feministischer Kämpfe*

### Rezensionen

Klaus Bochmann zu Boothmans Buch über Gramsci als Linguisten,  
Vesa Oittinen zu Howies *Deleuze and Spinoza*, Dimitris Karydas zu  
Andreas Arndts kritischem Philosophieren, Thomas Barfuss zu  
Umberto Eco und 23 weitere Besprechungen & Annotationen zu  
Rudi Dutschke als Revolutionär ohne Revolution, Geburt der Dritten Welt,  
Multitude, Immaterielle Arbeit, Kritische Theorie und Postmoderne,  
Ästhetik des Performativen, Erziehen, Lernen, IGLU-Studie, Antisemitismus  
von links, Naturverhältnisse, Wissenschaftler im NS-Widerstand, deutscher  
Geschichtsdiskurs, Antifaschismus in der DDR

Hanna Behrend

**»Ich bin schließlich doch herausgekommen. Ihr konntet mich nicht daran hindern.«**

Zweifacher Widerstand in der Erzählung *Die gelbe Tapete*

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts begannen immer mehr Frauen sich gegen ihre Rolle in der Gesellschaft aufzulehnen. Sie wollten einen Beruf erlernen und ausüben und gleichberechtigt in die Öffentlichkeit treten. Eine der Pionierinnen der damals entstandenen ersten amerikanischen Frauenbewegung war Charlotte Perkins Gilman. Sie veröffentlichte 1892 die Erzählung *Die gelbe Tapete*, mit der sie – an eigene Erfahrungen als Patientin anknüpfend – ihren literarischen Durchbruch als feministische Schriftstellerin schaffte. Darin griff sie nicht nur einen der prominentesten Neurologen, Dr. Silas Weir Mitchell (1829-1914), und die von ihm entwickelte Heilmethode an, sondern auch das damals dominierende Frauenbild.

*Der »Engel im Haushalt«*

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, besonders nach Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861-1865) bestimmte in den USA der Kult der wahren Weiblichkeit das Frauenbild (vgl. Welter 1978). In England bediente man sich des Bildes des »Engel im Haushalt«<sup>1</sup> für die Gattin und Mutter, die keusch in die Ehe geht, sich bereit und glücklich in ein Leben in häuslicher Privatheit und völliger wirtschaftlicher und persönlicher Abhängigkeit vom Ehemann begibt. Zugleich sind ihr Frauen untergeordnet, die ihr als Dienstmädchen oder Kinderfrauen den Rücken frei halten für ihre Repräsentationsaufgaben im kulturellen Leben. Selbstredend galten für diese wie auch für die damals eingewanderten Töchter zugrunde gegangener irischer und schottischer Kleinbauern oder für die durch Pogrome aus ihrer Heimat vertriebenen polnischen und russischen Jüdinnen diese Weiblichkeitsnormen nicht.

Gestützt wurde dieses Bild der Frau durch die Medizin, speziell durch Gynäkologie, Neurologie und Psychiatrie. Bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts gerieten Frauen, die nicht imstande oder bereit waren, die Rolle des »Engels im Haushalt« zu spielen, die aus ihren engen Grenzen ausbrechen wollten oder aus Verzweiflung depressiv wurden, in Gefahr, als Hysterikerinnen oder Neurasthenikerinnen therapiert zu werden. An solchen Frauen wurden damals häufig Totaloperationen, Klitorisdektomien, Infibulationen und andere schmerzhaft und grausame Eingriffe vorgenommen.<sup>2</sup> Einige Ärzte gingen von einer Analogie zwischen dem weiblichen

1 Engl.: »The Angel in the House«, nach dem gleichnamigen Gedicht von Coventry Patmore (London 1889).

2 Freud, dessen Psychoanalyse sich damals zu verbreiten begann, wertete diese Praktiken als Rituale.

Zweifacher Widerstand in der Erzählung *Die Gelbe Tapete*

Körper und dem Körper von Epileptikern aus und kamen zu dem Schluss, dass beide nicht steuerbar oder erkennbar seien. Frauen sündeten daher stets in Gefahr, ihren Verstand zu verlieren. Mangel an Selbstbeherrschung galt als ein sehr gefährlicher Gefühlsprozess, der aus dem Körper der Hysterikerin austreten und ihren Mann und die Kinder infizieren könne.

Selbst der aufgeklärte und liberale englische Schriftsteller und Journalist George Henry Lewes, Lebensgefährte der George Eliot, erklärte 1852, dass Mütter es kaum zu großen Schriftstellerinnen bringen könnten (Showalter 1973, 43). In den zwanzig besten Jahren ihres Lebens, jenen Jahren, in denen Männer ihre Karriere aufbauen, seien Frauen mit dem Nachwuchs beschäftigt. Einen großen Teil dieser Zeit sei auch ihre körperliche Gesundheit so stark in Mitleidenschaft gezogen, dass sie zu keiner ernsthaften Anstrengung fähig seien.<sup>3</sup> Dr. Charles D. Meigs bezeichnet in seinem 1851 erschienenen *Woman: Her Diseases and Remedies* den schöpferischen Drang von Künstlerinnen als eine verbrecherische Verirrung gegen Mensch und Natur. Auf diese Weise wurde nicht nur die Gefährlichkeit, sondern auch die körperliche und geistige Schwachheit und Zurückhaltung der Frau als natürliche Konsequenz aus ihrer Aufgabe innerhalb der Reproduktion der Gattung abgeleitet bzw. eingefordert.

Von 1840 bis Anfang des 20. Jahrhunderts sah die Psychiatrie einen direkten kausalen Zusammenhang zwischen Geisteskrankheit und den weiblichen Fortpflanzungsorganen.<sup>4</sup> Die Ärzte hielten auch die weibliche »Neigung zur Endometriose und anderen Gebärmuttergeschwüren für die Ursache der häufig auftretenden Geisteskrankheiten von Frauen« (Dwyer 1982, 95). Diese Vorstellung einer Korrelation veranlasste eine Gruppe von Ärzten dazu, aus therapeutischen Gründen die oben genannten Operationen durchzuführen (ebd.).

Dr. Mitchell, gegen dessen Methoden sich Gilman mit ihrer Erzählung wandte,<sup>5</sup> kann als prototypisch für seine Zunft gelten. Er war seit Beginn der 1870er Jahre als Professor an der Philadelphia-Poliklinik und am Graduiertenkolleg für Medizin tätig, gehörte 35 Jahre lang dem Aufsichtsrat der Universität von Pennsylvania an und war mehrere Amtszeiten Präsident des Ärztekollegs von Philadelphia. Auch im Jahre 2002 gilt er in allen einschlägigen medizinisch-geschichtlichen Darstellungen

die mit männlicher fetischistischer Aversion gegen die realen weiblichen Genitalien zusammenhängen (vgl. Freud, GW, XIV, 313).

