

Julia Freytag / Astrid Hackel / Alexandra Tacke  
(Hrsg.)

# Gegen die Wand

Subversive Positionierungen  
von Autorinnen und Künstlerinnen

Neofelis

# Inhalt

- 7 **Julia Freytag / Astrid Hackel / Alexandra Tacke**  
Einleitung  
Umwandlungen, Verwandlungen und Anwandlungen
- 23 **Alexandra Tacke**  
Verschlingende Wände und sprechende Tapeten  
Édouard Vuillards Interieurs, Gustav Klimts Frauenporträts  
und Charlotte Perkins Gilmans Erzählung *Die gelbe Tapete*
- 47 **Inge Stephan**  
Geheimnisvolle Zeichen  
Die Schrift an der Wand bei Virginia Woolf und H. D.,  
mit einem Ausblick auf Hanne Darboven
- 65 **Julia Freytag**  
,Wände, die nirgendwo enden‘  
Vom Schreiben hinter der Wand bei Marlen Haushofer
- 95 **Kerstin Roose**  
„Ich brauche weiße Wände, schadlose Wände“  
Zur Problematik von (Ab-)Trennungen  
in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971)
- 113 **Julia Prager**  
Unter dem Lichtspalt der *Wand*  
Ein *diffractional reading* von Elfriede Jelineks *V. Prinzessinnendrama*
- 133 **Julia Boog-Kaminski**  
Von Wölfen in den Wänden oder:  
Die Durchlässigkeit kindlicher Phantasie
- 165 **Anne Vieth**  
Der Wand als Raumkonstituente begegnen  
Vera von Lehnendorff / Holger Trülzsch, Birgit Jürgenssen,  
Monica Bonvicini und Johannes Esper

- 185 **Astrid Hackel**  
Grenzen aus Glas  
(Foto-)Performances von Gabriele Stötzer, Geta Brătescu, Orshi Drozdik,  
Vlasta Delimar, Marina Abramović und Else Gabriel
- 219 **Andrej Mirčev**  
Mit der Wand verschmolzen  
Strategien der (Ent-)Subjektivierung in den Fotografien von Francesca Woodman
- 241 **Elena Zanichelli**  
Die Wand als Störgröße: Monica Bonvicini
- 281 **Mariama Diagne**  
Die Wand als Bühne  
Zur Performanz weiblicher Schatten in Tanz, Installation und Performance
- 311 **Julia Tulke**  
„Just because I move through a public space  
doesn't mean that my body is a public space“  
Feministische und queere Positionierungen in Athener Street-Art und Graffiti
- 336 Dank
- 337 Abbildungsverzeichnis

Julia Freytag / Astrid Hackel / Alexandra Tacke

## Einleitung

### Umwandlungen, Verwandlungen und Anwendungen

In der Raumsoziologie und -philosophie haben seit den 1970er Jahren u. a. Marc Augé, Michel de Certeau, Michel Foucault und Henri Lefebvre auf soziale Ein- und Ausschließungsprozesse hingewiesen, die zur Bildung von Orten und ‚Nicht-Orten‘ (Augé) bzw. ‚Heterotopien‘ (Foucault) beitragen und die Raumgestaltung und -nutzung nachhaltig prägen und formen. Den Wänden, die Räume trennen, unterteilen und gestalten, kommt dabei eine zentrale Rolle zu, da sie die räumliche, leibliche und psychische Erfahrung des Menschen maßgeblich strukturieren. Trennen Außenwände den öffentlich zugänglichen Bereich von geschlossenen Räumen und sind – weil für jeden sichtbar – Teil der Öffentlichkeit, sind die Innenwände nur für diejenigen zu sehen, denen Zugang zum Raum gewährt wird. So bringt jeder Raum „gewisse Bedingungen, Erwartungshaltungen und Verhaltensweisen mit sich“<sup>1</sup>, wobei der Wand nicht nur eine materielle, sondern auch eine symbolische und mediale Bedeutung zukommt. Sie kann aus Stein, Ziegel, Beton, Holz, Glas, Papier oder Textil bestehen und porös oder glatt, kahl oder überladen, farbig oder weiß, opak oder transparent sein. Mal wird sie im positiven Sinne als Membran oder Hülle metaphorisiert, dann wieder in ihrer Härte, Undurchlässigkeit und Undurchdringlichkeit thematisiert. Sie kann zu einer Projektionsfläche werden, als Medium oder auch Screen fungieren. Immer steht jedoch ihre Flächigkeit im direkten Verhältnis zum dreidimensionalen Raum, der sich vor ihr erstreckt.

In seinen phänomenologischen Miniaturen geht Vilém Flusser sogar noch weiter, wenn er Wände jenseits ihrer symbolischen und medialen Bedeutung zum

1 Anne Vieth: *Addicted to Walls. Zeitgenössische Wandarbeiten im Ausstellungsraum*. München: Schreiber 2011, S. 13.

„wichtige[n] Teil der menschlichen Bedingung“<sup>2</sup> erklärt. Denn vom ethischen Standpunkt aus „erweisen sie sich als Grenze, aber auch als Brennpunkt, des Politischen und des Privaten. [...] Gäbe es keine Wände, dann könnte das Leben weder geschehen noch sich ereignen“.<sup>3</sup> In ihrer „undurchsichtigen Ambivalenz“, so Flusser weiter, stellen sie den Menschen „vor die entsetzliche Wahl, die eine Entscheidung ausschließt: entweder aus ihnen herauszuschreiten, um die Welt zu erobern und [s]ich dabei selbst zu verlieren, oder in ihnen zu verharren, um [s]ich selbst zu finden und dabei die Welt zu verlieren“.<sup>4</sup>

Im Spannungsfeld von Selbsterkenntnis und -verlust veranschaulichen zahlreiche Redewendungen, wie vieldeutig das Motiv der Wand im Deutschen gebraucht wird: So spricht man von ‚den eigenen vier Wänden‘, wenn man sein Zuhause oder einen Rückzugsort meint, kann aber ebenso seine Affekte und Aggressionen auf sie projizieren: mit dem Kopf durch die Wand wollen, sie zum Einsturz bringen, jemanden an die Wand spielen, vor Wut die Wände hochgehen, den Teufel an die Wand malen oder im Sinne des Scheiterns etwas an oder gegen die Wand fahren. Man kann im Zuge von Krankheit und Ohnmachtsgefühlen aber auch weiß wie eine Wand werden, den Eindruck haben, gegen eine Wand zu reden oder dessen gewahr sein, dass die Wände Ohren haben. Und man kann in einem Akt der Befreiung Wände niederreißen, die einen am Praktizieren eines selbstbestimmten Lebens hindern. Auf solche metaphorischen Wendungen weist auch Anne Vieth in ihrer luziden Dissertation *Addicted to Walls* hin und führt weiter aus: „In all diesen Idiomen stehen die Wände für Barrieren, die nicht nur das Bildfeld, sondern auch die körperliche Bewegung des Menschen beschränken.“<sup>5</sup>