3 Ähnlich Dr. Edward Clarke vom Harvard College in *Sex in Education* (1873)

4 Dr. Mitchell verweist hierzu auf den Fall einer »Miss C.«. Bei der 17-Jährigen sei die Regel ausgeblieben, während sie eine Schule besuchte, in der Mädchen und Jungen zusammen unterrichtet wurden. Ehe sie an diesem Unterricht teilnahm, sei sie völlig normal gewesen und nachdem sie von der Schule genommen worden war, habe sich die Regel allmählich wieder eingestellt; auch ihr Gesundheitszustand regenerierte sich wieder. (1995, 96)

5 Mitchell erklärt: »Der eigentliche Zweck der Erzählung [*Die gelbe Tapete*] war es, Dr. S. Weir Mitchell zu belehren und ihm von seinem Irrtum zu überzeugen. Ich schickte ihm ein Exemplar zu, sobald die Erzählung erschien, aber er reagierte nicht. Viele Jahre später traf ich jemanden, der einen engen Freund Dr. Mitchells kannte. Dieser sagte, Mitchell hätte ihm erzählt, dass er seine Behandlungsmethode bei nervösen Erschöpfungszuständen verändert habe, nachdem er *Die gelbe Tapete* gelesen hatte. Wenn das stimmt, habe ich nicht umsonst gelebt.« (1913, 20)

als bedeutender amerikanischer Neurologe des 19. Jahrhunderts.<sup>6</sup> Die von Mitchell entwickelte Ruhigstellungstherapie wurde besonders in den USA und England jahrzehntlang als allgemein anerkannte Standardtherapie gegen Hysterie und Neurasthenie angewandt. Ihm zufolge konnten hysterische Frauen keine »rationale Ausdauer« entwickeln, sie verloren sehr bald ihre Selbstbeherrschung. Hysterikerinnen müsse man daher einem Regime der Veränderung ihrer Lebensweise und der Kontrolle unterziehen. Er war überzeugt, dass solche Patientinnen böartige, eigensinnige und disziplinlose Personen seien. Entsprechend erklärt er, man müsse die Patientinnen »von denen trennen, die ihren Kapriolen gegenüber willige Sklaven waren«, was konkret eine fast vollständige soziale Isolierung der Frauen bedeutete (1995, 354). Die von ihm wahrgenommene Unfähigkeit amerikanischer Frauen, ihren ehelichen und mütterlichen Pflichten nachzukommen, hielt er für ein physisches Problem, aus dem er zugleich eine weitere Legitimation des Ausschlusses von Frauen aus gesellschaftlichen Aktivitäten zog: Wenn sie nicht einmal das schaffen, was die Natur von ihnen als Ehegattin und Mutter verlange, wie könnten sie unter dem Druck jener noch viel anspruchsvolleren Pflichten bestehen, die sie in jüngster Zeit so gerne mit den Männern teilen möchten (141)? Auch später (in *Doctor and Patient*, 1904) betont er, dass Frauen physisch, psychisch und intellektuell minderwertig seien, weshalb er es für ein untragbares Risiko für Leib und Leben junger Frauen hielt, wenn diese sich wie ihre männlichen Altersgenossen wissenschaftlicher Arbeit zuwandten (138 u. 149).

Seine Ruhigstellungstherapie löste damals kontroverse Reaktionen aus, wurde jedoch von zahlreichen Fachleuten empfohlen, in vier Sprachen übersetzt und an Tausenden von Patientinnen angewandt. Die Behandlung sieht Betrübte, Isolierung der Patientin, eine Mastkur mit kalorienreicher Nahrung, Massage und Elektrotherapie vor. Die Patientinnen durften ihre Familie nicht besuchen, nicht lesen, schreiben oder sich anstrengen. Die durchschnittliche Therapiedauer betrug sechs Wochen und fand im Allgemeinen in einer Einrichtung oder an einem abgelegenen Ort statt. Mitchell forderte den Frauen Geduld und völliges Vertrauen zum Arzt ab, der alle ihre Aktivitäten überwachte (Walter 1970, 197). In der breiten Öffentlichkeit wurde Dr. Mitchell vor allem als behandelnder Arzt der Charlotte Perkins Gilman bekannt, die seine Ruhigstellungstherapie als eine Heilmethode schildert, die sie »so nahe an den Rand der völligen geistigen Zerstörung brachte, dass sie über diesen blicken konnte« (1913, 20).

6 Die *Columbia Encyclopedia*, 6. Ausg., 2002 bezeichnet ihn als einen Pionier bei der Anwendung der Psychologie, der besonders für seine Behandlung nervöser Störungen und für seine Untersuchung des Nervensystems berühmt wurde. Seine medizinischen Werke umfassen Abhandlungen über Schlangengift und Neurologie, zu Verletzungen der Nerven und ihren Folgen (1872) sowie ein Buch über Fett und Blut (*Fat and Blood, and How to Make Them*, 1878), in dem er seine bekannte Ruhigstellungstherapie zusammenfasste.

### Charlotte Anna Perkins Gilman (1860–1935)

Sie war die Tochter eines Buchhändlers, Schriftstellers und Zeitschriftenherausgebers und einer Gelegenheitsarbeiterin. Die Eltern ließen sich 1869 scheiden. Die beiden Geschwister wuchsen bei ihrer Mutter in großer Armut bei häufigem Ortswechsel in verschiedenen Orten in Connecticut, Massachusetts und New York auf. Sie lebten vielfach bei Verwandten, darunter auch bei Großtanten väterlicherseits: den Frauenrechtlerinnen Catherine Beecher, Isabella Beecher Hooker und der Schriftstellerin Harriet Beecher Stowe. Nach nur vier Jahren Schulbesuch wurde Charlotte in Providence (1881–1883) zur Kunsthandwerkerin ausgebildet. Zur Finanzierung ihrer Ausbildung gab sie Zeichenunterricht, verkaufte Wasserfarben und entwarf Reklamebilder und Grußpostkarten. 1880 veröffentlichte sie erstmals ein Gedicht. Sie heiratete 1884 den Kunstmaler Charles Walter Stetson. Nach der Geburt der Tochter litt sie an Depressionen, weswegen sie sich in Behandlung zu Dr. Mitchell begab. Er empfahl ihr, ein häusliches Leben zu führen und nie wieder eine Feder, einen Pinsel oder einen Bleistift zur Hand zu nehmen. Bereits in ihrer ersten Publikation, der Gedichtsammlung *In This Our World* (1890), hatte sie sich mit dem unterschiedlichen sozialen Status der Geschlechter in der Ehe und als Eltern auseinandergesetzt. In der Familie sah Gilman eine Institution der Frauenunterdrückung. Diesen Veröffentlichungen war 1888 die Trennung von ihrem Ehemann vorausgegangen. 1894 erfolgte die Scheidung und damit die Befreiung von der konventionellen Ehe und die Lösung aus dem bürgerlichen Hausfraundasein. Charlotte lebte mit ihrer Tochter zunächst in ärmlichen Verhältnissen bei der Mutter. Sie betrieb eine Pension. 1892 zog sie mit der Tochter nach Oakland. Insgesamt verfasste sie mehr als 200 Kurzgeschichten und zehn Romane.