Buchstäblich gegen die Wand angehen, sie als teilende, aber auch schützende Form thematisieren sowie ihre repressiven Strukturen offenlegen – das sind Praktiken, die seit den 1970er Jahren bis heute zahlreiche Künstlerinnen umsetzen, indem sie sie nicht nur als Bildgrund, Trägermaterial und Projektionsfläche nutzen und als solche ausstellen, sondern sie auch als kulturell codiertes Symbol begreifen, dessen Bedeutungsvielfalt es auszuloten gilt. So fällt auf, dass es vor allem weibliche Kunstschaffende sind – darunter Veruschka von Lehnendorff, Birgit Jürgenssen, Francesca Woodman, Geta Brătescu, Orshi Drozdik, Vlasta Delimar, Marina Abramović, Else Gabriel und Monica Bonvicini –, die sich nicht

2 Vilém Flusser: Wände. In: Ders.: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*. München: Hanser 1993, S. 27–32, hier S. 28.

3 Ebd.

4 Ebd.

5 Vieth: *Addicted to Walls*, S. 28.

nur ästhetisch, sondern auch politisch zu Wänden positioniert haben. Die emanzipatorische Durchschlagkraft vieler dieser Arbeiten steht im engen Verhältnis zu literarischen Texten unterschiedlichster Autorinnen wie Charlotte Perkins Gilman, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek, die rasch Kultstatus erlangten und heute zu den Klassikern der Weltliteratur zählen.<sup>6</sup>

Dass sich der Umgang mit Wänden sowohl bei Künstlerinnen als auch Autorinnen insbesondere des 20. Jahrhunderts im Gestus der Emanzipation sowie der damit einhergehenden Subversion vollzieht, hängt mit ebenjener „entsetzlichen Wahl“ zusammen, vor der (künstlerisch und literarisch aktive) Frauen angesichts ihrer von ökonomischer und sexueller Ausbeutung geprägten Geschichte lange Zeit in ganz besonderem Maße standen. Es ist jene gesellschaftlich immer wieder aufs Neue beglaubigte Privilegierung der häuslichen, mütterlichen und fürsorglichen Pflichten, die Frauen ihren Platz innerhalb des Hauses zuwies, weshalb sie, vor jene „entsetzliche Wahl“ gestellt, ungleich mehr zu verlieren hatten als jene im geschmeidigen Passieren von Grenzen versierten Männer.

Als vieldeutiges Motiv hat die Wand Künstlerinnen und Autorinnen immer wieder fasziniert. So ist das Motiv der Wand in Charlotte Perkins Gilmans Erzählung *The Yellow Wallpaper* (*Die gelbe Tapete*) (1892), in Virginia Woolfs Erzählung *The Mark on the Wall* (*Das Mal an der Wand*) (1917), in Marlen Haushofers Roman *Die Wand* (1963), in Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt (1966/78, speziell in *Malina* (1971) und *Das Buch Franza* (1966/78)) und in Elfriede Jelineks *Die Wand* (2003) – eines der fünf *Prinzessinnendramen* aus *Der Tod und das Mädchen* – von zentraler Bedeutung. Auch in der bildenden Kunst ist es immer wieder – teils obsessiv – aufgegriffen und wirkmächtig geprägt worden. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an Birgit Jürgenssens Fotografie *Ich möchte hier raus!* (1976), an die poetischen, aber auch unheimlichen, das Gewohnte ungewohnt erscheinenden Überblendungen fragmentierter Wände und Körper bei Francesca Woodman und an Monica Bonvicinis *Wallfuckin'* (1995).<sup>7</sup>

6 Es sind vor allem die in den 1970er Jahren gegründeten feministischen Zeitschriften, die die Künstlerinnen mit Autorinnen wie Sylvia Plath, Virginia Woolf und Ingeborg Bachmann bekannt gemacht haben. Vgl. dazu Gabriele Schor: Die Feministische Avantgarde. Eine radikale Umwertung der Werte. In: Dies. (Hrsg.): *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre. Sammlung Verbund*. Wien / München / London / New York: Prestel 2016, S. 17–71.

7 Vgl. dazu Flussers Überlegung zur Dialektik des Geheimen, das „durch Bewohnen und Gewöhnen ins Heimliche umschlägt. Und daß das Gewohnte, wenn lange unbewohnt, zurückschlägt ins Unheimliche, ins Gegengeheimnis.“ (Flusser: *Wände*, S. 31.)

Autorinnen und Künstlerinnen setzen sich gleichermaßen in ihren Texten, Zeichnungen, Fotografien, Performances, Collagen, Graffiti- und Videoarbeiten kritisch mit der Wand auseinander, indem sie ihr eigenes Verschwinden inszenieren, sich an Wänden abarbeiten, sich die Köpfe an ihnen blutig schlagen oder sie zu Projektions- oder Schreibflächen machen. Geschickt verbinden die weiblichen Kulturschaffenden dabei geschlechterkritische mit ästhetischen Fragestellungen: Die Wand fungiert als Leinwand, leeres Blatt oder vierte (Theater-) Wand, ist dann wieder Gefängnis, Verlies oder Sargdeckel oder symbolisiert die vier Wände des Eigenheims, das die Frau auf ihr Hausfrauendasein reduziert und vom öffentlichen Aktionsraum ausschließt. Vor allem ist die Wand jedoch der Schauplatz eines Vermächtnisses, der die weiblichen Figuren in sich aufnehmend dennoch umso deutlicher hervortreten lässt. Gerade in ihren Rissen wird die Wand zu einer sprechenden Größe, die mehr offenbart als verbirgt. Aus dem unsichtbaren, aber insistierenden Off dringt eine weibliche Stimme – an- und abwesend zugleich. Subtil rebelliert sie – wenn auch sehr leise – GEGEN DIE WAND, wenngleich sie scheinbar ‚nichts‘ zu sagen hat, sondern lediglich ihre schiere Präsenz zu behaupten versucht.

Die Wand ist dabei weniger ein reales, sondern vielmehr ein imaginäres Objekt, das paradoxerweise den Zugang zur Außenwelt verschließt und abschirmt, zugleich aber einen Durchblick und Ausblick eröffnet. Die subversive Strategie, sich zu vermauern, um sich dadurch überhaupt erst einen Freiraum und freien Blick zu erobern, haben erstaunlicherweise viele Künstlerinnen und Autorinnen parallel verfolgt, ohne voneinander zu wissen. Die „visuelle Metaphorisierung weiblicher Zwänge oder Beschränkungen“ scheint „ein intuitives und gemeinsames Anliegen“ zu sein, wenngleich dies auch durch Zeit und Raum völlig voneinander getrennt erfolgte.<sup>8</sup> „[D]as beklemmende Gefühl, eingesperrt zu sein und aus diesem Zustand ausbrechen zu wollen“, wurde „international unabhängig voneinander in Fotografie, Performances, Video und Zeichnungen künstlerisch umgesetzt“<sup>9</sup>, wobei von den weiblichen Kulturschaffenden häufig ähnliche formale Strategien gewählt wurden. Frappierend ist so auch die Ähnlichkeit der Themen, die diese zur gleichen Zeit, aber an unterschiedlichen Orten und unter verschiedenen Voraussetzungen bearbeitet haben. Zentrales Motiv ist dabei immer wieder die Wand, an der Künstlerinnen sich abarbeiten, in die sie eingehen, zu der sie werden, gegen die sie rebellieren und von der sie doch letztendlich

8 Abigail Solomon-Godeau: Körperdouble. In: Gabriele Schor / Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund*. Köln: König 2014, S.73–77, hier S.85.

9 Schor: *Die Feministische Avantgarde*, S.21.

verschluckt zu werden drohen. Und gerade darin zeigt sich die Bedeutung der Wand als Teil menschlicher Bedingung und Bedingtheit, bis zu dem Punkt, dass Protagonistinnen – bzw. Autorinnen und Künstlerinnen – aus ihr erst hervortreten: verändert, bestärkt, verwandelt oder neugeboren.

Einige dieser Künstlerinnen, die eine verblüffend ähnliche Bildsprache entwickelt haben, sollen im Folgenden kurz vorgestellt werden, bevor die hier versammelten Beiträge detailliert auf einzelne Positionen eingehen.

### **Durch die Wände. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts**

Gegen eine Wand angehen, in ihr verschwinden, selbst zu einer werden zu wollen, kann ganz unterschiedliche Motivationen haben. Es kann der Wunsch sein, sich zu verstecken, sich zu tarnen, anderswo und anders zu sein oder auch das Gegenteil: gerade im Verschwinden sichtbar zu werden, endlich so gesehen zu werden, wie man ist, unmaskiert. Es kann der Wunsch sein, das Selbst in der Welt aufgehen zu lassen, zu einem Ding, zu Stein, Holz oder Glas oder zu einer Form, einem Artefakt, einem Bild zu werden. In diesem Fall wird die dreidimensionale körperliche Präsenz in ein flaches zweidimensionales Bild überführt und stillgestellt. Kein Raum, sondern eine Fläche wird besetzt, die als Projektionsfläche die Wünsche der anderen spiegelt und das eigene Selbst in den Hintergrund treten lässt. Es geht um die Negierung und Auslöschung des Selbst, das in der Wand gänzlich aufgeht und verschwindet: Nicht *ist* und doch *ist* – unsichtbar und doch sichtbar – wetritt und doch hervortritt.<sup>10</sup>

Selbstausslöschung und Mimikry des Todes liegen nahe beieinander.<sup>11</sup> Interessant ist immer auch der Raum vor und hinter der Wand, ebenso, ob die Wand über Risse und Schlupflöcher verfügt, bereits im Verfall begriffen ist, einer Ruine gleicht oder glatt, mächtig und unüberwindbar erscheint. Wer befindet sich auf welcher Seite? Wer wird von ihr ein- bzw. ausgeschlossen? Welche Grenze (ökonomische, gesellschaftliche, ästhetische, genderspezifische etc.) markiert sie? Wofür steht sie? Ist sie sichtbar oder unsichtbar? Ist sie Klage- oder Freudenmauer, Grenzbefestigung, Schreibtafel, Projektionsfläche, Bildschirm

10 Flusser spricht von der „kahle[n] Kälte“ als einem „Wesenszug der Wände“, und es sei gerade „ihre ästhetische Neutralität, welche sie befähigt, Träger eines beträchtlichen Teils der menschlichen bildenden Phantasie zu werden.“ (Flusser: *Wände*, S. 29.)

11 Diese Überlegungen zum Wand-Werden-Wollen folgen sehr dicht Susan Sontags Überlegungen in ihrem Essay zu Veruschka von Lehndorffs *Body Art-Performances*. Vgl. Susan Sontag: *Fragmente einer Ästhetik der Melancholie*. In: Vera Lehndorff / Holger Trülzsch: *Body Art, ‚Veruschka‘ – Trans-figurative Malerei*. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: Kohlhammer 1986, S. 6–12.