Als Gilman in der Mitte der 1880er Jahre begann, sich mit den Geschlechterverhältnissen auseinanderzusetzen, wurde sie angefeindet wie alle, die es wagten, das Konzept der wahren Weiblichkeit zu kritisieren (Welter 1978). Ihre Auffassungen wurden als Bedrohung für Zivilisation, Staat und Religion betrachtet. In *Women and Economics* (1898) analysiert sie die Geschlechterverhältnisse systematisch, sowie den Zusammenhang zwischen Bildung und Frauenbefreiung. In einer Reihe bildungspolitischer Aufsätze attackiert sie die geschlechtliche Arbeitsteilung. Männliche Aggressivität und Reduzierung der Frau auf ihre Mutterfunktion seien historisch überholt, weil zum Überleben der Gattung nicht länger erforderlich.<sup>7</sup> Nur wirtschaftliche Unabhängigkeit könne die Frauen frei und zu gleichberechtigten Partnerinnen ihrer Ehemänner machen. Für Gilman ist die moderne Frau intelligent, informiert und eine gebildete und schöpferische Freidenkerin. Gleichberechtigt mit dem Mann teilt sie Chancen, Pflichten und Verantwortlichkeiten am Arbeitsplatz und im gemeinsamen Haushalt. In Bildung und Erziehung sah sie einen unverzichtbaren Bestandteil der Demokratie. Die Beendigung der ungleichen sozialen Stellung der Geschlechter setze die Herausbildung einer grundsätzlich neuen, reformierten Frau voraus (ebd.).

7 »There is no female mind. The brain is not an organ of sex. One might as well speak of a female liver.« (Gilman 1898/1966, 5)

Ausführungen dazu finden sich in *The Man-Made World, Herland und Concerning Children*. Sie hielt sich nicht für eine Feministin, sondern für eine Humanistin, die für das Frauenwahlrecht eintritt. So nahm sie in den 1890er Jahren am Frauenwahlrechtskonvent in Washington D.C. teil. Sie engagierte sich für die von Edward Bellamy, Verfasser des utopischen Romans *Looking Backward*, 1887 ins Leben gerufene radikale *Nationalist Party*. Bellamys Werk beeinflusste auch ihren utopischen Roman *Herland*, der in gewisser Weise eine Antwort auf dessen patriarchales Frauenbild ist. Der Roman handelt von einer nur von Frauen bewohnten, unbekanntem ökologisch orientierten Gesellschaft, in der die körperliche und geistige Nachwuchsförderung Priorität hat. *Herland* erschien zuerst in der von Gilman herausgegebenen Monatszeitschrift *The Forerunner*.

Nach 1894 lebte Charlotte allein in San Francisco und wirkte an der Vorbereitung des kalifornischen Frauenkongresses mit. Mit der Sozialreformerin Jane Addams<sup>8</sup> gründete sie die *Women's Peace Party*. Sie unternahm zahlreiche Vortragstouren durch die USA und nach England. 1902 heiratete sie ihren Cousin George Gilman, einen New Yorker Anwalt. 1922 zog das Paar aus New York nach Norwich in Connecticut. Nach dem Tode ihres Mannes 1934 kehrte Charlotte nach Pasadena in die Nähe ihrer Tochter zurück. Seit 1932 wusste sie von ihrer Brustkrebserkrankung, deretwegen sie sich 1935 durch Inhalieren von Chloroform das Leben nahm. Ihre Autobiographie *The Living of Charlotte Perkins Gilman* erschien postum 1935.

### Die gelbe Tapete

Die Geschichte stellt den allmählichen Verfall einer an nachgeburtlichen Depressionen leidenden Wöchnerin in den Wahnsinn dar. Sie hat die Form von Tagebucheinträgen und eines der Eintragungen immer stärker verdrängenden inneren Dialogs über den Ehemann, der zugleich ihr Arzt ist: Dass ihr Aufenthaltsort ihr zugleich als »ein verwünschtes Haus voll romantischen Glücks« (7) erscheint und in Wirklichkeit ein heruntergewirtschaftetes Anwesen ist, verweist auf die Fantasie und Sensibilität der Erzählerin. Gilman, die von der Gegensätzlichkeit der Geschlechter ausging, sieht diese als typisch weibliche Eigenschaften an. Sie zeigt, dass die Gegensätzlichkeit der Geschlechter nicht zur gegenseitigen Ergänzung sondern zur Abwertung des Weiblichen führt. Was die Protagonistin als Liebe und Fürsorge des Gatten ansieht, ist brutale Vereinnahmung und Zerstörung ihrer Persönlichkeit und psychischen Gesundheit. Ein heruntergekommenes Kinderzimmer mit doppeltem autoritären Vaterfigur des Arztes und Ehemanns zu seinem »lieben kleinen Mädchen«. Gilmans Erzählung zeigt, dass die Erzählerin diese Verhältnisse wie die

8 Jane Addams, amerikanische Philanthropin und Sozialarbeiterin, begründete 1889 mit Ellen Gates Starr das Hull House in Chicago, eines der ersten sozialen Nachbarschaftszentren der USA. Sie engagierte sich für das Frauenwahlrecht und in der pazifistischen Bewegung. Gemeinsam mit Nicholas Murray Butler erhielt sie 1931 den Friedensnobelpreis.

Mehrzahl der Frauen damals nicht wahrhaben will. Sie gerät dadurch immer wieder in unlösbare Widersprüche zwischen ihren eigenen Bedürfnissen und ihrem Glauben an die Fürsorge und Liebe ihres Mannes.

Der Gatte hält seine Frau für gesund, abgesehen von einer Depression und Neigung zur Hysterie, was er nicht als Krankheit, sondern wie Dr. Mitchell als Verhaltensauffälligkeit auffasst, der man mit Ruhigstellung und Isolierung begegnen müsse. Für die Protagonistin ist seine Therapie eine Ursache dafür, dass sie »nicht rascher gesund« wird. Sie sehnt sich nach anregender und abwechslungsreicher Tätigkeit, aber Ehemann und Bruder, der ebenfalls Arzt ist, verbieten ihr zu schreiben und sich überhaupt zu betätigen. Sie glaubt einerseits an die Richtigkeit ihres eigenen Urteils, wird aber erdrückt von Schuldgefühlen, weil sie ihrem Mann und seiner Diagnose und Therapie nicht blind vertraut. So erkennt sie seinen Status als »angesehener Arzt« an, ärgert sich aber »grundlos« (9) über ihn. Die Zweifel der Erzählerin erweisen sich im Verlauf der Erzählung insofern als richtig, als dass der Ehemann keines der Symptome seiner Frau richtig deutet und noch kurz bevor sie gänzlich den Verstand verliert, überzeugt von ihrer baldigen Genesung ist. Wir erfahren, dass er »kaum zulässt«, dass sich die Protagonistin »ohne besondere Anweisung bewegt« (10). Keinen ihrer Wünsche erfüllt er, weil er sie allesamt – hier parodiert die Autorin Dr. Mitchells Werk – für »Kapricen« hält: Sie muss in einem ihr verhassten Zimmer bleiben, das er für sie ausgesucht hat, und darf nicht in eines im Erdgeschoss ziehen, wo sich die »Erwachsenen« aufhalten und die freien Zugang zum Garten haben. Durch genügend Platz für zwei Betten bietet das Zimmer dem Gatten auch die Möglichkeit, die Ehefrau nachts zu kontrollieren.