oder Spiegel? Dies sind Fragen, die sich die verschiedenen Künstlerinnen seit den 1970er Jahren bis heute immer wieder neu und anders gestellt haben, wobei sie in ihren Arbeiten gleichermaßen „provokativ und radikal, poetisch und ironisch“<sup>12</sup> vorgehen. Nachdem viele dieser Künstlerinnen lange in Vergessenheit geraten waren, wurden ihre Arbeiten häufig erst in den 1990er Jahren wiederentdeckt bzw. warten bis heute darauf, wiederentdeckt zu werden – wie Gabriele Schor in dem umfangreichen und beeindruckenden Katalog zur Feministischen Avantgarde konstatiert. Dass viele von ihnen bereits in Einzel- oder Sammlerausstellungen gewürdigt und einer breiteren Öffentlichkeit bekannt gemacht wurden, ist dabei u. a. auch Gabriele Schors Engagement zu verdanken, die über die Jahre für die Sammlung Verbund in Wien viele dieser Arbeiten angekauft hatte. So steht längst fest, wie auch Holland Cotter in der *New York Times* 2007 geschrieben hat, dass „die richtungweisende Kunst der vergangenen vier Jahrzehnte“ vor allem die feministische Kunst gewesen ist. „Vieles von dem, was wir als postmoderne Kunst bezeichnen, hat seinen Ursprung in der feministischen Kunst.“<sup>13</sup> Eine der herausragenden Vertreterinnen ist die US-amerikanische Künstlerin Francesca Woodman, die sich in jungen Jahren das Leben nahm, nichtsdestotrotz aber ein beeindruckendes Gesamtœuvre hinterlassen hat. Die Arbeit am Raum und speziell mit Wandflächen steht bei Woodman im Vordergrund. Sie „arbeitet in verlassenen, unbewohnten Fabrikräumen mit hohen großen Fenstern [...]. An diesen Orten setzt sie ihren Körper in Szene und bringt ihn in eine ungewöhnliche Beziehung mit den räumlichen Gegebenheiten (abfallende Tapete, abbröckelnder Wandverputz, Kaminsims etc.)“.<sup>14</sup> In den Fotografien geht es um das Ausgesetztsein des weiblichen Körpers im leeren Raum: Mal kauert Francesca Woodman „erschrocken vor einer bröckeligen Mauer, mal ist sie hilflos in die Ecke eines verwaorsten Zimmers gedrängt, mal lehnt sie elegisch gegen eine Wand“<sup>15</sup>. Verschluckt und verdeckt, auch indem die Künstlerin ihren Körper mit einer abgerissenen Tapete bedeckt, unscharf und verschwommen, indem sie sich an die Wand anschmiegt und darin einzutauchen scheint, ausgestrichen und ausgelöscht und in der Bildfläche zu verschwinden scheint, wirkt sie wie ein lebendes Opfer des Raums oder auch des Heims, wobei der Akt der Verflachung

12 Gabriele Schor: Zur Identität der Sammlung Verbund, Wien. In: Dies. (Hrsg.): *Feministische Avantgarde*, S. 13–16, hier S. 13.

13 Holland Cotter: Feminist Art Finally Takes Center Stage. In: *New York Times*, 12.03.2007. <https://www.nytimes.com/2007/01/29/arts/design/29femi.html> (Zugriff am 21.01.2021). (Übers. v. Alexandra Tacke.)

14 Gabriele Schor: Vorbemerkungen und Danksagung. In: Dies. / Elisabeth Bronfen (Hrsg.): *Francesca Woodman. Werke aus der Sammlung Verbund*. Köln: König 2014, S. 7–9, hier S. 7.

15 Elisabeth Bronfen: Einen Abdruck hinterlassen. Francesca Woodmans fotografische tableaux vivants. In: Dies. / Schor (Hrsg.): *Francesca Woodman*, S. 11–30, hier S. 24.

immer wieder auch als ein gewaltsamer ausgestellt wird.<sup>16</sup> Zugleich wird in den Fotografien mit der Ähnlichkeit von Tapete, Haut und Fotopapier gespielt. Es sind unheimliche Orte – verwahrlost, einsam, alt und bröcklig –, die als Schauplatz eines subjektiven Dramas fungieren. Es ist ein surrealer, entgrenzter und z. T. auch schwerelosere Raum, der andere Gesetze kennt.<sup>17</sup> Das Eingehen und Verschwinden in die Wand ist deshalb auch nicht nur als Wunsch sich aufzulösen, sondern noch vielmehr als Sehnsucht aus ihr auszubrechen bzw. aus ihr hervorzugehen zu verstehen. Es ist der Wunsch, aus dem Bild austreten und wieder Körper werden zu wollen. Der repressive Aspekt von Wänden generell, speziell von den eigenen vier Wänden, die insbesondere für die Frauen schnell zum Gefängnis bzw. Verlies werden können, wird offen ausgestellt.

Ähnlich gewaltsam inszeniert auch Veruschka von Lehndorff zusammen mit Holger Trülzsch den Akt der Verflachung in ihren Body Art Aktionen seit den 1970er Jahren. Veruschka, die den meisten wohl eher als erstes internationales Topmodel bekannt sein dürfte, begann schon früh, sich – u. a. auch für kommerzielle Fotoshootings – anzumalen, um eine Verfremdung zu erzielen und Gender-Stereotype auszustellen. Die Fotoarbeiten von Lehndorff und Trülzsch arbeiten stark mit Trompe l'oeuil- sowie Mimikry-Effekten. Veruschkas nackter Körper wird in mehrstündigen Sitzungen so täuschend echt angemalt, dass er mit dem jeweiligen Hintergrund (Landschaft, Natur oder Gebäude) völlig verschmilzt. Veruschka erläutert selbst zu ihrem Vorgehen:

Ohne persönlichen Ausdruck und Geste verschmelze ich mit einer zweiten Form: einem Fenster, einer Tür, einer Mauer. Die Dinge, die uns umgeben, haben eine symbolische Bedeutung: eine Tür ist nicht nur eine Tür, sie ist gleichzeitig auch Zeichen für den Eingang oder Ausgang zu etwas Neuem, Unbekanntem. Ein Fenster ist wie ein Auge, durch das wir wahrnehmen und mit der Außen-Innenwelt Kontakt aufnehmen. Mauern können als Trennungen, Unterbrechungen und als Schutz angesehen werden. Die Beschäftigung mit der Oberfläche ist bedeutsam, weil die Oberfläche uns eine geheime Welt, einen Aspekt enthüllen kann.<sup>18</sup>

16 Vgl. dazu Abigail Solomon-Godeau: 'Just Like a Woman' In: Ann Gabhart (Hrsg.): *Francesca Woodman. Photographic Work*. New York: Wellesley 1986, S. 11–37.

17 „Seien es aufgelöste Konturen oder das Verschwimmen der Grenze zwischen Figur und Raum – Effekte von Unschärfe und Verwischungen –, seien es die Versuche der Künstlerin, ihren Körper der Wand anzugleichen, in dem sie ihn mit abgerissener Tapete bedeckt – der Hang, sich ihrer Umgebung einzuschmiegen und zugleich ein Flächenphänomen zu werden, ist offenkundig.“ (Beate Söntgen: „Ich zeige dir, was du nicht siehst.“ Francesca Woodmans Kraft. In: Schor / Bronfen (Hrsg.): *Francesca Woodman*, S. 63–71, hier S. 63.)

18 Vera Lehndorff: Mit dem Hintergrund verschmelzen. In: Lehndorff / Trülzsch: *Body Art*, S. 145–146, hier S. 146.

Die Härte des nachgeahmten Materials (Beton, Stein, Stahl) im Kontrast zum zarten Körper Veruschkas lassen manche der Fotografien besonders brutal erscheinen. Durch die starke Porosität der Wände schwingen Themen wie Verfall, Vergänglichkeit und Verletzlichkeit zusätzlich mit. Markante Tür- und Fensterstreben bewirken, dass Veruschka zu einer Gekreuzigten wird und Assoziationen an grausame Folterungsmethoden aufkommen. Besonders in einer Fotografie wird durch einen in den Mund gesteckten Rohrkopf die weibliche Stummheit, die von allen Fotografien gleichermaßen in Szene gesetzt wird, zusätzlich hervorgehoben. So ist Veruschka auf dieser Fotografie doppelt stillgestellt, indem sie nicht nur bewegungslos, sondern auch stumm ist. Das Rohr verstopft ihren Mund, fungiert als Knebel, der jegliche sprachliche Äußerung verhindert. Sie ist dazu verdammt, ein Bild zu sein – stillgestellt und stumm.

Das Gefangensein im Bild sowie der Wunsch auszubrechen, ist ein Thema, das vielen Künstlerinnen in den 1970er Jahren gemeinsam ist. Helena Almeida, eine portugiesische Fotografin und Konzeptkünstlerin, die erst in den letzten Jahren wiederentdeckt worden ist, versucht beispielsweise gleich auf mehreren ihrer Bilder buchstäblich aus den Rahmen bzw. hinter der Farbe, die sie teilweise oder fast komplett verdeckt, herauszubrechen. Dann wieder umarmt sie liebevoll das stofflich werdende Blau, das sie kaschiert, schmiegt sich an, liebkost es und doch scheint immer wieder der Wunsch durch, zu dominieren, als Schatten aus dem Bild zu treten, um in den Raum vor dem Bild zu stoßen.

Wirkt der Ausbruchversuch bei Almeida noch sanft und spielerisch (nicht zuletzt durch das Material der Leinwand), rückt bei den Befreiungsversuchen von Ana Mendieta, Katalin Ladik sowie Birgit Jürgenssen vielmehr der schmerzhafteste Aspekt des Eingeschlossen- und Gefangen-Seins in den Vordergrund. An hartes Glas gepresst werden die weiblichen Körper deformiert und maltätiiert. Der Bildwerdungsprozess wird in seiner ganzen Brutalität vorgeführt. Das In-Form-Bringen fordert seine Opfer. ‚Klassische‘ bzw. ‚schöne‘ Gesichtszüge werden verzerrt und zu unansehnlichen Fratzen. Der ganze Körper oder auch das ganze Gesicht sprengen den Rahmen, passen nicht in das vorgegebene Format.

Der Wunsch, aus den klassischen Konventionen auszubrechen zu wollen, wird besonders in einer Fotografie von der österreichischen Künstlerin Birgit Jürgenssen deutlich. Auf eine Glaswand hat sie den Satz „Ich möchte hier raus!“ geschrieben und sich per Selbstauslöser fotografiert. Mit ihrer Wange und ihren Händen presst sie sich dicht an eine Glasscheibe, auf der jener besagte Satz geschrieben steht. Spitzenkragen und Elfenbeinbrosche, Ehering und Perlenohrring rufen ein traditionelles Frauenbild auf. Ausbrechen möchte hier eine Frau aus ihrem Heim, an das sie durch ihren Status als Ehefrau fest gebunden zu sein

scheint. Doch eines irritiert: würde der Satz von dieser Frau selbst geschrieben worden sein, müsste er für den Betrachter eigentlich spiegelverkehrt zu lesen sein. Da er aber nicht spiegelverkehrt ist, verweist der Schriftzug auf ein Außerhalb, ein *vor* der Glaswand und damit auf die Position der Fotokamera, die mit dem Blick der Künstlerin auf ihr verkleidetes Selbst identisch ist. Ist es also die Künstlerin Birgit Jürgenssen, die den Satz auf die Scheibe geschrieben hat und damit auf ihre eigene schwierige Position als weibliche Künstlerin verweist? Denn im übertragenen Sinne ‚raus‘ möchte diese auch aus den tradierten Darstellungsmustern von Weiblichkeit, wie ihr frühes zeichnerisches und fotografisches Werk durchweg zeigt. Das Ausbrechen aus tradierten Darstellungskonventionen wird bei Jürgenssen interessanterweise auffällig häufig mit dem Ausbrechen aus den vier Wänden des häuslichen Eigenheims verbunden.

### **Poetik der Wände. Autorinnen des 20. Jahrhunderts**

Auch in der Literatur des 20. Jahrhunderts werden das Aufbrechen von traditionellen Weiblichkeitsbildern, das Gefangensein in der Häuslichkeit und in weiblichen Rollenmustern sowie die künstlerische Selbstpositionierung als Autorin und die Auseinandersetzung mit weiblicher Autorschaft über die Metaphorik der Wand verhandelt. Die literarischen Imaginationen von Wänden in Form von Haus- oder Zimmerwänden, die die Frauenfiguren von der Außenwelt abtrennen oder hinter die sie sich zurückziehen, erzählen von den Zwängen und Beschränkungen, denen Frauen ausgesetzt sind, und von den Schwierigkeiten weiblicher Produktivität und Kreativität. In dem Maße, wie die Frauenfiguren gegen die kulturell, gesellschaftlich und geschlechtsspezifisch geprägten einengenden und beschränkenden äußeren und inneren Wände angehen, brechen jene auf, und es vollziehen sich schöpferische Umwandlungen: Die Wände verwandeln sich zu ‚Zimmern für sich allein‘ und werden zu aufnehmenden Flächen oder schützenden Orten des Schreibens und Aufzeichnens der eigenen Geschichte.