Charakterisiert wird der Raum durch die an zahlreichen Stellen in Fetzen herunterhängende »schwelend fahlgelbe, seltsam verblichene, an manchen Stellen getrübt und doch grell orangefarbene Tapete«, die ein »ausladendes, flammendes Muster hat, das sich gegen jeden Kunstsinne vergeht« (ebd.). Dabei dient die Beschreibung des Musters der Tapete von Beginn an als Spiegel der Situation der Protagonistin, etwa wenn sie davon spricht, dass die »schwunglosen, vagen Kurven« »Selbstmord« begehen und abstürzen, »in grässlichen Winkeln«, sich »zerstören [...] in beispiellosen Widersprüchen« (10f). Die Erzählerin teilt ihrem Mann diese Wahrnehmungen mit, die ihre diffuse Angst vor der Selbstzerstörung reflektieren, und unterstreicht ihre Ablehnung gegen das Zimmer noch mit der Begründung, dass die Tapete das ästhetische Empfinden einer kultivierten Frau verletze. Hier wie in der gesamten Geschichte weist er ihre Selbstwahrnehmungen als Teil ihres Krankheitsbildes zurück und verweigert sich ihren Wünschen. Sie resigniert und findet sich mit der Situation zunehmend ab. Die Einsamkeit, der Mangel an Tätigkeit und das totale Unverständnis des Ehemanns und Arztes für ihren Zustand und seine kontraproduktiven Maßnahmen führen dazu, dass die Protagonistin sich immer mehr auf ihren inneren Monolog reduziert. Der Konflikt zwischen Versagensgefühlen und der Ahnung, dass ihr Mann und seine Behandlung sie immer mehr versagen lässt, führt sie zu immer größerer körperlicher Erschöpfung.

Ihr Verhältnis zu ihrem Kind ist ambivalent. Einerseits erlaubt ihr ihr Erschöpfungs- und Funktionszustand nicht, es zu versorgen. Andererseits zeigt sich ihre Liebe zu »diesem beeindruckenden kleinen Ding« (19), indem sie ihre Freude darüber äußert, dass es nicht in dem schrecklichen Zimmer sein muss und gut versorgt wird.

Nach zwei Wochen in dem Zimmer hat die Erzählerin auch zum Schreiben keine Kraft mehr. Ihre Depression wächst. Als sie aufhört, sich gegen das Zimmer aufzulehnen, blüht sie immer deutlicher ihr Realitätsbewusstsein ein ebenso wie ihre Fähigkeit, sich auszudrücken. Sie verfolgt die Kurven der Tapete und stellt fest, dass sich »das unendlich Grotteske [...] um einen gemeinsamen Mittelpunkt zu bilden und in hastig-wilden Sprüngen, einer irreführend wie der andere, davon zu stürmen [scheint]« (18). Aus ihrer Beschäftigung mit dem Tapetenmuster erwachsen ihr – zunächst nur vereinzelt – schließlich Wahnvorstellungen einer herumkriechenden Frau. Anfangs ist ihr klar, dass diese ein Produkt ihrer kranken Fantasie ist. Sie unternimmt noch einen vergeblichen Versuch, ihren Mann zu veranlassen, sie fortzulassen. Wieder verweist dieser auf seine ärztliche Autorität und verweigert sich ihrer »dummen Fantasie« (20). Sie schweigt und von nun an, da sie jede Hoffnung auf sein Verständnis verloren hat, eskaliert ihre Fahrt in den Wahnsinn. Die Tapete wird zur Metapher ihres Seelennotstands. Vergebens sucht sie am Tage nach »Gesetzmäßigkeiten« in diesem Muster, das »eine Tortur ist« (22). Die Bilder, die Gilman verwendet, um zu zeigen, wie die Wahnvorstellungen der Protagonistin ihre reale Ausweglosigkeit reflektieren, werden immer bedrohlicher: Das Muster ist »eine blühende Arabeske und erinnert an einen Schwamm, einen verzweigten Giftpilz, eine unendliche Kette von Pilzen, die sprießen und wuchern in endlosen Zuckungen« (ebd.). Im Mondlicht wird das Muster im Vordergrund zu einem Gitter, durch das die kriechende Frau, manchmal auch viele kriechende Frauen hinausdrängen.

Auch das Verhältnis der Erzählerin zu ihrem Mann und der Bediensteten verändert sich. Die Erzählerin bildet sich ein, dass auch die beiden »das Muster studieren« (24) und beschließt, nur sie allein dürfe dahinter kommen, was sich hinter der Tapete verbirgt. So projiziert sie ihren Wahn auf ihren Mann und die Bedienstete und ist überzeugt, »dass John und Jennie insgeheim von ihr [der Tapete] beeinflusst werden« (28). Aus dieser Logik heraus gibt sie ihren Wunsch auf, aus dem vom Ehemann verordneten Gefängnis zu entfliehen. Damit gibt sie sich selbst auf und vermischt zugleich ihre Identität vollends mit der Frau hinter der Tapete. Die Wahnvorstellungen der Protagonistin werden zunehmend inkohärenter artikuliert: Sie fragt sich, wer den »kornischen Fleck, da unten bei der Fußleiste gemacht hat« (26) und warum »rund herum und rund herum und rund herum – rund und rund und rund – es macht mich ganz schwindlig!« (Ebd.) Manchmal nimmt sie viele, manchmal nur die eine Frau wahr, die versuchen, dem Würgegriff des Musters zu entkommen. Dabei gelingt dies der Tapetenfrau zumindest tagsüber, allerdings stets im kriechenden Zustand. Ebenso verbringt sie selbst ihre Tage nun im kriechenden Zustand, wobei sie versucht, das »obere Muster vom unteren zu entfernen«, ein Befreiungsversuch für die Frau in der Wahnwelt, die immer mehr sie selbst ist.

Den Abreisetag gestaltet die Autorin als Höhepunkt der Erzählung. Hinter verschlossener Tür macht sich die Erzählerin an die Arbeit, die Tapete abzureißen bis »ungefähr in Kopfhöhe«. Sie versucht, natürlich vergeblich, das festgeschraubte Bett zu bewegen, sie gerät in Wut, will aus dem Fenster springen, will es aber dann doch nicht, weil es »unschicklich wäre und falsch ausgelegt werden könnte« (31). Die kriechende Frau hinter der gelben Tapete, mit der sie sich selbst identifiziert, will sie festbinden, was sie als Schutz versteht vor dem Zwang, draußen kriechen zu müssen: Zugleich betont sie den Spaß daran, in dem großen Zimmer »nach Herzenslust herumkriechen zu können« (ebd.).