In Else Lasker-Schülers kurzem Prosatext „Die Wand“ aus der Textsammlung *Konzert* (1932) fungiert die räumlich-konkrete Häuserwand, auf die die Ich-Erzählerin von ihrem Schreibtisch aus blickt – ein „große[r] Steinrücken“, der ihr die „Aussicht auf Straßen und Wiesen [versperrt]“<sup>19</sup> –, als eine schöpferische Projektions- und Einschreibefläche. Paradoxerweise bedeutet die Wand, ähnlich wie bei den Künstlerinnen, in ihrer begrenzenden und einschränkenden Funktion gleichermaßen eine innere Öffnung zum Schöpferischen:

19 Else Lasker-Schüler: „Die Wand“. In: Dies.: *Konzert. Prosa und Schauspiele*, hrsg. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 42–43, hier S. 43.

Schräg vor meinem Fenster erhebt sich eine Wand. [...] So hoch und breit sie mich auch einladet, überwältigt, meine Verse in ihren morschen Stein zu prägen [...]. MEINE DICHTUNGEN erschaut schräg vor meinem Bogenfenster die gewaltige Tafelwand [...]. Und wenn auch einst alle Häuser der Straßen zerfallen sein werden, die unsterbliche Tafel, die hohe Wand unerschütterlich im Stein, in den ich die Sprache krönte, das Wort braute, brausen ließ.<sup>20</sup>

Die dichterischen Worte werden als unauslöschlich in die Wand aufgenommene und als in Stein gemeißelte imaginiert.<sup>21</sup> Mit dieser Vorstellung, die der eigenen Dichtung Ewigkeit verleiht, setzt sich die Schreibende über begrenzende Wände hinweg bzw. wandelt jene in bewahrende und schützende um, die der eigenen Autorschaft Kontur und Gestalt verleihen. Mit der Metaphorik der Wand für das Schreiben schließt Lasker-Schüler an eine Poetik der Wände und literaturhistorisch an eine Tradition von Texten unterschiedlicher Autorinnen an. Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929), einer der feministischen Grundlagentexte, stellt die Bedeutung eines ‚Zimmers für sich allein‘ für Frauen heraus, um schöpferisch und produktiv zu sein. Woolf führt zwei Bedingungen an, damit auch Frauen „große Literatur“ produzieren könnten: „gib ihr ein Zimmer für sie allein und fünfhundert im Jahr“<sup>22</sup>. Denn neben der Unabhängigkeit, die auf eigener materieller Sicherheit beruht, sei ein eigener Raum für schöpferische Arbeit unerlässlich. Dabei ist das ‚eigene Zimmer‘ ähnlich wie das Motiv der Wand in den literarischen Texten sowohl ein konkret-räumlicher Ort als auch eine Metapher für das Schöpferische und für weibliche Autorschaft: „Frauen haben all diese Millionen Jahre zu Hause gesessen, so dass inzwischen sogar die Wände durchdrungen sind von ihrer schöpferischen Kraft“<sup>23</sup>.

20 Lasker-Schüler: „Die Wand“, S. 42–43.

21 Indem die Wand vor dem Fenster auch als „Gesetztafel“ und „Tafel“ (ebd., S. 42) bezeichnet wird, fungiert sie hier auch als Gedächtnismetapher. „Die Dichterin vergleicht die Wand, den Häuser Rücken, auf den sie blickt, mit der Gesetztafel, die Moses am Berg Sinai erhielt, und vergegenwärtigt so das Offenbarungsgeschehen und den Gründungsakt der jüdischen Tradition.“ (Monika Lindinger: *Glitzernder Kies und Synagogengestein. Kindheit und Erinnerung in Else Lasker-Schülers Prosa*. Frankfurt am Main: Lang 2010, S. 117.) Zugleich hat die Wand, die den „Verfolgten [...] ein schützender Rücken sein kann, denn ihre unlöschbare unsichtbare Inschrift ist vom göttlichen Stoffe“ (Lasker-Schüler: *Die Wand*, S. 43), eine Schutzfunktion, die von der Mauer auf den Text übergeht, der damit ähnlich wie die Tora den Exilierten Heimat und Zuflucht bietet. Zur Bedeutung der Tafel-Wand als Medium der Erinnerung und des Gedächtnisses sowie zum Zusammenhang von Dichtung und Tora vgl. Lindinger: *Glitzernder Kies und Synagogengestein*, S. 117–120.

22 Virginia Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, aus d. Engl. v. Axel Monte. Stuttgart: Reclam 2012, S. 129.

23 Ebd., S. 120.

In ihrer Erzählung *The Mark on the Wall* (zwischen 1917 und 1921 entstanden) wird ein Mal an der Zimmerwand, auf das der Blick der Ich-Erzählerin fällt, eine Projektionsfläche für ihre Imaginationen. In ihren Assoziationen und Phantasien setzt sie sich mit der Enge des häuslichen Innenraums, der ihr gesellschaftlich als Frau zugewiesen wird, und Wünschen nach Freiheit und Weite auseinander, die Männern in der Außenwelt vorbehalten bleiben. Darin, dass weder die Außenwelt hinter der Wand noch eine Identifizierung mit ‚Männlichkeit‘ und ‚männlicher Autorschaft‘ der Ich-Erzählerin einen Ausweg verheißen, drückt sich die tiefe weibliche Identitätsproblematik aus. Das Mal an der Wand öffnet nicht nur einen geschlechter- und gesellschaftskritischen Blick, sondern steht auf der Ebene des Textes vor allem für die poetischen Bilder, die die Ich-Erzählerin in ihren Imaginationen produziert, und damit für eine Form von Autorschaft.

Auch die Erzählung *The Yellow Wallpaper* (1892) der amerikanischen Autorin Charlotte Perkins Gilman, ein zentraler Text des frühen Feminismus, in dem der zeitgenössische Hysterie-Diskurs sowie die stereotypen Weiblichkeits- und Geschlechterbilder vorgeführt und aufgebrochen werden, spiegelt die Selbstfindung und -positionierung der jungen Autorin wider. Während die nach der Geburt ihres Kindes psychisch erkrankte Ich-Erzählerin in einem Landhaus hinter Wänden eingesperrt und stillgestellt ist und ihr von ihrem Mann das Schreiben und damit eine schöpferische Tätigkeit verboten werden, damit sie wieder genesen, werden die Wände bzw. die Tapeten ihres Zimmers zu einer Projektions- und Einschreibefläche. Die Muster der Tapete geben ihr zu entziffernde Rätsel auf, werden ihr zum Spiegel ihres Inneren und bergen unbewusste Anteile ihrer selbst. In einer Frauengestalt in der Wand erkennt sie sich selbst in ihrer häuslichen Isolation und Beschränkung auf die traditionelle Frauenrolle, die ihr sowohl den Zugang zur Außenwelt als auch eine eigene Produktivität verwehrt. Im Angehen gegen die Wand, im Herunterreißen der Tapete, verfängt sie sich immer mehr in den Bildern, die die Wand ihr zeigt, ohne letztlich aus den ‚vier Wänden‘ ausbrechen zu können. Auf der Ebene des Textes wird jedoch über das Bild der Wand bzw. der Tapete als ‚Wallpaper‘, als Imaginationsfläche, die gelesen wird und in die sich etwas einschreiben lässt, eine Form von Autorschaft hervorgebracht.