Als ihr Mann die Tür öffnet und sie in dem Zimmer mit der fast gänzlich abgerissenen Tapete unablässig an der Wand entlang kriechen sieht, ruft er aus:

»Um Himmels willen, was machst du da.« Ich bin schließlich doch herausgekommen«, sagte ich, »du und Jane«, ihr konntet mich nicht daran hindern. Und ich habe fast die ganze Tapete abgerissen, damit du mich nicht wieder dahinter stecken kannst! Weshalb konntest dieser Mann wohl in Ohnmacht gefallen sein? Aber das tat er, und ausgerechnet an der Wand in meinen Weg, so dass ich jedes Mal über ihn hinweg kriechen musste! (32)

Die Erzählung endet so mit der Ohnmacht des Arztes und Ehemanns, über den die Protagonistin immer wieder hinwegsteigen muss. Dies Bild scheint auf den ersten Blick einen Sieg zu symbolisieren. Aber obwohl der Mann und mit ihm die Ärzteschaft eine Niederlage erlitten haben, ist auch der Protagonistin kein Ausbruch aus den Zwängen ihrer Frauenrolle gelungen. Die Erzählung ist als metaphorische Beschreibung von – letztlich unwirksamen – Befreiungsbemühungen zu verstehen, die sich eines niemals frontalen, sondern stets versteckten Widerstands gegen das Gebot des die Ärzteschaft und das Patriarchat repräsentierenden Ehemanns bedienen. Die Erzählerin muss sich den Anordnungen des Ehemanns fügen, weil sie sich nur der konventionellen Mittel des Bittens und Klagens und des insgeheimen Nichtbefolgens von Anordnungen bedient. In der Erzählung bricht die Protagonistin aus der therapeutisch begründeten Bewegungslosigkeit in eine sinnlose Kreisbewegung aus. Gilman demonstriert mit der Erzählung, dass Frauen, die den »kriechenden« Zustand »hinter der Tapete« nicht mehr ertragen können, andere, radikalere Formen des Widerstands benötigen, weil ihnen sonst nur der Weg in den Wahnsinn bleibt. Ihrer Heldin bietet sie keine reale, sondern lediglich eine Schein-Überwindung des damaligen Status quo der bürgerlichen Frau an. Sie macht damit deutlich, dass die ehelichen Verhältnisse, die im Verhältnis Arzt/Patientin reproduziert werden, nicht reformierbar sind, sondern beseitigt und durch radikal andere Beziehungsformen ersetzt werden müssen. Die Ruhigstellungskur Dr. Mitchells spielt in der Erzählung die Rolle einer überhöhten Repräsentation der damaligen Geschlechterverhältnisse. Gilmans Erzählung stellt ein künstlerisches Mittel dar, um nachdrücklich auf das

9 Die Verfasserin des Nachworts Elaine R. Hedges weist darauf hin, dass der Name »Janex« nur am Schluss in dem Satz »Ich bin schließlich doch herausgekommen, du und Jane, ihr konntet mich nicht hindern« vorkommt und es sich entweder um einen Druckfehler und damit eine Verwechslung mit der Haushälterin Jennie oder mit der Cousine Julia handeln oder aber die Erzählerin selbst gemeint sein könnte, die sich aus ihrer ungeliebten Rolle als konventionelle Hausfrau befreit habe (57, Fn 18).

Unrecht der ungleichen Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern und auf die Folgen des Ausschlusses der Frauen aus öffentlichen Aktivitäten hinzuweisen. Sie war ein von den Zeitgenossen wohlverstandenes »J'accuse«.

Wie Ellen R. Hedges im Nachwort berichtet, gelang ihr »erst nach vielen Bemühungen die Veröffentlichung«. Sie schickte sie zunächst an den berühmten »Vater des amerikanischen Realismus«, William Dean Howells. Dieser bewunderte die Erzählung und hat sie später, in seinem Todesjahr, auch in die von ihm herausgegebenen *Great Modern American Stories* aufgenommen<sup>10</sup>. Damals empfahl er sie Horace Scudder, dem Redakteur von *The Atlantic Monthly*, der angesehensten zeitgenössischen Zeitschrift der Vereinigten Staaten. Der lehnte sie brüsk ab, damit sie andere nicht »ebenso unglücklich mache wie mich« (38). Offenbar schockierte ihn, dass sich die Heldin am Ende »auf dem Niveau eines am Boden kriechenden Tieres befindet« (ebd.). Gilman veröffentlichte die Erzählung schließlich 1892 in *The New England Magazine*. Sie fand ein kontroverses Echo. Ihr selbst ist es, anders als ihrer Protagonistin, gelungen, aus hausfraulicher Enge und erzwungener geistiger Abstinenz herauszukommen in ein produktives Leben, in dem sie ihre emanzipatorischen Werke veröffentlichten und an politischen und publizistischen Projekten teilhaben konnte. Sie beendete es selbstbestimmt wie sie es gelebt hatte.

### Literatur

- Cady, Edward, »The Realist at War: The Mature Years of William Dean Howells«, Syracuse 1956; zit. n. <http://gwweb2.gonzaga.edu/faculty/Campbell/engl462/howchron.htm> (3.2.2005)
- Dwyer, Ellen, »The Weaker Vessel: Legal Versus Social Reality in Mental Commitments in Nineteenth-Century New York«, in: D. Kelly Weisberg (Hg.), *Women and the Law: A Social Historical Perspective*, Bd. I, Cambridge 1982
- Freud, Sigmund, »Fetischismus«, Gesammelte Werke, Bd. XIV: *Werke aus den Jahren 1925-1931*, Frankfurt/M 1999, 311-17
- Mitchell, S. Weir, »Fat and Blood: An Essay on the Treatment of Certain Forms of Neurasthenia and Hysteria«, in: Regina Barreca (Hg.), *Desire and Imagination: Classic Essays in Sexuality*, New York-London 1995, 351-70
- Perkins Gilman, Charlotte, *Women and Economics: A Study of the Economic Relations Between Men and Women as a Factor in Social Evolution* (1898), New York 1966
- ... *Die gelbe Tapete*, München 1978
- ... *Why I wrote 'The Yellow Wallpaper'?*, in: *The Forerunner*, Okt. 1913, 19-20
- Showalter, Elaine, *Victorian Women and Menstruation. Suffer and Be Still*, Bloomington 1973
- Walter, Richard, D. S. Weir Mitchell, M.D. *Neurologist: A Medical Biography*, Illinois 1970
- Welter, Barbara, »The Cult of True Womanhood 1820-1860«, in: Michael Gordon (Hg.), *The American Family in Social Historical Perspective*, New York 1978, 373-7
- 10 Auch er hatte seine eigene, an einer unbekannteren Krankheit leidende Tochter von Dr. Mitchell behandeln lassen. Dieser diagnostizierte die Krankheit als ein Nervenleiden und behandelte Miss Howell auf die oben geschilderte Weise. Nach dem Tode des Mädchens erwiebs eine Autopsie, dass es ein organisches Leiden gewesen war. Ihr Vater erklärte in einem Brief an Mark Twain, hätte man ihr gestattet zu lesen, so wäre die Behandlung vielleicht erfolgreich gewesen, aber dieser Entzug zwang sie, sich nur mit sich selbst zu beschäftigen und machte sie morbide und hypochondrisch (vgl. Cady 1956).