In der Literatur der Nachkriegszeit kehrt die ‚Frau hinter der Wand‘ in Marlen Haushofers Prosatexten wieder. Ihre Frauenfiguren sind hinter räumlich-häuslichen oder auch unsichtbaren undurchdringlichen Wänden von der Außenwelt abgetrennt, wie in ihrem Roman *Die Wand* (1963), in dem die Ich-Erzählerin in einer Wald- und Berglandschaft von durchsichtigen Wänden umschlossen ist, oder in ihrem Roman *Die Mansarde* (1969), in dem die

Protagonistin sich als „außenstehend“<sup>24</sup> und ausgeschlossen erfährt. Die Wände stehen dafür, dass die Frauenfiguren in soziale und familiäre Zwänge eingeschlossen sind, aber auch für innere Wände, die sie vor ihrer belastenden Vergangenheit und ihren Erinnerungen abschirmen. Diese selbstschützenden Wände fungieren auch als ‚container‘ für die Gedanken und Erinnerungen der Protagonistinnen, werden aufgebrochen und zu produktiven Schreiborten umgewandelt. In den Prosatexten wie *Die Wand* oder *Wir töten Stella* (1958) zeichnen die Protagonistinnen ihre verschütteten und zunächst unaussprechlichen Erfahrungen auf und werden zu Schreibenden. Ähnlich wie bei Perkins sind auch bei Haushofer die vielfachen Wände poetische Bilder für das Schöpferische und die Problematik weiblicher Autorschaft.

Die Poetik der Wände stellt eine Reihe unterschiedlicher Autorinnen des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts in eine Tradition, wie Charlotte Perkins Gilmans *The Yellow Wallpaper*; Virginia Woolfs *The Mark on the Wall*, aber auch Sylvia Plaths *The Bell Jar* (*Die Glasglocke*) (1963); literaturgeschichtlich nachfolgend lassen Ingeborg Bachmanns Roman *Malina* (1971) am Ende das weibliche Ich in einer Wand verschwinden und Elfriede Jelineks *Die Wand* (2003) die Autorinnenfiguren Inge (Ingeborg Bachmann), Sylvia (Sylvia Plath) und Marlen (Marlen Haushofer) parodierend auftreten.

Die letzte Äußerung in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, der unmittelbar nach seinem Erscheinen Kultstatus erlangte und auch von vielen Künstlerinnen rezipiert worden ist, stellt das Motiv der Wand bedeutungsvoll und zugleich rätselhaft in den Vordergrund. Bis heute gibt es in der Forschung unterschiedliche Einschätzungen darüber, wie der Schluss des Romans zu interpretieren sei. Das weibliche Ich und den männlichen Malina verbindet im Roman eine Art Hassliebe. Sie stehen in ständigem Dialog bzw. Streit miteinander, kämpfen darum, Übermacht über den anderen zu gewinnen. Am Ende erliegt jedoch alleine das Ich, verschwindet in einer Wand, so dass nur Malina zurückbleibt:

Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.

Es war Mord.<sup>25</sup>

Offen bleibt allerdings, ob es das weibliche Ich ist, das mit dem Schlusssatz sein Verschwinden in der Wand endgültig besiegelt und ein letztes Mal laut wird, um

24 Marlen Haushofer: *Die Mansarde*. Berlin: List 2007, S. 137.

25 Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980, S. 356.

fortan zu verstummen oder ob es Malina ist, der als ‚Herr der Erzählung‘ ab hier endgültig seine Alleinherrschaft behaupten kann.

In Elfriede Jelineks *V. Prinzessinnendrama* ist die Wand ein imaginäres Objekt, das paradoxerweise „durchsichtig“ und „unsichtbar“, aber zugleich (über-) „präsent“ zu sein scheint.<sup>26</sup> Unüberwindbar und unumgänglich bleiben die Frauenfiguren auf die Wand ausgerichtet und von ihr bestimmt: „Du bist in der Wand und aus. Oder davor und tot“<sup>27</sup>, sagt eine der Stimmen in Jelineks Theaterstück und führt fort: „Kein Echo, kein Garnichts. Die Frau ist drinnen, alles andere bleibt draußen“<sup>28</sup>, jedoch „sieht man klarer“<sup>29</sup>. Die unsichtbare Wand bei Jelinek stellt somit den paradoxen Versuch dar, „zu gleicher Zeit sich die Aussicht zu vermauern und zu eröffnen“.<sup>30</sup> Mit intertextuellen Bezügen zu Haushofer, Plath und Bachmann verhandelt Jelinek hier das subversive Potential von Wand-Metaphern in der Literatur, aber auch in der Kunst, zu verschließen, abzuschirmen und sich zugleich zu öffnen und aufzubrechen.

In den literarischen Texten und künstlerischen Arbeiten steht jene Doppeldeutigkeit und Wandelbarkeit der zunächst starr erscheinenden und stillstehenden Wände im Zentrum, in deren produktiven Umwandlungen und Verwandlungen sich die Selbstpositionierungen der Autorinnen und Künstlerinnen vollziehen.

Dass auf die Bildlichkeit der Wand und deren Konnotationen literarisch bis heute Bezug genommen wird, zeigt sich in dem 2019 erschienenen Roman *Memories of the Future (Damals)* der renommierten amerikanischen Autorin Siri Hustvedt. Er verdichtet auf klischeehafte Weise den Zusammenhang von Weiblichkeit, Hysterie, Wahnsinn, Wand und Schreiben und ruft über das zentrale Motiv der Wand auch die verschiedenen Vorgängertexte und deren Autorinnen

26 Ursula Bock: *Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne*. Münster: Lit 2011, S.395–434, hier S. 420.

27 Elfriede Jelinek: Der Tod und das Mädchen V. Die Wand. In: Dies.: *Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessinnendramen*. München: Goldmann 2003, S. 101–137, hier S. 117.