### Frigga Haug

#### Ohne Vernunft kann man nichts machen

Materialanalyse zur »Gelben Tapete«

Statt dem Sinn, den der Autor vorgibt, zu folgen, hat sich seit den 1920er Jahren die Materialästhetik (verbunden etwa mit den Namen, Brecht, Eisler, Benjamin, Tretjakow u.a.) entwickelt; die den Autor/die Autorin als Organisatoren von Material begreifen. Diesen Vorgang materialanalytisch herauszuarbeiten, soll die Leser vom totalisierenden Anspruch der Autoren befreien und mit ihnen das Material, von dem, was mit ihm gemacht wurde, emanzipieren. Angezielt ist eine neue eingreifende Haltung der Lesenden und Zuschauenden, eine Aufhebung der Trennung von Produktion und Konsumtion. So folgen wir hier nicht der Botschaft, dass es sich im Fall der Gelben Tapete um eine bloße Unterdrückungsgeschichte handelt, in der Ehemänner, gestützt durch zeitgenössische Medizin ihre Frauen in den Wahnsinn treiben. Stattdessen fassen wir die Autorin als Produzentin und arbeiten heraus, wie sie ihr Material organisiert.

Die Geschichte beginnt mit hohen Erwartungen, die jeweils sogleich zurückgenommen werden, was den Effekt hat, das Kommende als bedrohlich vorzubereiten: »Romantisches Glück« im »verwunschenen Haus« »wäre vom Schicksal wohl zuviel verlangt« (7). Die Ich-Erzählerin wird zugleich eingeführt als eine, die durchblickt. Sie kann »nicht ohne Stolz erklären, dass irgendetwas dort nicht mit rechten Dingen zugeht«. Die Argumente bleiben auf dem Boden des vernünftigen Alltagsverstands: Das Haus ist billig und war so lange unbewohnt.

### Vernunft

Damit ist die erste Achse bestimmt, unter der sich die Erzählung fast geometrisch entfaltet: Auf der einen Seite stehen Vernunft, Wissen, Wirklichkeit, das Sichtbare, Fühlbare, Benennbare, das Praktische, Spott und Lachen verkörpert durch den »bedeutenden Arzt« als Ehemann; auf der Gegenseite Glauben, Aberglauben, Heimlichkeiten. Die Erzählerin findet sich schnell auf der Seite, wo die Vernunft nicht ist, wo man sich etwas vormacht. Sie glaubt, krank zu sein, während der Ehemann weiß, »dass ihr in Wirklichkeit nichts fehlt«, »außer einer leichten Neigung zur Hysterie« (8).

»John weiß nicht, wie ich in Wirklichkeit leide. Er weiß, dass es dafür keinen Grund gibt, und das genügt ihm.« (11) Aber sie besetzt anfänglich auch noch den Boden der Vernunft oder zumindest des Praktischen. Sie glaubt, dass anregende und abwechslungsreiche Arbeit ihr gut täte. Jedoch wird auch diese Zielsetzung sogleich zurückgenommen: sie wird es nicht gegen Widerstand und nicht heimlich tun. Das »erschöpft« sie.

Die Autorin spannt als eine zweite Linie das Ringen um den Glauben auf. Was der Ehemann glaubt, ist Wissen und läuft auf strenge Untersagungen hinaus; ihr Glaube hingegen wird als heimlich, als irrational und als Grund für Widerstand eingeführt, eine Konstellation, die sie schwächt, ebenso wie das Nachdenken über ihren Zustand. – Die Autorin erzählt nicht einfach die Geschichte einer Unterwerfung; die Kunst besteht darin, die Selbstunterwerfung als eigne Tat der Frau glaubhaft zu machen.

Als nächste Achse wird folgerichtig der Wille der Frau eingeführt. Auch er tritt nicht fest und gesetzhaft auf, wie der ihres Ehemannes John, ist nicht gepanzert mit Wissen, Vernunft, Bedeutung und Kontrolle, sondern sogleich als verspielt. Die Autorin setzt dies sprachlich in Szene durch Worte wie »lieber lassen«, das Haus ist »entzückend«, hat einen »herrlichen Garten« usw. Das Zimmer »gefällt ihr nicht« (9), sie hätte lieber eines »mit rosenüberwuchertem Fenster«, nicht dies mit der »abstoßenden«, »schrecklichen Tapete«, »die sich gegen jeden Kunstsinn vergeht« (10). Der Ehemann hält weiter die Stimme der Vernunft, die für alles stimmige Erklärungen hat: »Zugluft« z.B., wo ein »sonderbares Gefühl« sich meldet. Gefordert sind auch von der Frau: »Selbstkontrolle« und »Beherrschung«, »Wille und Verstand« gegen das »Geschichten erfinden« (13) die Tugenden der Bürger.

Die Konstellation wird dadurch verschärft, dass auf der Seite des Ehemannes die Vertrauten weckenden positiven Worte der Liebe und Sorge auftauchen. Sie bereiten allerdings die nächste unheilvolle Spannung vor: Liebe und Sorge lassen nicht zu »dass ich mich ohne besondere Anweisungen bewege; sie erscheinen als Hüter der Ordnung, in der alles einen »vorgeschriebenen Plan hat für jede Stunde des Tages« (10). Dass der Ehemann die Karte der Liebe ausspielt, macht, dass sie sich »entsetzlich undankbar« fühlen muss. Ihre Vorlieben führen sie aus der vorgeschriebenen Ordnung.

Ist so der Arzt als Ehemann wesentlich Personifikation der sich etablierenden bürgerlichen Klasse – er wird nirgends lebendig als Person eingeführt –, erscheint die Frau daneben als schwach, als Nicht-Subjekt, eine Gestalt, die ebenso wenig in die eigene Subjektposition hineinwachsen kann, wie sie eine lebbare Alternative ahnen lässt.

Verstreut werden Kinder im Text erwähnt: sie brauchen Gitter vorm Fenster, sie haben die Tapete in Fetzen gerissen, »eine Verheerung angestellt« (14), und das eigene Kind könnte Schaden nehmen, wenn es im Zimmer mit der scheußlichen Tapete sein müsste. Diese fast zufälligen Bemerkungen rücken die Kinderfrage ins selbstverständlich Unwesentliche. Das eigene Kind kann dem Kindermädchen in Obhut gegeben werden. »Welch ein Glück, dass Mary sich so gut um das Baby kümmert. So ein liebes Baby.« (12) Auch die Mutterform ist keine mögliche Subjektform für die Frau. Das Baby »macht sie nervös« (12).

### Spracharbeit

Perkins Gilman arbeitet mit Sprache auf eine Weise, die in Brecht in den *Flüchtlingsgesprächen* fortentwickelt ist. Sie nimmt ein Wort zunächst alltagssprachlich und beiläufig auf, um an ihm die Geschichte der Verwandlung der Person der Frau zu zeigen. So das sympathische Wort *lieb*. Bei Brecht ist es das Wort *gut*, von dem er einen der Flüchtlinge sagen lässt, es habe »einen unangenehmen Beigeschmack« (1967, 1434). Zunächst lesen wir *lieb* als Eigenschaft des Ehemannes, er »ist sehr lieb« (10). Das Wort wird gebraucht, um seine »Sorge« für sie zu bestätigen. Das macht das Gefühl um das Wort sogleich ambivalent, denn es paart sich mit ihrer »Undankbarkeit«, die sie seine Sorge nicht »zu schätzen weiß«. Was ihn ziert, zeigt bei ihr einen Mangel. Entsprechend heftet sich das Wort an seinen Besitz, zeigt sie als verfügt, wenn er es als Anrede benutzt »meine Liebe« (10, 12). Dann begegnet es als eine Art Distanzwort: »So ein liebes Baby«, sagt Kate in dem Moment, in dem sie es der Sorge des Kindermädchens überlässt. Wenn John sie schließlich »in seine Arme nimmt« und eine »liebe kleine Gans« nennt, ist es, um ihren Wunsch als dumm und übergebar zurückzuweisen – je enger das Wort *lieb* an sie heranrückt, desto weniger gelingt es ihr, sich zu behaupten –, das Wort wird zum Überwältigungszeichen. Entsprechend wird es geradezu redundant eingesetzt, wo immer eine neue Person auftaucht und dient also dazu, die zunehmende Distanz der Frau von den Menschen ihrer Umwelt auszudrücken, die damit nicht zugleich als *lieb* qualifiziert ist, als vielmehr das Wort selbst und mit ihm die »Sorge« verunheimlicht. »Johns Schwester [...] ist ein so liebes Mädchen. Sie sollte mich besser nicht beim Schreiben finden.« (15) Beiher heftet die Autorin das Liebesin an die »perfekte und begeisterste Hausfrau« (15) und verkündet so geradezu plakativ: Wo Liebe und Sorge sind, ist Nicht-Ich. Entsprechend wendet sich der Einsatz des Wortes *lieb*. Jenny ist »so lieb und lässt mich allein, wenn ich sie darum bitte« (16). Die stete Wiederholung der Kennzeichnung von Personen als lieb, vermittelt inzwischenden unangenehmen Eindruck, dass es nicht bloß eine Floskel ist, sondern dass die Qualifizierung ein Warnwort ist, Zeichen zur Flucht. Die Autorin verstärkt noch den Einsatz durch die Übertragung von einer Eigenschaft zur Tat: »Lieber John! Er liebt mich so sehr und hasst mein Kranksein.« (18) »John, der Liebe« »sagte, ich sei sein Liebling« (19). »John ist so klug und er liebt mich so« (20). »Liebling«, sagt John, wenn er ihr etwas abschlägt mit vernünftigen Gründen, so dass Verweigerung und Berechnung (der Mietvertrag) auf einer Ebene landen. Und Liebe ist schließlich auch das Wort, das sein Wissen von ihrer Sinneswahrnehmung scheidet: »es geht dir tatsächlich besser, Liebe, ob du es nun siehst oder nicht. Ich bin Arzt, Liebe, und ich weiß es.« (20) Gleich vier mal auf einer Seite taucht lieb als qualifizierende Anrede der Verkleinerung und Abschiebung in der Umarmung auf, um die Frau als durch sich selbst gefährdet und dumm auszuzeichnen. Dabei legt die Autorin alle diese Kennzeichnungen der Frau selbst in den Mund, die solches schreibt und denkt, was den Effekt hat, nicht ihre Wahrnehmung oder ihren Wortgebrauch zu kritisieren, sondern sie als hoffnungslos hilflos zu erfahren, weil die liebende und sorgende

Hilfe sie von sich entfernt. Diese Entfremdung macht, dass sie »Angst bekommt vor John«, er ihr zunehmend »seltsam erscheint«, »er ist merkwürdig« (27) ebenso wie seine Schwester (23); dies umso mehr, als sie ihre egne Wahrnehmung der Tapete auf diese beiden überträgt. Diese Wendung aber führt nicht etwa zu so etwas wie Gemeinsamkeit, sondern macht misstrauisch: »Es ist nicht gut, anderen Menschen zu sehr zu vertrauen.« (28) (Vertrauen ist übrigens ein weiteres Wort, das die Autorin man vertrauen, u.a. 7.) Gegen Ende wird dem Wort *lieb* auch durch die Frau das Vertrauen entzogen; erstmals wird es als vorgetäuscht entzifferbar »er tat sehr lieb und fürsorglich. Als wüsste ich nicht, worauf er hinauswollte« (28). Jenny unterliegt »Selbstbetrug«. In dieser Weise organisiert die Autorin den Vorgang sprachlich so, dass die zunehmende Verschmelzung der Frau mit der wahrgenommenen Gestalt im Tapetenmuster ihre Emanzipation von der Überwältigung durch den Ehemann ist. Um ihn auch innerlich loszuwerden, muss sie verrückt werden, eine Wendung, die eine Lektüre des totalen Ausgeliefertseins unterfüttern kann.

Die Einrückung ins Spannungsfeld von Liebe und Hass dient früh dazu, die Gefühle als Platzhalter von Ordnung zu zeigen: die Kinder hassen die Tapete, die Frau würde sie hassen, – manchmal hasst sie sie (20) – John aber »hasst, wenn ich ein einziges Wort schreibe« (11). Durch Einsatz der gleichen Worte wird lesbar: Schreiben ist Kranksein. In dieser Weise ist das Terrain vorbereitet, die Bedeutung der einzelnen Worte bis zur Verkehrung in Bewegung zu bringen. Es ist ein Glück, dass sie und nicht das Baby bei der gelben Tapete sein muss, denn sie »erträgt« (19) mehr und kann vor allem ihre Gefühle wechseln, weil sie sich ihrer nicht sicher ist. »Das Zimmer gefällt mir wirklich immer mehr, trotz der Tapete. Vielleicht auch wegen der Tapete.« (16)

Mit großer Dramatik wird so der Boden vorbereitet für ein anderes Subjekt, welches schon nach wenigen Seiten die Handlung übernimmt. Nicht der Ehemann, nicht die Frau bestimmen, was geschieht – in äußerster Verdinglichung und Verkehrung treten als neues Subjekt die Tapete, das Muster auf. Alles Lebendige konzentriert sich in den Dingen. Alle Aktivität, die man zuvor vermisste, wird von Tapete und Muster ausagiert. Die Autorin notiert als eine Art inneren Monolog, was Tapete und Muster tun. So blass und untätig die Hauptperson gezeichnet ist, so wild die dem Tapetenmuster zugeschriebenen Aktivitäten. Sie setzt Verben in geradezu fiebrhafter Zuspitzung. Die Tapete, bzw. ihr Muster »gehen sich gegen jeden Kunstsinne«, »verwirren das Auge«, »irritieren und reizen zur Betrachtung«, »begehen plötzlich Selbstmord«, »stürzen ab in grässlichen Winkeln, zerstören sich in beispiellosen Widersprüchen« (11). Ihr scheint, »als wisse die Tapete, was für einen verderblichen Einfluss sie hat« (14). Das Muster »rollt hin und her wie ein gebrochener Hals«. »Zwei riesigunde Augen ... kriechen hinauf und hinunter«. Folgerichtig wird als »Erkenntnis« der Frau die Übergabe der Handlung an dieses unpersönliche Subjekt Tapete gezeichnet. »In der Tapete gehen Dinge vor sich, von denen außer mir niemand weiß.« (19) Die Gestalt »sieht aus, wie eine Frau, die gebückt hinter diesem Muster herumkriecht.« (19)