28 Jelinek: Der Tod und das Mädchen V, S. 112. Jelinek macht die unterschiedliche Wirkmächtigkeit von männlicher und weiblicher Stimme auch in ihrem Dramolett *Der Tod und das Mädchen III. Rosamunde* zum Thema, indem sie Fulvio sagen lässt: „Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Eine Stimme. Sagt.“ Während Rosamunde mit folgender Äußerung den Text beendet: „Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts.“ (Jelinek: *Der Tod und das Mädchen III. Rosamunde*. In: Dies.: *Der Tod und das Mädchen I–V*, S. 41–61, hier S. 61.)

29 Jelinek: *Der Tod und das Mädchen V*, S. 115.

30 Daniela Strigl: *Die Wand: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in *Tod und das Mädchen V**. In: Thomas Eder / Juliane Vogel (Hrsg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Paderborn: Fink 2010, S. 87–102, hier S. 88 (Herv. i. Orig.).

auf. In autofiktionaler Form erzählt der Roman von einer jungen Frau im New York Ende der 1970er Jahre, die Schriftstellerin werden will und damit vom Schreiben und der Entwicklung der eigenen Autorschaft der Autorin Hustvedt. Auch in diesem Text gibt es eine Frau hinter der Wand, deren gespenstischen und beunruhigenden Monologen und Klagelauten die junge Studentin in ihrer kleinen New Yorker Wohnung zuhört, während sie einen Detektivroman zu schreiben versucht. Stattdessen beschäftigt sie immer wieder die Frage, was es mit den Geschichten, die sich hinter ihrer Zimmerwand verbergen und mit ihrer Nachbarin als vermeintliche Erzählerin jener Geschichten und ‚Frau hinter der Wand‘ auf sich habe. Die Stimme hinter der Wand lässt gewaltvolle Erfahrungen und Trauer und damit verschüttete Geschichten hervorquellen, die die Ich-Erzählerin aufzeichnet. Das Lauschen an der Wand mit einem Stethoskop und das Aufschreiben des Gehörten stellt auf der Ebene der Autorschaft eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Schreiben dar. Das Motiv der Wand wird bei Hustvedt aber letztlich poetologisch wenig ausgestaltet, sondern eher als feministischer Trivialmythos und zur selbstmystifizierenden Inszenierung der eigenen Autorschaft verwendet.<sup>31</sup>

Dass das Motiv der Wand in der Gegenwart aber auch in ästhetisch und poetisch sowie in geschlechter- und gesellschaftskritisch differenzierterer Weise präsent ist, zeigt sich beispielsweise in einem kinderliterarischen Text, und zwar in dem Bilderbuch *The Wolves in the Walls* (2003) von Neil Gaiman und Dave McKean, in dem ein kleines Mädchen in den Wänden ihres Hauses Wölfe hört. Die Wölfe brechen schließlich tatsächlich aus den Wänden hervor und stören dabei die familiäre Ordnung auf. In dem Bilderbuch ist die Wand Projektionsfläche der infantilen Vorstellungskraft, wobei die Trennung von ‚wirklicher‘ und imaginierter Welt gerade durch die Wand in Frage gestellt wird und sie als metanarratives Element poetologisch die Form des Bilderbuches selbst reflektiert.

31 Vgl. Ursula März: Ein weiblicher Narzissmus. In: *Zeit online*, 10.04.2019. <https://www.zeit.de/2019/16/damals-siri-hustvedt-roman> (Zugriff am 10.07.2020). Ursula März beurteilt den Roman als versehen mit „Plattitüden“, mit „heiße[r] Luft eines speziell weiblichen Narzissmus“, „klischeehafte[r] Plumpheit“ und „Trivialfreudianismus“. März urteilt letztlich äußerst negativ, wenn es heißt: „Es ist der Gestus einer umfassenden Bescheidwisserei, die zwischen tragfähigen Ideen und sagenhaften Plattitüden nicht zu unterscheiden weiß. Nach der Lektüre fragt man sich nicht, worum es in dem Roman geht. Man fragt sich, worum es auf seinen 440 Seiten eigentlich nicht geht und wer, von Emma Bovary bis Albert Einstein, von Djuna Barnes über Platon bis Wittgenstein, aus dem Olymp des Literatur- und Geisteskanons nicht herangewinkt wird. [...] Das Klugsein von *Damals* bedient sich aus einem Vorrat an Klischees, die, und das ist der Punkt, fatalerweise von sich nichts zu ahnen scheinen.“ (Alle Zitate ebd.)

Einen Raum einzunehmen, sich in ihm zu positionieren, einen Ort für sich zu finden, ist für alle vorgestellten Künstlerinnen und Autorinnen in keiner Weise selbstverständlich. Der Raum ist erdrückend, bedrängend, machtdurchzogen, lässt einem keinen Platz: Kein Ort – nirgends. Kein Zimmer für sich allein. Kein Raum für Frauen. Der Ort der Frauen ist aber die Wand selbst. Sie gibt ihnen Schutz, verschluckt sie, lässt sie verschwinden, um sie in ihrem Verschwinden, in ihrem Flachwerden umso deutlicher und konturierter aus ihr hervortreten und in ihrer Unsichtbarkeit sichtbar werden zu lassen – wie die folgenden Beiträge dieses Bandes zeigen.

Die Ringvorlesung und die Publikation wurden unterstützt von



EUROPA-UNIVERSITÄT  
VIADRINA  
FRANKFURT (ODER)



Axel Springer-Stiftungsprofessur  
für deutsch-jüdische Literatur- und  
Kulturgeschichte, Exil und Migration



Brandenburgisches Zentrum  
für Medienwissenschaften



F O N T E  
Stiftung zur Förderung des  
geisteswissenschaftlichen Nachwuchses

### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

[www.neofelis-verlag.de](http://www.neofelis-verlag.de)

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Unter der Verwendung von Birgit Jürgenssen: *Ich möchte hier raus!*, 1976,  
s/w Fotografie, 40 x 30,9 cm. Estate Birgit Jürgenssen (ph17); Bildrecht, Wien 2021;  
Courtesy Galerie Hubert Winter. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-255-7

ISBN (PDF): 978-3-95808-305-9