Die Autorin schreibt die Entwicklung des dinglichen Subjekts Tapete und Muster als immer heftigeren Gegensatz von »Gesetzmäßigkeit«, Ordnung, »Normalität des Gehirns« auf der einen Seite, gewaltsame Überwältigung auf der anderen bis zum Gipfel; in dem die Dinge Repräsentanten für Leben werden: »sie verändert sich nämlich« (22). »Das Muster ist eine Tortur«, »plötzlich schlägt es einen Salto rückwärts [...] und du weißt nicht weiter. Es führt dich an der Nase herum, versetzt dir einen Schlag ins Gesicht, schmettert dich nieder und trampelt auf dir herum [...] es erinnert an einen Schwamm, einen verzweigten Giftpilz, eine unendliche Kette von Pilzen, die sprießen und wuchern in endlosen Zuckungen« (22). Die Tapete bestimmt die Entwicklung der verschiedenen Sinne bis hin zum Geruch. »Er kriecht durch das ganze Haus. Hängt im Esszimmer, schleicht [...], versteckt sich [...], lauert, [...] klebt« (25). Die Autorin bringt als eine Art Gegenbewegung die Vernunftkräfte der Frau in die Unterwerfung unter die Handlungen der Tapete. Erkenntnis, Denken, Wollen werden in den Dienst des Musters gestellt. Sie »denkt« etwa »ernsthaft daran, das Haus in Brand zu setzen – um diesem Geruch beizukommen« (25) »Das Muster« hat geradezu einen Spaß daran«, von der Frau mit den Zähnen heruntergerissen zu werden. »Alle diese gehängten Köpfe und hervorquellenden Augen und hinkenden Pilzwucherungen kreischen förmlich vor hämischem Entzücken.« (30) Sie will die Frau im Muster umschlingen, einfangen, wenn sie aus dem Muster klettert. Die Handlung steigert sich zu einem Zweikampf, in dem die Frau schließlich das Seil, das sie sich zur Abwehr der lauernden »formlosen, provozierenden Gestalt« (15), die »vom Muster umschlungen und erwürgt wird« (26) gesichert hat, dazu nutzt, sich in sie zu verwandeln, in ihr alle Frauen einschließlich ihrer selbst zu sehen und solcherart die Kriechtierform der Existenz anzunehmen und dies als Entkommen aufzufassen. Die äußerste Konsequenz macht den verfügbaren Griff von Bürgervernunft und männlicher Kontrolle »ohnmächtig«. Die Autorin beschreibt die schließliche Verwandlung der Frau, ihre Einschmelzung in die neue Subjektform der Frau hinter der Tapete als Zusammenarbeit: »stand ich auf und lief ihr zu Hilfe. Ich riss und sie rüttelte, ich rüttelte und sie riss« (29), so zogen sie (die Frau hinter dem Muster und die davor) Meter um Meter der Tapete ab, damit »du mich nicht wieder dahinter verstecken kannst« (32).

Liest sich die Erzählung auf den ersten Blick der Einfühlung wie eine klare Geschichte über kalte vernunftgesteuerte kontrollierende männliche Macht, die sich die Frau unterwirft, bis ihr nuremehr der Ausweg in die Verrücktheit bleibt, – eine Geschichte also, in der die Rollen von Opfer und Täter eindeutig verteilt sind – zeigt die Analyse die Autorin mit einer anderen schwierigeren Problematik beschäftigt. Einfach gezeichnet ist die bürgerliche Welt der Männer, die Welt von Wissen, Macht, Vernunft und Sicherheit, in der ihre Frauen keinen Fuß fassen können. Aber es ist zugleich eine Klassengeschichte, die vorführt, dass von den bürgerlichen Frauen auf der anderen Seite wenig zu erwarten ist. Die Frau hat ein Kindermädchen, insgesamt halten wenigstens drei dienstbare Geister die lebensnotwendige Arbeit von ihr fern. So gibt es für die Frauen der bürgerlichen Klasse keine mögliche Subjektform, in der sie das Leben gewinnen könnten. Charlotte Perkins Gilman führt wie vier Jahrzehnte



später Virginia Woolf (in *Die Jahre*, wo es ebenfalls um die Frau eines Arztes geht, auch in den *Drei Guineen*) vor, dass das Leben der bürgerlichen Frau sinnlos, vertan ist. Die Subjektforn, die für sie vorgesehen ist, hält den Willen schwach, die Gefühle selbsterstörerisch, die Vernunft ohne Ziel, die Gestaltungskräfte fern von gesellschaftlicher Einmischung. Aus der Verkehrung gibt es kein Entkommen. Woolf richtet die Anklage gegen die Geschlechterverhältnisse in der aufstrebenden bürgerlichen Klasse in einer von Profitgier, Konkurrenz, Unmenschlichkeit getriebenen Gesellschaft, in der die Frauen der besitzenden Klassen sich nicht als Menschen einbringen können, sondern »Sinnlosigkeit, Kleinlichkeit, Bosheit, Tyrannei, Heuchelei, Unmoral« (1937, 110) ausbilden. Perkins Gilman hat Wahrnehmung und Gefühlsentwicklung der Hauptperson so organisiert, dass der Verlust an Realität zugleich der Gewinn eigener Persönlichkeit ist. Indem aber dem kein Projekt entgegenwächst und den Vorgang fundiert, folgt konsequent, dass die Frau die Tapete und die Entdeckung des Musters als ihren Besitz gegen die anderen verteidigt.

Dabei lassen beide Autorinnen, Perkins Gilman wie Woolf keinen Zweifel, dass es nicht darum gehen kann, die männliche Subjektforn des verfügbarmächtigen Vernunftbürgers zu erkämpfen. Es muss das andere Leben, in dem sich auch Frauen entfalten könnten, erst erfunden werden. Die Abhängigkeit vom Ehemann gilt es als erstes zu überwinden, um eine emanzipatorische Frauenform neu zu schaffen. Die bürgerlichen Frauen sind keine bloßen Opfer, sondern sie sind es, die ihre Leben vertun, bzw. in die Hand nehmen müssen. Virginia Woolf endet ihren Essay *Die drei Guineen* mit dem Versuch, eine Skizze möglichen Frauenlebens, das von Frauen selbst bejaht werden könnte, zu zeichnen, deren Hauptachse ein anderes Verhältnis zum Eigentum ist. Charlotte Perkins Gilman führt die Geschichte so, dass die offene Verwandlung in die Kriechtierform gewählt werden muss, um Gefangennahme und unmögliches Entkommen sichtbar zu machen, auch »wenn es ungeschicklich« ist (31). Die Formen müssen gesprengt werden.

Abschließend: Die starke Konstruiertheit der Geschichte macht die Lektüre ein wenig freudlos; der politisch-aufklärerische Charakter drängt die literarische Verdichtung in den Hintergrund.

#### Literatur

- Brecht, Bertolt, *Die Flüchtlingsgespräche*, in: *Gesammelte Werke* 14, Frankfurt/M 1967, 1381-515  
 Haug, Frigga, »Frageräume. Lernen von Virginia Woolf«, in: dies., *Lernverhältnisse*, Hamburg 2003, 104-22  
 Woolf, Virginia, *Die Jahre* (1937, dt.), Frankfurt/M 1959  
 dies., *Die drei Guineen* (1938, dt.), Frankfurt/M 1978